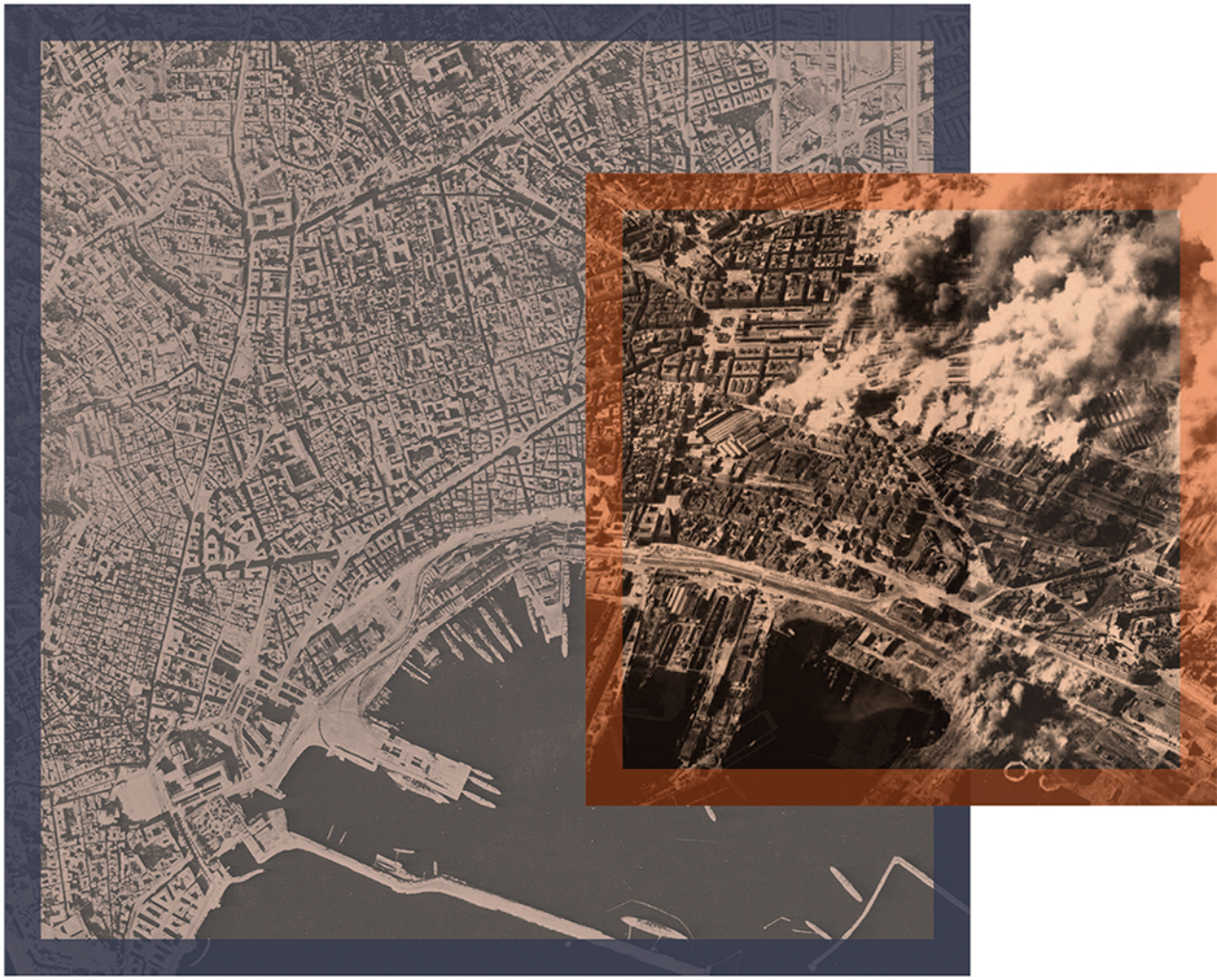
Tomo secondo

CITTÀ E GUERRA

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

CITY AND WAR

MILITARY DEFENCES, RUINS, PERMANENCES
OF URBAN MEMORIES AND IMAGES



Tracce e Patrimoni

a cura di
Raffaele Amore,
Maria Ines Pascariello,
Alessandra Veropalumbo

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 secondo
Tracce e patrimoni

a cura di
Raffaele Amore, Maria Ines Pascariello, Alessandra Veropalumbo

collaborazione alla curatela: Mariangela Terracciano

Federico II University Press

fedOA 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/II
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 MONTERROSO MONTERO
Roberto PARISI
Maria Ines PASCARIELLO
Valentina RUSSO
Carlo TOSCO
Carlo Maria TRAVAGLINI
Massimo VISONE
Ornella ZERLENGA
Guido ZUCCONII

CITTÀ E GUERRA
Difese, distruzioni, permanenze delle memorie e dell'immagine urbana
Tomo II - *Tracce e patrimoni*
a cura di Raffaele AMORE, Maria Ines PASCARIELLO, Alessandra VEROPALUMBO

© 2023 FedOA - Federico II University Press
ISBN 978-88-6887-176-5

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

13 | **Presentazione**
ANNUNZIATA BERRINO, ALFREDO BUCCARO

17 | **Introduzione**
Tracce e patrimoni
RAFFAELE AMORE, MARIA INES PASCARIELLO, ALESSANDRA VEROPAUMBO

PARTE I / PART I
Disegni di città in guerra: realtà costituite, immagini, memorie
Drawings of cities at war: constituted realities, images, memories
ANTONELLA DI LUGGO, ORNELLA ZERLENGA

CAP.1 ***Fortificazioni e difese, fra casi studio e teorie***
Fortifications and defences, between case studies and theories
ANTONELLA DI LUGGO, ORNELLA ZERLENGA

27 | La Fortezza di Bergamo: un patrimonio militare da rileggere e conservare
The Fortress of Bergamo: a military heritage to be re-read and preserved
Alessio Cardaci, Antonella Versaci

37 | Ideal city and military 'presidio': the Franciscan Missions of San Antonio, Texas
Angela Lombardi, Iacopo Benincampi

47 | Note sulle fortificazioni e le difese della colonizzazione francese in Algeria (1830-1962). L'esempio del forte Saint Germain nella città di Biskra
Notes on fortifications and defenses of the French colonization in Algeria (1830-1962). The example of fort Saint Germain in the city of Biskra
Sami Zerari, Alessandra Cirafici, Sirti Leila

57 | Il rilievo del Bunker del "El Capricho": la più importante fortificazione sotterranea di Madrid durante la guerra civile spagnola
The survey of the Bunker of "El Capricho": the most important underground fortification of Madrid during the Spanish Civil War
Martina Gargiulo, Davide Carleo, Giovanni Ciampi, Michelangelo Scorpio, Pilar Chìas Navarro

67 | Il Castello di Ferdinando IV: dai trattati di architettura militare al Real Sito di Portici
The Castle of Ferdinand IV: From Treatises on Military Architecture to the Royal Site of Portici
Arianna Lo Pilato

75 | La cultura del disegno nell'architettura della difesa tardo-cinquecentesca. Il trattato "Della Fortificatione delle città" di Iacomo Castriotto e Girolamo Maggi
The culture of drawing in late sixteenth-century defense architecture. The Treaty "Della Fortificatione delle città" by Iacomo Castriotto and Girolamo Maggi
Ornella Zerlenga, Margherita Cicala, Vincenzo Cirillo

87 | Il virtuale nella realtà bellica, la rappresentazione di fortificazione della Sicilia attraverso VR e AR
The virtual reality of war, the fortification representation of Sicily through VR and AR
Giuseppe Di Gregorio

95 | La memoria delle strutture difensive del Novecento in Albania
The memory of 20th century defence structures in Albania
Luigi Corniello

105 | The transformation of Recife's urban space in the Dutch period (1630-1654): defensive system, urban planning, and territorial expansion
Bruno Aguiar

CAP.2 ***La rappresentazione della guerra, fra simbolismo e cultura visuale***
The representation of war, between symbolism and visual culture
DANIELA PALOMBA, MARIA INES PASCARIELLO

119 | Le cartoline francesi dei ruderi delle città e degli edifici rovinati dai tedeschi durante la prima guerra mondiale
French Postcards of the Ruins of Cities and Buildings Damaged by the Germans during World War I
Ewa Kawamura

131 | I want you. Retorica della propaganda e invarianti dell'immaginario bellico nelle campagne di comunicazione pubblica
I want you. Propaganda rhetoric and invariants of war imagery in public communication campaigns
Valeria Menchetelli

143 | Il linguaggio visivo dei manifesti di propaganda della Prima guerra mondiale
The visual language of the First World War propaganda posters
Manuela Piscitelli

153 | Reggio Calabria nelle illustrazioni delle Guerre d'Indipendenza a metà del XIX secolo. Scorci d'architettura
Reggio Calabria portrayed in the illustrations of mid 19th century Indipendence Wars. Architectural perspectives
Francesco De Lorenzo

163 | La guerra delle immagini. L'uso delle armi visive nelle strategie belliche del cyberspazio
The war of images. The use of visual weapons in cyberspace warfare strategies
Enrico Cicalò

175 | Ampliare il punto di vista. Le fotografie aeree per la documentazione di obiettivi strategici
To extend the perspective. Aerial photography to record strategic targets
Rosina Iaderosa

185 | Mappe di guerra. Una tassonomia delle relazioni tra cartografia e conflitti bellici
Maps of war. A taxonomy of the relationships between cartography and conflicts
Michele Valentino, Valeria Menchetelli

197 | Representations of War in Urban Space. Historical Images of nowadays Romanian Towns
Anda-Lucia Spânu

205 | Narrazione, frammenti architettonici e paesaggio nelle spire della necessità. Segni e contraddizioni per la conservazione delle memorie urbane in tempo di guerra
Narration, architectural fragments and landscape in the coils of necessity. Signs and contradictions for the conservation of urban memories in wartime
Saverio Carillo

215 | Dalla memoria visiva alla memoria del dolore. L'orrore della guerra nei disegni dei bambini: dai campi di concentramento nazisti (Terezin) all'Ucraina di oggi
From visual memory to pain memory. The horror of war in children's drawings: from the Nazi concentration camps (Terezin) to today's Ukraine
Anna Marotta, Rossana Netti

225 | Rappresentare le città da guerra. Appunti critici su alcuni trattati di architettura tra XVI e XVII secolo
Representing war cities. Critical notes on some architectural treatises between the 16th and 17th centuries
Martino Pavignano

237 | Conflitti. La forza dei segni
Conflicts. The power of signs
Vincenza Garofalo

245 | Molteplici registri comunicativi dell'evento bellico nella narrazione de *Le Cento Città d'Italia* divenute *Le Cento Città d'Italia Illustrate*
Multiple narrative ways of war events in *Le Cento Città d'Italia* (later *Le Cento Città d'Italia Illustrate*)
Ursula Zich

253 | Immagini delle rivoluzioni in Italia nei periodici del 1848
Images of revolutions in Italy in the periodicals of 1848
Pasquale Tunzi

263 | Città di carta, città in fiamme. La rappresentazione dell'assedio nella scenografia teatrale
Paper-cities, cities on fire. The representation of the siege in the theatrical setting
Santi Centineo

271 | Gino Boccasile: le cartoline della propaganda 1940-1945
Gino Boccasile: propaganda postcards 1940-1945
Marcello Scalzo

279 | Palermo e la guerra. Narrazioni: dalle immagini alle proposte di rinnovamento urbano
Palermo and the war. Narratives: from images to proposals for urban renewal
Giuseppe Abbate, Francesco Maggio

289 | La città si racconta: storia, rievocazioni belliche e identità territoriali attraverso rappresentazioni ed immagini urbane
The city narrates itself: history, war re-enactments and territorial identities through urban representations and images
Tommaso Empler, Adriana Caldarone, Alexandra Fusinetti

299 | Architettura e simbolismo bellico. I disegni di Mario De Renzi per il progetto di concorso del Palazzo delle Forze Armate all'E42
Architecture and war symbolism. Mario De Renzi's drawings for the competition project for the Armed Forces Building at E42
Salvatore Damiano

309 | Le rappresentazioni dei War Artists americani
The representations of American War Artists
Daniela Palomba, Laura S. Pappalardo

CAP.3 ***Tracce della memoria cittadina, fra contemporaneo e tecnologie digitali***
Traces of city memories, between contemporary and digital tecnologies
VINCENZO CIRILLO, SIMONA SCANDURRA

321 | La conservazione della memoria storica e la trasformazione del tessuto urbano di Torino durante la ricostruzione post-bellica
The preservation of historical memory and the transformation of Turin's urban fabric during post-war reconstruction
Mariapaola Vozzola, Maurizio Marco Bocconcino, Giorgio Garzino

331 | La ricostruzione della memoria. Strategie comunicative per documentare tracce di eventi bellici tra reale e virtuale
Memory reconstruction. Communication strategies to document traces of war between real and virtual
Marika Falcone, Valeria Cera

341 | AR application for public divulgation of past urban landscapes. The ropeway of Posillipo in Naples
Pedro G. Vindrola

349 | Ricostruzione da fotografie di edifici distrutti da eventi bellici: Palazzo Moncada, Palermo, 1907-1943
Reconstruction from photographs of building destroyed by conflicts: Palazzo Moncada, Palermo, 1907-1943
Fabrizio Agnello, Emilia Cavataio

357 | Trasformazioni militari nella Napoli antica: il rilievo degli scavi archeologici al Largo di Castel Nuovo
Military transformations in ancient Naples: the survey of archaeological excavations of Castel Nuovo
Mara Gallo, Sabrina Acquaviva, Simona Scandurra, Margherita Pulcrano

367 | The relationship between space and traces of urban memory in the post-war towns on the Gustav line
Assunta Pelliccio, Marco Saccucci, Virginia Miele

375 | Modelli informativi per la fruizione virtuale di architetture perdute. La Mostra d'Oltremare a Napoli
Informative models for the virtual fruition of lost architectures. The Mostra d'Oltremare in Naples
Giuseppe Antuono, Erika Elefante, Pierpaolo D'Agostino

385 | La lettura, l'indagine e la conoscenza del costruito postbellico: la chiesa di San Michele Arcangelo in San Pietro Infine
Reading, investigation and knowledge of postwar buildings: the church of San Michele Arcangelo in San Pietro Infine
Domenico Iovane

393 | Immagini di luoghi perduti: memorie di pillboxes e casematte nel territorio campano
Images of lost landscapes: memories of pillboxes and casemates in the Campania region
Alice Palmieri, Gennaro Pio Lento, Angelo De Cicco

403 | Digital twins_rappresentare le metamorfosi urbane post-belliche. Il caso della chiesa dell'Incoronata a Napoli
Digital twins_represent post-war urban transformation. The case of the Incoronata Church in Naples
Mara Capone, Angela Cicala

413 | Strumenti VR per la fruizione web-sharing del patrimonio religioso intangibile. La chiesa di San Sebastiano a Napoli
VR tools for web-sharing of intangible Religious Heritage. The Church of San Sebastiano in Naples
Emanuela Lanzara, Vincenzo Cirillo

427 | 1848, 1860, 1943. Storie di distruzioni e ricostruzioni nel sito del Monastero dei Sett'Angeli di Palermo
1848, 1860, 1943. The vicissitudes of war destruction and reconstruction on the site of the Sett'Angeli Monastery in Palermo
Gian Marco Girgenti, Laura Barrale, Sara Morena

439 | Sullo sfondo della rivolta. Storia e ricostruzione digitale dell'antico campanile della cattedrale di Messina
Against the background of the uprising. History and digital reconstruction of the ancient bell tower of the cathedral of Messina
Alessia Garozzo

449 | Il castello di Roccarainola tra evoluzione, distruzione ed oblio: la virtualizzazione per la divulgazione e la conoscenza
The castle of Roccarainola between evolution, destruction, and oblivion: virtualisation for dissemination and knowledge
Riccardo Miele, Andrea Maliqari

459 | Il rilievo aerofotogrammetrico per la documentazione del patrimonio culturale fortificato: la roccaforte di Almeida in Portogallo
The aerophotogrammetric survey for documenting the fortified cultural heritage: the fortress of Almeida in Portugal
Fabiana Guerriero

467 | Il rilievo della Fortezza Triangolare di Butrinto in Albania
The survey of the Triangular Fortress of Butrint in Albania
Angelo De Cicco

PARTE II / PART II
Restauro e Guerra
Restoration and War
RENATA PICONE, VALENTINA RUSSO

CAP.1 ***Difese/offese belliche. Restauri, ricostruzioni, trasformazioni delle strutture difensive e dei loro contesti paesaggistici***
War defenses/offenses. Restorations, reconstructions, transformations of defensive structures and their landscape
BIANCA GIOIA MARINO, MARCO PRETELLI, ANDREA UGOLINI

483 | Strutture difensive tra distruzione e abbandono: le fortificazioni dell'isola di Lefkada in Grecia
Defensive structures between destruction and abandonment: the fortresses of the Lefkada island in Greece
Adriana Trematerra

493 | Architetture fortificate scomparse: la cinta muraria di Bussoleno in Valle di Susa
Disappeared fortified architecture: the walled boundary of Bussoleno in the Susa Valley
Alessandra Panicco

501 | Trasformazioni e restauri di un monumento che resiste: il Castello Barbacane a Pantelleria
Transformations and restorations of a monument that resists: the Barbacane Castle in Pantelleria
Zaira Barone

513 | La Rocca di Ravaldino a Forlì: trasformazione di un manufatto urbano
Transformation of an urban artifact: the Ravaldino Fortress in Forlì
Eleonora Melandri, Martina Ricupero

523 | Restauro e trasformazioni delle Mura Aureliane sotto il pontificato di Pio IX. Alcuni esempi e criteri di intervento
Aurelian Walls' restoration under pope Pius IX. Some examples and criteria
Rossana Mancini, Francesca Lembo Fazio

531 | Valori e rischi del Castello di Carlo V a Capua: un problema culturale
Values and risks of the Castle of Charles V in Capua: a cultural problem
Aldo Aveta

541 | La riscoperta delle archeologie di guerra come nuovo livello culturale nelle aree di interesse storico-paesaggistico. Il caso della Penisola della Maddalena a Siracusa
The rediscovery of war archaeologies as a new cultural level in areas of historical and landscape interest. The case of the Magdalena Peninsula in Syracuse
Maria Rosaria Vitale, Antonio Maria Privitera, Eleonora Saccuta

555 | Le fortificazioni della Terraferma veneziana tra Ottocento e Novecento. Stato attuale e prospettive nella pianificazione territoriale
Fortifications on the Venetian mainland between the 19th and 20th centuries. Actuality and perspectives in territorial planning
Francesco Trovò

565 | I due volti della Fortezza Veneziana di Bergamo: la manutenzione delle Mura "nascoste"
The two faces of the Venetian Fortress of Bergamo: taking care for the "Hidden" Walls
Virna Maria Nannei, Giulio Mirabella Roberti

575 | Modern Monolithic Heritage. I forti di seconda generazione del Campo Trincerato di Mestre: percorsi di valorizzazione tra architettura e paesaggi culturali
Modern Monolithic Heritage. The second-generation forts of Mestre's military base: enhancement paths between architecture and cultural landscapes
Giorgio Danesi, Sara Di Resta

585 | Il patrimonio fortificato della Valle Stura: esempi di valorizzazione
The Military Heritage of the Stura Valley: Valorization Case Studies
Nadia Frullo, Manuela Mattone

595 | Conflitti bellici e conflitti ideologici. La Rocca Paolina a Perugia tra dissimulazioni, riscoperte e nuove opportunità di fruizione
War conflicts and ideological conflicts. The 'Rocca Paolina' in Perugia between dissimulations, rediscoveries and new usage opportunities
Pietro Matracchi, Greta Angiovini, Claudia Frattegiani Pompei

CAP.2 ***Il senso dei Luoghi, non Luoghi, nel secondo dopoguerra. Il caso Germania e l'attualità***
The significance of Places, not-Places, in the post World War II recovery. The case of Germany and the actuality
ROBERTA FONTI, RAFFAELE AMORE

611 | *Rama dama!* Post-war reconstruction in Munich: the identity-forming power of the *Urbs Picta*
Thomas Danz

623 | *Rama dama!* Munich and the (re)construction of an historic city centre after World War II
Elisabeth Merk

633 | Monuments as Political Objects. The case of the Neues Museum of Berlin
David Wolf

643 | Places, non-Places. The significance of recreating sites charged with iconic meaning
Roberta Fonti

655 | Monuments on stamps: propaganda, destructions and restoration works in Germany over the 20th century
Vittorio Foramitti

665 | Restoration works in Germany after World War II between material reintegration and memory of places. Hans Döllgast, Josef Wiedemann and their relationship to ruins
Alfonso Ausilio, Andrea Califano

679 | Paul Clemen and the different approaches to reconstruction in Germany in the immediate post-World War II period
Maria Parente

689 | The post-war 'reconstruction' of the city of Hanover and the restoration of the Aegidienkirche
Raffaele Amore

Cap.3 ***L'alba della ricostruzione nelle città storiche italiane: piani e tessuti urbani tra distruzioni, trasformazioni e istanze di tutela, 1944-1954***
The dawn of reconstruction in Italian historic cities: urban plans and fabrics between destruction, transformation and protection expectations, 1944-1954
ANDREA PANE, CARLOTTA COCCOLI

709 | Superare l'emergenza e pianificare la ricostruzione. Carlo Ludovico Ragghianti e l'Ufficio per l'urbanistica del Sottosegretariato alle Belle Arti nel 1945
Overcoming the emergency and planning the reconstruction. Carlo Ludovico Ragghianti and the Urban planning office of the Fine Arts Undersecretariat in 1945
Giovanna Russo Krauss

717 | La ricostruzione urbanistica ed edilizia a Milano nel secondo dopoguerra: esiti e riflessioni tra gli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento
The urban and building reconstruction in Milan after the Second World War: outcomes and reflections between the 1950s and 1960s
Serena Pesenti

727 | I “grattacielini” del Centro Direzionale di Milano: il fallimento della ricostruzione milanese
The “small skyscrapers” of Milan’s Business Center: the failure of Milanese reconstruction
Simona Talenti

737 | “Trarre partito dalle distruzioni e dai sinistramenti”. Il Piano di ricostruzione del centro storico di Brescia (1945-1954)
“To take advantage of destruction and devastation”. The reconstruction plan for the historic centre of Brescia (1945-1954)
Carlotta Coccoli

747 | Il destino del “patrimonio costruito non firmato”: la zona ospedaliera a Brescia prima, durante e dopo le incursioni aeree del secondo conflitto mondiale
The destiny of “Built but not signed heritage”: the hospital area in Brescia before, during and after aerial attacks of the Second World War
Massimo De Paoli

757 | «La modernità è sapersi adeguare alle scelte urbanistiche»: Plinio Marconi e il PRG di Verona
«Modernity is the ability to adapt to urban choices»: Plinio Marconi and the PRG in Verona
Claudia Aveta

765 | La ricostruzione post-bellica nel tessuto urbano storico di Genova tra speculazione, restauro e progetto architettonico
The post-war reconstruction in the historic urban tissue of Genoa among speculation, restoration and design
Carla Arcolao, Lucina Napoleone

775 | Lungarni di Pisa: danni bellici e ricostruzione nel secondo dopoguerra
Lungarni of Pisa: war damage and reconstruction after World War II
Francesca Giusti

785 | Come crisalidi. L’Abruzzo e i Piani di ricostruzione del secondo dopoguerra
Like chrysalises. The Abruzzo and the post-war reconstruction Plans
Lucia Serafini

797 | La riparazione dei centri storici molisani nel secondo dopoguerra
Repairing the Molise’s historical centers after the World War II
Maria Vitiello

807 | La ricostruzione infinita: il piano per la via Marittima a Napoli tra aspettative di modernità e indifferenza alle preesistenze, dal 1946 a oggi
The infinite reconstruction: the plan for the via Marittima in Naples between expectations of modernity and indifference to pre-existing buildings, from 1946 to today
Andrea Pane

821 | Pianificazione urbana e ricostruzione a Napoli nel secondo dopoguerra: la nascita della city partenopea nel rione Carità
Urban Planning and Reconstruction in Naples after the World War II: the birth of the city partenopea in the rione Carità
Paola Martire

833 | Il centro storico di Capua tra danni bellici, ricostruzioni e restauri: genesi e primi esiti del Piano del 1947
The historic center of Capua between war damage, reconstruction and restoration: genesis and first outcomes of the 1947 Plan
Maria Pia Testa

845 | Danni bellici, ricostruzioni, restauri in Calabria: la città di Cosenza a partire dal 1943
War damages, reconstruction, restoration in Calabria: the city of Cosenza since 1943
Brunella Canonaco, Francesca Bilotta

Cap.4 ***Ruderi di guerra, archeologie e vuoti urbani nella città stratificata***
War ruins, archaeological remains and urban gaps in stratified cities
STEFANIA POLLONE, LIA ROMANO

859 | I segni della guerra e la ‘creatività urbana’
The War Marks and the ‘Urban Creativity’
Ornella Cirillo, Maria Teresa Como

871 | La rovina atomica di Hiroshima nelle rappresentazioni giapponesi del dopoguerra
The atomic ruin of Hiroshima in postwar Japanese representations
Pina (Giusi) Ciotoli

881 | Dalle immagini di J.S.P. Bradford (1943-1945) e della RAF ai laboratori aerofotografici per la conoscenza del paesaggio
From the images of J.S.P. Bradford (1943-1945) and the RAF at the aerophotographic laboratories for landscape knowledge
Angela Diceglie

889 | «Ricostruzioni, ripristini, completamenti»: strategie d’intervento nelle Marche del dopoguerra
«Ricostruzioni, ripristini, completamenti»: strategies of intervention in the postwar Marche region
Enrica Petrucci, Maria Giovanna Putzu

899 | La conservazione e valorizzazione del paesaggio pugliese dei luoghi dell’Antifascismo, della Resistenza e dell’Accoglienza
The conservation and enhancement of the Apulian landscape of the places of Anti-Fascism, of the Resistance and of Hospitality
Angela Diceglie

907 | Le chiese minori del centro storico di Catania e i danni bellici: tra sostituzioni, conservazione disattesa e ruderi irrisolti
The minor churches of Catania’s historic centre and war damages: between replacements, neglected preservation, and unsolved ruins
Attilio Mondello

915 | Uno strano recupero per un’identità incompresa. Il caso del Presidio militare di Pizzofalcone
A strange building recovery for a misunderstood identity. The case of the Military garrison of Pizzofalcone
Maria Teresa Como

925 | Le attività di restauro e ricostruzione della Soprintendenza fiorentina nel secondo dopoguerra. Il caso del restauro della Basilica di Santa Maria dell’Impruneta
The restoration and reconstruction activities of the Florentine Superintendency after World War II. The case of the restoration of the Basilica di Santa Maria dell’Impruneta
Maddalena Branchi

935 | Il mausoleo detto «Torrione» al II miglio della via Prenestina a Roma: bombardamento, occupazione, disuso e riqualificazione del sito archeologico
The mausoleum «Torrione» at the 2nd mile of via Prenestina in Rome: bombing, occupation, disuse and redevelopment of the archeological site
Rossella Leone, Roberto Ragione

945 | Scavare nella memoria. Riflessioni a partire dall’esperienza di Shoreditch Park
Digging into memory. Reflections from the Shoreditch Park experience
Elena Vitagliano

957 | Vuoti di guerra. Dialoghi tra ruderi urbani e città contemporanea
War Gaps. Weaving the narratives of historic urban ruins into the contemporary city
Valentina Russo, Stefania Pollone, Lia Romano

Cap.5 ***Ruderi in guerra. Protezione, danni e restauri dei siti archeologici***
Ruins in war. Protection, damage and conservation of archaeological sites
ZAIRA BARONE, LUIGI VERONESE

971 | … Quando le pietre caddero nel fiume. La ricostruzione del Ponte di Savignano sul Rubicone
... When the stones fell into the river. The reconstruction of the Savignano Bridge on Rubicone
Andrea Ugolini

981 | Può la distinguibilità causar danno? Una lettura militante di alcuni interventi postbellici di Amedeo Maiuri a Pompei
Can distinguishability cause harm? A militant reading of some post-war works by Amedeo Maiuri in Pompeii
Gianluca Vitagliano

993 | La protezione italiana dei resti archeologici dell'isola di Kos dai bombardamenti inglesi e saccheggi tedeschi della seconda guerra mondiale
The Italian protection of the archaeological remains of the island of Kos from the British bombing and German looting of the Second World War
Rosario Scaduto

1001 | Ponti in guerra. La ricostruzione del ponte sull'Ofanto di Canosa di Puglia
Bridges at war. The reconstruction of the Ofanto bridge in Canosa
Germano Germanò

1011 | "Anfiteatri di guerra". Vicissitudini belliche di antichi edifici ludici e per lo spettacolo, tra conservazione e restauro
"Amphitheaters of war". War events of ancient structures of spectacle, conservation and restoration
Luigi Cappelli

1019 | Il Museo archeologico Salinas di Palermo in guerra: protezione, danni e restauro
The Salinas Archaeological Museum of Palermo at war: protection, damage and restoration
Carmen Genovese, Rosario Scaduto

1027 | War in Sicily: protecting archaeological sites to contain military interference (1940-43)
Antonino Crisà

1035 | Preventive conservation in Times of War. The case of Triumphal Arches
Roberta Fonti

1047 | "Pompeii bomb damage". I restauri ottocenteschi nel secondo Dopoguerra tra alterazione e continuità
"Pompeii bomb damage". Nineteenth-century restorations in the post-World War II period between alteration and continuity
Ersilia Fiore

1057 | Iole Bovio Marconi e la riorganizzazione del Museo Nazionale di Palermo dopo i bombardamenti del 1943
Iole Bovio Marconi and the reorganization of the National Museum of Palermo after the bombings of 1943
Laura D'Esposito, Giuliana Sarà

Cap.6 ***Bombe su Palermo: i sistemi difensivi, le enunciazioni concettuali e la pratica del restauro dei monumenti nel secondo dopoguerra in Sicilia***
Bombs on Palermo: defensive systems, theoretical statements and practice of the restoration of monuments in Sicily after the Second World War
GASPARE MASSIMO VENTIMIGLIA, RAFFAELE AMORE

1073 | Palermo, la guerra e le bombe (1940-1943)
The World War II in Palermo and the bombings (1940-1943)
Manoela Patti

1081 | I bombardamenti Alleati su Palermo: un patrimonio artistico distrutto
The Allied bombing of Palermo: an artistic heritage destroyed
Attilio Albergoni

1087 | Il restauro dei monumenti danneggiati durante le incursioni aeree della Seconda guerra mondiale nella città di Palermo: protagonisti, orientamento e prassi
The restoration of monuments damaged during the air raids of the Second World War on the city of Palermo: promoters, cultural orientation and practice
Gaspare Massimo Ventimiglia

1101 | 1943: Mario Guiotto e l'anno del silenzio. Restauri e ricostruzioni a Palermo nell'immediato secondo dopoguerra
1943: Mario Guiotto and the year of silence. Palermo's imediate post-war restorations and recostructions
Sara Isgrò

1115 | *La protezione della cattedrale di Santa Maria la Nuova a Monreale*
The protection of Santa Maria la Nuova Cathedral in Monreale
Laura Rappa

1123 | Il complesso monumentale di Santa Cita a Palermo: i danni bellici, le opere di restauro e le strategie di riuso
The monumental complex of Santa Cita in Palermo: war damage, restoration, and reuse strategies
Francesca Meli Bertoloni, Maria Sampino, Gaspare Massimo Ventimiglia

1135 | Gli interventi del programma di ricostruzione nell'area della chiesa di Santa Maria di Piedigrotta a Palermo
Interventions of the reconstruction program in the area of Santa Maria di Piedigrotta church in Palermo
Evelyn Messina

1145 | Opere di pronto intervento e restauro nei complessi monumentali di Santo Spirito e San Francesco in Agrigento, danneggiati dai bombardamenti della Seconda Guerra Mondiale
Works of emergency intervention and restoration of the monumental complexes of Santo Spirito and San Francesco in Agrigento, damaged by the Second World War bombings
Tito Vaccaro

1155 | Ripartenze e ri-costruzioni dopo le catastrofi del Novecento ad Agrigento
Restarts and re-constructions after the catastrophes of the twentieth-century in Agrigento
Calogero Daniele Lentini

1165 | Rigenerare le aree militari dismesse: il caso dell'aeroporto militare 'Vincenzo Magliocco' a Comiso (Ragusa) e il restauro delle originarie strutture di epoca fascista scampate alle bombe del 1943
The regeneration of disused military areas: the case of the military airport 'Vincenzo Magliocco' in Comiso (Ragusa) and the restoration of fascist-era buildings that survived the bombs of 1943
Giovanni Gatto, Vincenzo Dipasquale

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 Palinsesto, 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 Tersa 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.

RAFFAELE AMORE, MARIA INES PASCARIELLO, ALESSANDRA VEROPALUMBO

Introduzione
Tracce e patrimoni

RAFFAELE AMORE, MARIA INES PASCARIELLO, ALESSANDRA VEROPALUMBO

Il presente volume, che raccoglie una consistente quantità di contributi presentata da studiosi italiani e stranieri, si articola in due parti. La prima, dal titolo *Disegni di città in guerra: realtà costituite, immagini, memorie*, su proposta di Antonella Di Luggo e Ornella Zerlenga, ha inteso avviare una discussione su una serie di temi nell'ambito del rapporto tra le discipline del Disegno e della Rappresentazione e la guerra, secondo molteplici punti di vista. La seconda, dal titolo, *Restauro e Guerra*, presentata da Renata Picone e Valentina Russo ha posto, invece, al centro della riflessione l'approfondimento delle problematiche teoretiche e tecnico operative a fronte delle alterazioni e delle distruzioni provocate dai conflitti bellici ad architetture, nuclei urbani e piccoli borghi.
Nell'insieme, i più di 100 contributi selezionati offrono, nell'ambito delle diverse sottosezioni in cui si è articolato il Convegno e, dunque, il presente volume un significativo ed interessante aggiornamento delle diverse tematiche che sono state affrontate.
In particolare, nella prima parte del volume, nella sezione coordinata da Antonella di Luggo e Ornella Zarlenga è stato approfondito il tema del disegno di progetto dei sistemi di fortificazione e di difesa, in rapporto alle specificità dei luoghi e alla trattatistica sull'architettura militare. In quella coordinata da Daniela Palomba e Maria Ines Pascariello sono state approfondite le modalità con le quali è stata rappresentata la guerra, in termini di illustrazione, visualità, narrazione e comunicazione. Al centro della riflessione della sezione coordinata da Vincenzo Cirillo e Simona Scandurra, viceversa, sono stati i metodi e i processi di indagine conoscitiva delle tracce della città fortificata e delle architetture o spazi urbani danneggiati da eventi bellici attraverso l'impiego delle più recenti tecnologie di rilievo e rappresentazione.
Nella seconda parte del volume, nella sezione coordinata da Bianca Gioia Marino, Marco Pretelli, Andrea Ugolini sono stati affrontati i temi relativi ai restauri, alle ricostruzioni e alle trasformazioni delle strutture difensive e dei loro contesti paesaggistici, anche in relazione alle *Guidelines on Fortification and Militar Heritage* dell'ICOMOS del 2021.
Nella sezione successiva coordinata da Raffaele Amore e Roberta Fonti ci si è invece interrogati sui diversi approcci culturali e sulle conseguenti scelte tecniche che hanno guidato gli interventi di restauro architettonico e urbano delle città tedesche distrutte dai bombardamenti, con l'obiettivo di contribuire ad una rilettura di interventi ricostruttivi più o meno noti, ed approfondire la conoscenza delle variegate e diversificate modalità operative utilizzate in Germania nel dopoguerra, fino agli interventi post-riunificazione.
Andrea Pane e Carlotta Coccoli, invece, hanno curato una serie di saggi dedicati alla ricostruzione nelle città storiche italiane nel periodo 1944-1954, alla luce della disciplina urbanistica. I contributi della sessione fanno luce, pur se da angolazioni diverse, sul complesso quadro delle conoscenze relativo agli interventi di ricostruzione di piccole e grandi città attraverso l'analisi di diversi casi studio, con particolare attenzione ai tessuti urbani storici.
La sezione curata da Stefania Pollone e Lia Romano è dedicata alle testimonianze fisiche della guerra che ancora esistono nel corpo vivo delle città storiche a seguito dei danni bellici: ruderi e vuoti urbani dovuti a danni di guerra, testimonianze archeologiche emerse a seguito di demolizioni di edifici danneggiati dalle bombe.

Zaira Barone e Luigi Veronese, hanno curato la sezione relativa alla protezione, ai danni e ai restauri post-bellici del patrimonio archeologico danneggiato durante la seconda guerra mondiale.
In ultimo Gaspare Ventimiglia e Raffaele Amore hanno coordinato una sezione dedicata alla città di Palermo e alla serie di tragici bombardamenti che la colpirono durante i raid aerei dei primi anni Quaranta. Bombardamenti che produssero estese lacerazioni al tessuto urbano della città e il danneggiamento di molti suoi monumenti.
Nel loro complesso, i diversi contributi che costituiscono le due parti del volume, pur se da diversi e pl urimi punti di vista, forniscono un i mportante aggiornamento degli studi sul rapporto tra le città e la guerra.
I saggi della prima sezione, incentrata sulle discipline del Disegno e d ella Rappresentazione hanno evidenziato il sempre crescente ruolo che le tecniche di rilievo possono rivestire per la comprensione delle complesse architetture militari del passato, e p er la conoscenza delle stratificazioni delle città storiche in generale e, in particolare, in quelle danneggiate dalle guerre.
Nei saggi della seconda sezione, dedicata alle tematiche del Restauro architettonico, gli autori hanno affrontato una significativa e accurata varietà di casi studio, indagando problematiche culturali, tecniche e operative che hanno caratterizzato gli interventi di ricostruzione e di restauro di monumenti e d elle città europee e i taliane dopo la seconda guerra mondiale. Si tratta di questioni teoretiche e o perative – che in parte si ritenevano superate con la definizione dei principi della Carta di Venezia – che viceversa sono di grande attualità. Al di là delle distruzioni derivanti dalle guerre, che oggi appaiono, purtroppo, di triste attualità, terremoti e dev astazioni naturali spesso producono danni se non equiparabili, di sicuro simili a q uelli prodotti da una guerra e, per tale motivo, come i primi, mettono in discussione i principi della stessi della disciplina della conservazione, ponendo i responsabili della tutela e le popolazioni coinvolte di fronte a complesse e articolate questioni. Si tratta di tematiche che vanno al di là dei pur complicati aspetti tecnici, che coinvolgono questioni immateriali, legate al significato ed alla memoria dei luoghi per le popolazioni interessate.
In questo senso, la ricchezza e l a varietà delle tematiche affrontate dai contributi della sezione possono rilevarsi utili per comprende e, quando se ne pr esenta il caso, indirizzare consapevolmente le scelte da c ompiere in caso di ricostruzione e r estauro di singoli monumenti e/o intere parti di città.

PARTE I / PART I

Disegni di città in guerra: realtà costituite, immagini, memorie
Drawings of cities at war: constituted realities, images, memories

ANTONELLA DI LUGGO, ORNELLA ZERLENGA

Dal pensiero teorico sotteso alla costruzi one del progetto, alle testimonianze di c ultura visuale, fino alle recenti e spr egiudicate applicazioni delle tecnolog ie digitali, il s ettore disciplinare del Disegno vuole interrogarsi sul ruolo della Rappresentaz ione tanto nella formulazione del progetto della difesa, quant o nel produrre immagini di guerra e/o nel documentare permanenze di contesti urbani intere ssati da eventi bellici. La macrosessione intende così avviare un dibattito attorno ai seguent i temi: la configurazione del progetto della città in guerra in relazione alle specificità dei luoghi; il complesso delle 'architetture' immateriali capaci di tras mettere messaggi ma anche di fornire testimonianze visibili/immagini/istantanee dell'evento bellico; i metodi e i processi di ind agine conoscitiva delle tracce della città modificata, delle archit etture o di spazi urbani danneggiati da eventi bellici attraverso l'impiego d elle più recenti tecnologie di rilievo, rappresenta zione e narrazione.

From the theoretical t hought underlying the construction of the project, to the evidence of visual culture, up to the re cent and unconventional applications of digital technologies, the disciplinary area of Drawing wants to discuss the role of Represent ation both in the formulation of the defensive project and in the production of war images and/ or in documenting the permanence of urban contexts interested by war events. The macro-session thus intends to launch a debate around the following themes: the configuration of the design of the city at war in rela tion to the specificities of the places; the complex of intangible 'architectures' able to communicate messages but also to offer visible/image/his torical evidence of the war event; the methods and proce sses of cognitive investigation of the traces of the modified city, of architectures or urban spaces damaged by war events through the use of the most recent technologies of survey, representation and narration.

CAP. 1

Fortificazioni e difese, fra casi studio e teorie
Fortifications and defences, between case studies and theories

ANTONELLA DI LUGGO, ORNELLA ZERLENGA

La sessione intende accogliere proposte relative a studi e ricerche condotte sul disegno di progetto dei sistemi di fortificaz ione e di difesa che, in forme e in modi differenti, sono stati pensati per garantire, nei secoli, la salvaguardia e la tutela di luoghi e di città. Molteplic i, infatti, possono essere le tipologie e le forme s paziali attraverso cui interpretare il tema. Fra queste si annoverano murazioni, torri di avvistamento, fortini, fortezze, sistemi difensivi, ecc., che concorrono a delineare particolari immagini di città nonché a costituire element i predominanti e riconoscibili di un te rritorio. Progetti di artefatti pensati per la difesa ma anche per l'attacco, tant'è che dal XVI al XVIII secolo ampia è la produzione della trattati stica sull'architettura militare in cu i il progetto fonda il s uo controllo sulla co noscenza delle discipline del disegno e della geo metria non solo per l'elaborazio ne "in carta", ma anche per la trasposizione "in terra" della forma difensiva.

The session aims to welcome proposals about studies and research conducted on the design of fortification and defence syst ems that, in different forms and ways, have been conceived over the centuries to provide protection and safeguard of places and cities. Indeed, there can be many types and spatial forms through which the theme can be interpreted. These include walls, watch-towers, forts, fortresses, defensive systems, etc., which contribute to outlining particular images of cities as well as constituting predominant and recognisable elements of a territory. Projects of artefacts designed for defence but also for o ffense, so much so that from the 16th to the 18th century there is an extensive production of treati ses about military architecture in which the project bases its c ontrol on knowledge of the disciplines of drawing and geometry not only for the elaboration "on paper" but also for the transposition "on the ground" of the defensive form.

La Fortezza di Bergamo: un patrimonio militare da rileggere e conservare
The Fortress of Bergamo: a military heritage to be re-read and preserved

ALESSIO CARDACI*, ANTONELLA VERSACI**
*Università di Bergamo, **Università di Enna Kore

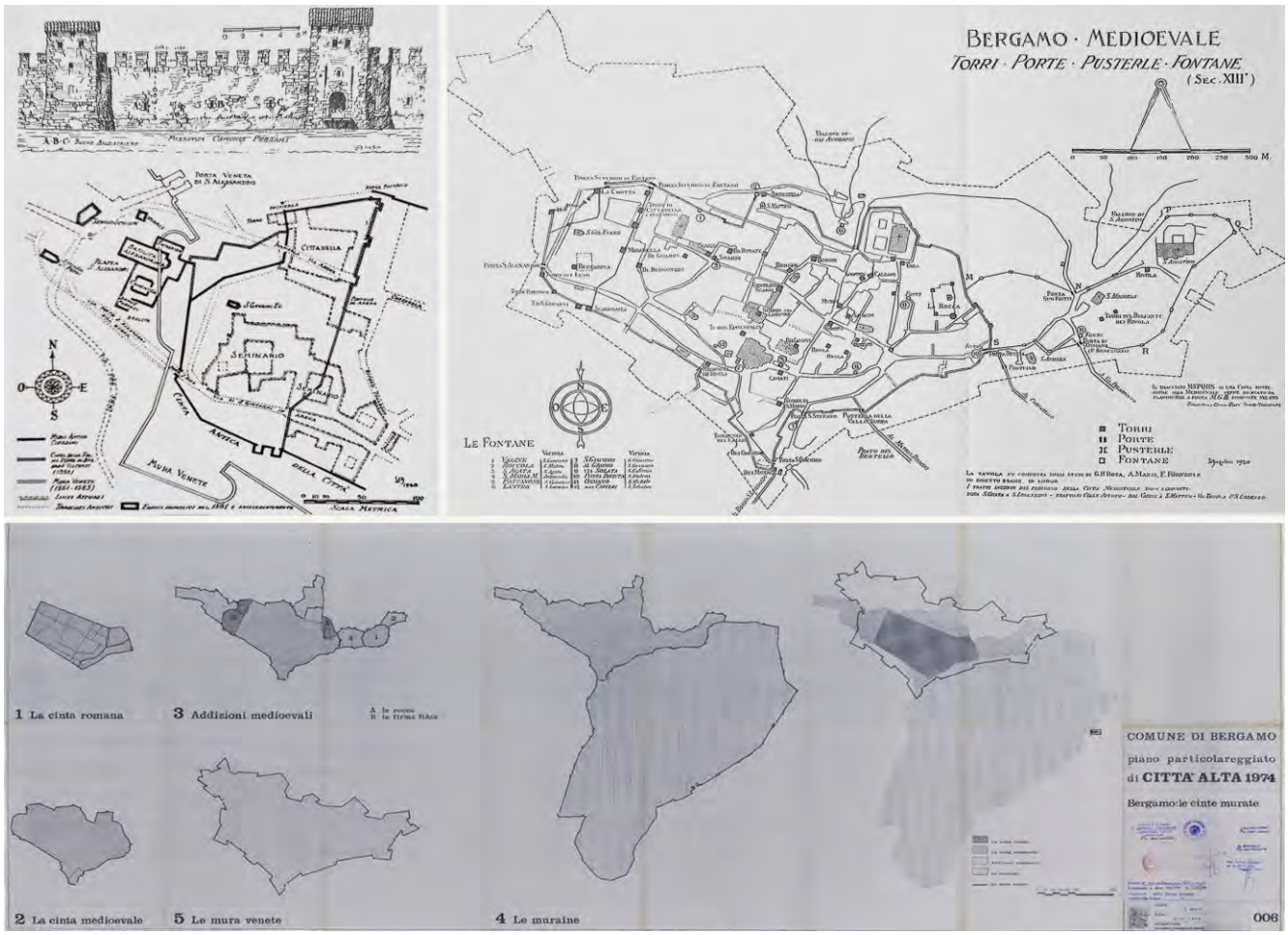
Abstract
Il paesaggio fortificato di Bergamo è un sistema organico e complesso costituito dalle Mura Venete e da un corpus di architetture difensive meno note ma di altrettanto pregio. Il carattere del borgo orobico è stato forgiato dalla compresenza, all'interno dello stesso recinto, sia della città dei militari che di quella dei civili. Una dualità che si può leggere nell'insieme delle molteplici fabbriche superstiti: elementi riconoscibili del territorio e testimonianza della specificità di un sito singolare, iscritto nella Lista del Patrimonio Mondiale dell'UNESCO.

The fortified landscape of Bergamo is a complex and organic system that consists of both the Venetian Walls and a corpus of lesser known but equally valuable defensive architectures. The Orobic village was shaped by the coexistence of both the military city and civilians within the same enclosure. A duality that can be read in the ensemble of the many surviving buildings: recognizable elements of the territory and evidence of the specificity of a singular site, inscribed on the UNESCO World Heritage List.

Keywords
Rilievo 3D, Disegno, Conservazione, Luigi e Sandro Angelini, Serenissima.
3D survey, drawing, conservation, Luigi e Sandro Angelini, Serenissima.

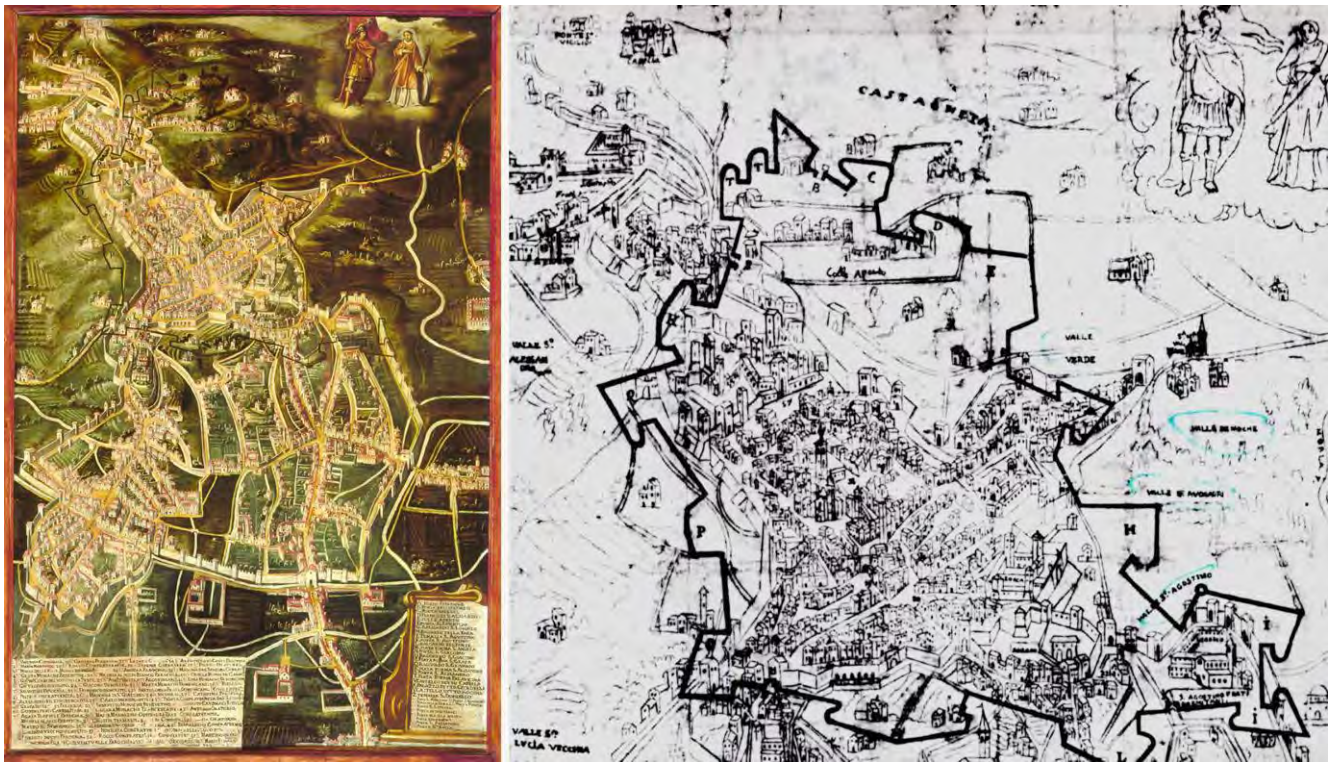
Introduzione
Un'analisi attenta dei fenomeni che portarono alla costruzione della fortezza veneta di Bergamo non può prescindere dalla rilettura delle grandi vicende storico-culturali ed economico-sociali che, su un arco di tempo di circa due millenni, hanno tramutato un eremo solitario in città. Uno studio che vede, nelle figure di Luigi e Sandro Angelini, i promotori di importanti ricerche sull'evoluzione della forma urbis dell'insediamento, ancora oggi molto attuali. Ai due architetti bergamaschi, profondi conoscitori e sensibili interpreti del genius loci della loro città, si deve una essenziale interpretazione del suo disegno urbano.
Luigi Angelini, restauratore e abile disegnatore, è l'artefice del piano di risanamento di Città Alta del 1934 (reso esecutivo con decreto-legge del 23 febbraio 1935) che, pur proponendo alcuni cambiamenti volti al miglioramento delle condizioni igienico-sanitarie dell'antico borgo, preservava gran parte delle vie e degli edifici, senza operare anacronistiche azioni di sventramento [Astengo, 1970]. Un obiettivo perseguito attraverso il criterio del diradamento urbanistico e edilizio di matrice 'giovannoniana', tramite demolizioni parziali delle sole parti irrecuperabili, la realizzazione di piazze e giardini, l'abbassamento di alcune porzioni alte di case, e tagli degli isolati verso sud per portare, al loro interno, aria e sole. Uno strumento utile a "conservare integro al massimo grado il carattere dell'antica città [ed] evitare soluzioni di troppa vasta trasformazione" [Angelini 1929, 9], valorizzando così il tessuto esistente grazie alla creazione di nuove aree fruibili pubblicamente e di nuovi scorci in grado di raccontare l'evoluzione del costruito. Il lavoro di Angelini fu innanzitutto dedicato al rilievo minuzioso del

tessuto urbano, condotto “angolo per angolo, casa per casa, crocicchio per crocicchio” [Giovannoni 1913, in Zucconi 1997, 154] e alla sua rappresentazione sia con piante ed alzati in scala 1:100 sia con viste ‘dal vero’. Un certosino censimento critico che gli permise, nel Secondo Dopoguerra, di ricostruire graficamente la crescita della città durante il susseguirsi delle varie epoche storiche.
Il volume “Il volto di Bergamo nei secoli” (1951) raccoglie note, osservazione, schizzi di mappe e proiezioni ortografiche, ottenute sovrapponendo alla base cartografica della città esistente, gli antichi tracciati e i palazzi ormai scomparsi. Le descrizioni di Elia Fornoni e Angelo Mazzi sono prese a fondamento di una investigazione condotta dall’architetto-ingegnere in maniera diretta [Angelini 1951]. Un metodo affinato dal figlio Sandro che, seguendo gli insegnamenti del padre, ampliandoli con le riflessioni di Lorenzo Rota, Elia Fornoni, Nevio Degrassi, Mario Mirabella e rileggendo le evidenze archeologiche e documentarie superstiti, produsse delle restituzioni attendibili della Bergamo romana, medievale e moderna.
Il famoso piano particolareggiato di risanamento conservativo di Città Alta e Borgo Canale che egli elabora negli anni Settanta del secolo scorso (poi approvato nel 1980), oltre che uno strumento di governo del territorio è soprattutto un importante studio della città: dei venti elaborati prodotti, infatti, ben sedici sono di analisi mentre solo quattro contengono indicazioni attuative [Cuda 2003].



1: L’evoluzione della forma urbis della città di Bergamo: in alto, la ricostruzione del borgo medievale proposta da Luigi Angelini (1951) e in basso l’evoluzione della cinta muraria prodotta dal figlio Sandro (1974).

Lo studio evidenzia una continuità, anche nell'uso, di alcuni luoghi in cui è presente l'anima del borgo. Il primo nucleo, l'antica Bergomum – testimoniato dall'esistenza di parti di una cinta muraria successiva all'età augustea e databile al I-II secolo d.C. –, si caratterizzava per un tracciato regolare e poligonale che, avvolgendo il colle di Sant'Eufemia (dove recenti scavi hanno dimostrato l'esistenza di un insediamento preromanico non fortificato), si estendeva in direzione est.
Il confronto tra la Bergamo romana e quella medievale conferma il mantenimento di alcuni luoghi e tracciati nonché l'edificazione delle nuove mura su tratti di quelle preesistenti. Le trasformazioni di età medievale hanno avuto inizio con la costruzione del Castello della Rocca e sono, quindi, proseguite con l'estensione delle mura fino a circondare i nuovi quartieri. Il loro andamento, a tratti irregolare, svela la presenza di parti aggregate in ragione delle necessità di difesa e protezione di questi altri comparti.
La città moderna regolarizzerà questo disegno con un anello bastionato che ingloberà il cuore della Città Alta, non senza ingenerare, tuttavia, pesanti conseguenze. L'innalzamento della cinta veneta richiederà, in effetti, la demolizione di molte fabbriche (tra cui la basilica intitolata al protettore Sant'Alessandro). L'opera si rivelerà, inoltre, tecnicamente assai complessa. Proprio a causa delle peculiarità morfologiche di un sito che poggiava sull'aspra roccia (la 'dura corna') ed era caratterizzato da profondi avvallamenti, saranno necessari ingenti lavori di scavo e riempimento dei terrapieni, e la realizzazione di alte muraglie e ampi terrazzamenti [Labaa 2016]. L'ampiezza delle lacerazioni subite dal tessuto urbano nella seconda metà del Cinquecento, è ben visibile dalle vedute a volo d'uccello di Bergamo, attribuite al pittore e cartografo Alvise Cima, che riproducono la città medievale iscritta entro il perimetro della nuova cortina di mura [Tosca 2012].



2: La sovrapposizione del tracciato delle mura alla città medievale in un particolare del disegno di autore anonimo cinquecentesco (a sinistra), aggiornato nella veduta a volo d'uccello attribuita ad Alvise Cima (1693).

1. La fortezza veneta: la storia e le antiche riproduzioni

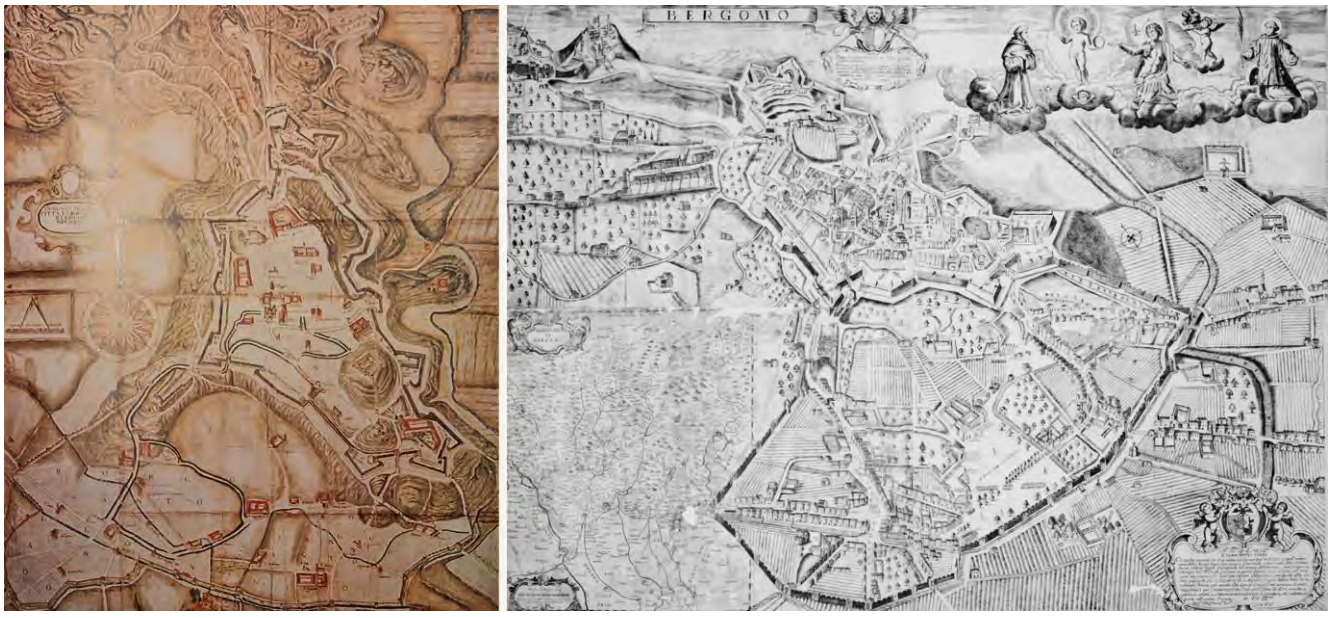
Bergamo è oggi nota per le imponenti mura che cingono la parte più antica della città, nel luglio 2017 iscritte nella Lista del Patrimonio Mondiale dell'UNESCO, nell'ambito del sito seriale "The Venetian Works of Defence between 16th and 17th centuries: Stato da Terra – Western Stato da Mar". La fortezza bergamasca si inserisce, infatti, in un sistema difensivo, a scala transnazionale, creato dalla Serenissima per proteggere i suoi territori interni e le tratte commerciali che si estendevano dai mercati del centro Europa fino al Medio Oriente. La struttura era un nodo cruciale all'interno della rinnovata rete di presidi militari (di monte, di pianura e di mare), appositamente progettati – non più secondo logiche medievali ma 'alla moderna' – per rispondere alle strategie d'assedio e alle tecnologie belliche conseguenti all'invenzione delle armi da fuoco.

La città di Bergamo, dal 1428 l'avamposto più occidentale della Repubblica al confine con il Ducato di Milano, costituiva un importante crocevia per il commercio verso il Canton Grisgion – attraverso la Via Priula lungo la Val Brembana [Bottani, Taufer 2007] – e rivestiva un ruolo di primo piano per il controllo dei confini occidentali: una roccaforte la cui immagine di potenza e possanza doveva agire da deterrente ad eventuali guerre e garantire pace e stabilità. In tal senso, fu deciso di circondare la porzione collinare dell'abitato di Città Alta con un grande anello di difesa. Il 17 luglio 1561 fu approvato dal Senato di Venezia il progetto di fortificazione del Marchese Sforza Pallavicino, capitano generale delle milizie dei Domini de Tera il cui disegno si ispirava alle teorie rinascimentali della città ideale di forma stellata. Nondimeno, la necessità di adeguarsi ad un tessuto urbano preesistente, la presenza di un terreno variegato e le continue modifiche del tracciato, generò un profilo irregolare pieno di 'trasgressioni' con baluardi, piattaforme e cortine [Colmuto Zanella 1988].

La Fortezza di Bergamo – come fu chiamata sino alla fine del Settecento quando, con la caduta della Repubblica di Venezia e la dismissione militare della struttura, prevalse nel linguaggio corrente il termine di Mura Venete – non era solo la cinta murata ma un sistema complesso che inglobava sia il tessuto urbano e produttivo della città sia l'apparato militare con caserme, magazzini, piazze d'armi, edifici logistici e di comando. La particolarità della roccaforte era legata alla compresenza, all'interno dello stesso recinto, sia della città dei militari che di quella dei civili. Un'eredità della storia che ha tramutato in roccaforte strategica ciò che prima era un villaggio medievale; una caratteristica rimarcabile in molte rappresentazioni planimetriche che indicano solo gli apparati militari – e le alture con le cinte di mura – trascurando, invece, le architetture ad uso civile.

Questo organismo articolato di 'fortezze nella fortezza' era costituito dalla Cittadella, dal Fortino di San Domenico, dalla Rocca, dalla c.d. Cappella (il Castello di San Vigilio) e, nella parte nord, dal Forte di San Marco, la struttura strategicamente più rilevante. La posa della prima pietra avvenne il 1° settembre 1561, alle pendici di Colle Aperto, proprio con la fabbricazione del Forte di San Marco, limitato, a sud, tra le future porte di Sant'Alessandro e San Giacomo da un profondo vallone e, a nord, da possenti baluardi armati di artiglierie puntate verso il colle di San Vigilio. Il forte era il cuore e il centro operativo dell'intera cittadella e la sua realizzazione assorbì totalmente il Marchese Sforza Pallavicino che si dedicò personalmente alla progettazione e alla direzione dei lavori. L'opera fu conclusa nel 1565 (il completamento delle mura avverrà, invece, solo nel 1588 con la chiusura del baluardo della Fara). Le sue alte pareti, quasi verticali, furono rivestite con pietre lisce e compatte per non offrire appigli agli attaccanti e i suoi speroni furono fondati sulla pietra viva, come recenti studi in corso sembrano avvalorare (Cardaci et al. 2019a).

3: A sinistra, pianta delle nuove mura di Bergamo eseguita nel 1664 da Cesare Malacreda (Venezia, Biblioteca Marciana); a destra, in alto, Plan de Bergame. Le Château, 1797 (Parigi, Bibliothèque nationale de France) e in basso, la ricostruzione della morfologia preromana del complesso collinare di Bergamo con sovrapposti i tracciati delle cinte murarie romane, medievali e cinquecentesche (Elia Fornoni, 1889).



4: A sinistra, il sistema difensivo della fortezza urbana con l'indicazione degli edifici principali in una mappa del 1626 (Venezia, Archivio di Stato) e a destra, la città nell'incisione di Stefano Scolari da Macherio (1680).

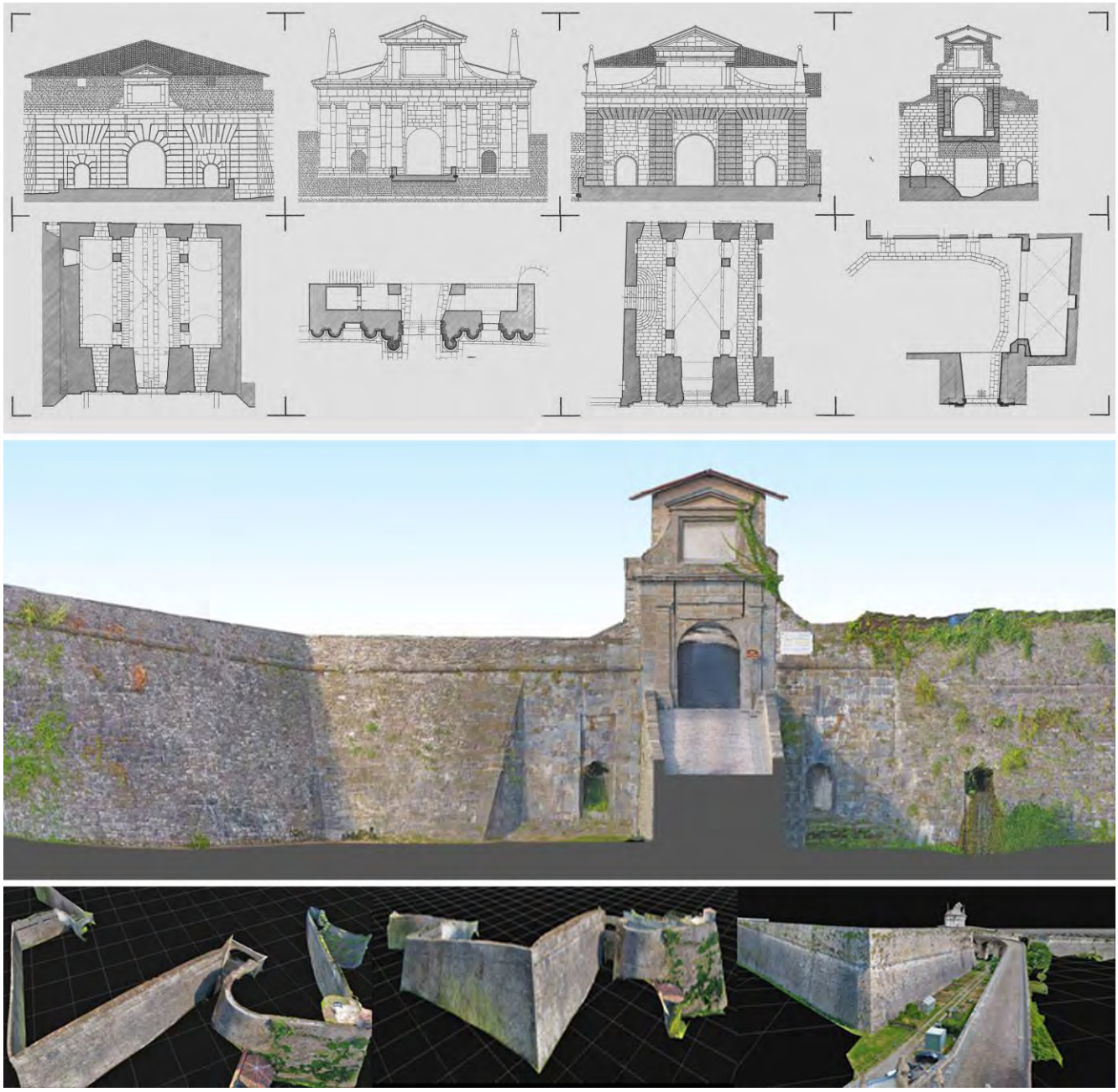
Un'attenzione costruttiva che ne denuncia l'importanza, strettamente legata al Castello di San Vigilio, sia per contenere eventuali assalti da nord, sia perché – in caso di conquista da parte nemica – i bastioni avrebbero dovuto resistere al 'peso di fuoco' di un assediante appostato sull'altura. Nel corso del tempo, la cinta muraria ha subito poche modifiche ma, cessata la sua utilità strategica tra il XVIII e il XIX secolo e senza manutenzione e adeguata rifunzionalizzazione, è stata soggetta ad un lento ed inevitabile degrado. Il complesso regime di proprietà dei manufatti in muratura passati come eredità demaniali dei successivi governi (Repubblica Cisalpina, Regno Lombardo-Veneto, Regno d'Italia e Repubblica Italiana) e l'alienazione ai privati dei terreni – sia dei baluardi e delle cortine sulla sommità, sia dei fossati e delle lunette al piede – ha aggravato la condizione di grande fragilità di un sistema eterogeneo ed esteso. Le strategie previste dal piano di gestione UNESCO sono finalizzate alla conoscenza, alla conservazione, alla valorizzazione del sito; la municipalità di Bergamo si è quindi assunta l'onere della sua salvaguardia dotandosi di un piano di manutenzione programmata: un documento progettuale rivolto alla tutela dell'integrità delle strutture lapidee, attraverso azioni preventive di minimo intervento.
Lo strumento programmatico, frutto di una collaborazione tra l'Università degli studi di Bergamo e il Comune, si è fondato sulla conoscenza metrica e materica della fortezza ed ha previsto una serie di azioni mirate alla comprensione del 'paesaggio di pietra', esplicate attraverso la ricerca diretta e il rilevamento fotogrammetrico digitale (aereo e terrestre) e 3D laser scanning.

2. La fortezza veneta: i rilievi moderni e contemporanei

Il rilievo della fortezza di Bergamo è materia complessa che non può prescindere dallo studio delle congerie dei disegni e dei rilievi sull'opera. Le più antiche rappresentazioni delle mura risalgono al periodo del cantiere e sono divenute oggi oggetto di uno studio minuzioso; esse riguardano sia quanto già realizzato sia alcuni progetti di intervento previsti su specifiche aree del perimetro. La prima indagine metrica sistematica del circuito delle mura venete è stata prodotta, grazie all'avvento della misurazione geometrica parcellare e dei nuovi catasti figurati [Longhi 2009], in occasione della redazione del Catasto Napoleonico del 1810. Il perito Giuseppe Manzini, coordinatore dei lavori, utilizzerà i dati raccolti nelle campagne mensorie per redigere, nel 1816, la nota Pianta della Città di Bergamo: la prima rappresentazione degli spazi urbani, frutto delle rinnovate strumentazioni topografiche e dei conseguenti metodi di calcolo indiretto (non più squadri agrimensori e catene metriche ma tavolette pretoriane con cannocchiale e tacheometri con stadia), graficamente dettagliata e metricamente accurata. L'elaborato identifica chiaramente le mura, riproducendole con un forte tratto nero continuo per gli spalti e una linea sottile grigia per le scarpe. L'orografia del terreno è minuziosa ed evidenzia i fossati e i giardini alla base dei bastioni nonché le nuove strade e i sentieri lungo le cortine. La pianta del Manzini costituirà, per oltre un secolo, sino alla metà del primo dopoguerra, la base su cui verranno 'aggiornati' i successivi catasto Lombardo-Veneto (1853) e il cosiddetto catasto 'cessato' (1901-1935).
Nella seconda metà del XIX secolo, con lo sviluppo della fotogrammetria aerea, si assisterà alla produzione di nuove mappe dei centri urbani [Rinaudo 2010]; sulla base delle ortofoto dei voli GAI-1954 e Alifoto-1975, verranno redatte carte della città a grande scala (1:5000 e 1:2000). Contrariamente alle rappresentazioni ottocentesche, la muraglia sarà raffigurata come un 'semplice linea' nel contesto del costruito storico perché l'intento principale sarà di evidenziare la forma urbis e i rapporti tra i pieni e i vuoti.

5: La Pianta della Città di Bergamo e dei Borghi esterni redatta nel 1816 dall'ingegnere-architetto Giuseppe Manzini: a destra, il particolare della Città Alta con la cinta muraria.

In particolare, si perderà il legame imprescindibile tra le sistemazioni del terreno e le strutture in elevato: elementi differenti ma indivisibili che costituiscono, nella loro unitarietà, il paesaggio della fortezza. Su queste basi, al fine di una restituzione idonea a sottolineare le caratteristiche peculiari di un'opera militare tanto imponente e complessa, nel 1980 per iniziativa del Collegio dei Geometri di Bergamo [Rilievi e disegni… 1980], viene realizzato un nuovo rilievo, impostato esclusivamente 'da terra' – appoggiato su una grande poligonale chiusa – per raccogliere quei dati di dettaglio necessari alla restituzione alla scala 1:200 degli alzati delle mura e dei manufatti.
Un approfondimento successivo, sempre da parte dello stesso Collegio e in cooperazione con l'allora nascente Facoltà di Ingegneria, viene avviato nei primi anni del Duemila con il supporto della tecnologia – allora innovativa – del 3D laser scanning. Il rilievo si focalizza sulle porte e benché non esteso successivamente all'intera fortezza, stimolerà l'università cittadina ad una nuova stagione di indagini più scrupolose. In occasione del rilevamento integrato del 2016 del plesso di Sant'Agostino in cui, insieme al modello tridimensionale dell'ex-convento saranno restituiti parte della cinta con l'omonimo bastione e la porta, si immaginerà, infatti, di compiere l'indagine metrica dell'intero perimetro murario con mezzi UAV, sia ad ala fissa che multi–rotore [Cardaci et al. 2019b]. Il rilievo 3D delle mura, seppur in parte riprogettato e adeguato ai progressi tecnologici e alle limitazioni normative, sarà eseguito qualche anno più tardi, con la partecipazione del Lab_S.A.B.E. della Scuola di Ingegneria, nel contesto del progetto "Le Mura Veneziane di Bergamo: 5 km di paesaggio lapideo da curare e mantenere in buona salute": un programma strategico triennale (promosso dal Comune di Bergamo e cofinanziato dallo Fondazione Cariplo all'interno del bando 'Arte e Cultura. Buone prassi di conservazione del patrimonio') mirato a governare i processi di degrado della struttura fortificata garantendone comunque la piena fruibilità.
La nuova campagna di misura ha richiesto attente attività preliminari necessarie per l'ottimizzazione dei tempi di esecuzione e la riduzione dei costi – economici e computazionali – della fase di restituzione. L'ampia estensione della cinta muraria – oltre 5.000 metri di sviluppo lineare – ha imposto l'utilizzo di sistemi a pilotaggio remoto per l'acquisizione di immagini atte alla realizzazione dei modelli parziali, successivamente geo-referenziati in un unico sistema di riferimento sulla base di numerosi capisaldi di una rete topografica.



6: Il rilievo della Fortezza di Bergamo: in alto il rilievo delle porte (Collegio dei Geometri di Bergamo, 1980), in basso il rilievo 3D delle 'Mura Veneziane' (Lab_S.A.B.E. - Università degli studi di Bergamo, 2018).

Un sistema di acquisizione veloce che, pur a scapito dell'accuratezza (non eccessivamente elevata ma contenuta entro la tolleranza della scala di restituzione richiesta), ha consentito di ricostruire un modello virtuale di interi brani della fortezza.
Si è trattato del primo passo di un progetto articolato in due *step*: il primo finalizzato alla restituzione tridimensionale, a grande scala, dell'intero perimetro murario e il secondo, ora in fase di attuazione, rivolto allo studio delle emergenze architettoniche quali porte, cannoniere, e manufatti difensivi. Nonostante l'interesse verso la 'cura' della fortezza, l'assenza di un adeguato e globale progetto di restauro imperniato su un fondamentale investimento in termini di 'conoscenza' non ha permesso di approfondire le relazioni stratigrafiche degli

alzati, di operare una mappatura materica per la comprensione delle fasi costruttive della struttura e di analizzarne puntualmente lo stato di alterazione e degrado. Una mancanza a cui si sta cercando di porre rimedio attraverso l'elaborazione di nuovi progetti di ricerca multidisciplinari insieme alle istituzioni culturali della città.

Conclusioni

La fortezza di Bergamo è attualmente in gran parte di proprietà del Demanio a cui compete la sua salvaguardia. Il Comune, a seguito di una tutela poco efficace per le ridotte risorse investite dallo Stato e spinto da una forte pressione da parte della cittadinanza che ha sempre sentito tale luogo come suo patrimonio collettivo, si è quindi adoperato per provvedere direttamente alla sua manutenzione. A tal fine, nel 2020, è stato approvato il piano di conservazione programmata (PCP) delle Mura di Bergamo: un documento progettuale – redatto dall'istituzione cittadina con la partecipazione dell'università – avente l'obiettivo di custodire l'integrità della fortezza, privilegiando l'esecuzione di un insieme di operazioni programmate, minimali e ripetitive, da attuarsi ciclicamente.

Il PCP è composto da un manuale tecnico delle operazioni ordinarie necessarie, dal programma di attuazione con i tempi e i costi delle fasi e dal manuale d'uso con l'indicazione delle modalità di intervento. Il piano è incentrato, in particolare, sui paramenti murari ma lascia tuttavia irrisolte una serie di questioni legate alle altre strutture (edifici storici e spazi ipogei). Tale utile strumento attuativo non risulta, inoltre, inserito all'interno di una visione generale e, pertanto, rischia di non essere in grado di preservare efficacemente l'intero patrimonio. Manca, in effetti, ad oggi, una pianificazione allargata anche alle altre strutture che costituivano la fortezza e che rappresentano un altrettanto importante testimonianza della memoria di Bergamo.

Una sensibilità posseduta dall'architetto restauratore Sandro Angelini che, conscio dell'interesse della protezione dell'intero organismo (fatto, quindi, anche di piccoli episodi singolarmente poco significanti ma di grande valore per la corretta comprensione di un sistema univoco), presentò una proposta di museo diffuso all'interno del suo piano di risanamento conservativo per Città Alta purtroppo non realizzata [Scarrocchia 2022]. Una struttura dedicata alla fortezza, allestita sia en plein air sia all'interno delle antiche strutture, connettendo una rete di percorsi pedonali snodati sopra le mura, ai piedi dei baluardi, all'interno delle cannoniere e lungo le strade coperte, e che avrebbe utilizzato le 'sorterie', gli spazi ipogei e i depositi per raccontare la storia della città.

Con la conclusione del mandato affidato all'Associazione Terre di San Marco, che ha accompagnato l'iter di candidatura UNESCO, il Comune di Bergamo nel dicembre 2018 ha affidato alla Fondazione Bergamo nella Storia onlus, ente che gestisce il locale patrimonio del Museo delle storie, il prosieguo delle attività di promozione culturale del sito.

Nello specifico, il Segretariato costituito in capo al Comune di Bergamo ha richiesto alla Fondazione di realizzare un progetto di ricerca per la valorizzazione scientifica delle Mura sia in chiave locale sia internazionale, quale parte del sito seriale UNESCO. In questo percorso il Museo si avvale della collaborazione dell'Università degli studi di Bergamo, dell'Ateneo di Scienze, Lettere e Arti di Bergamo e della Biblioteca Civica Angelo Mai e Archivi storici comunali di Bergamo. Il programma di lavoro, chiamato "PanoramaMura", si propone la creazione di un centro di documentazione e studio delle Mura di Bergamo. In tale ottica sono già stati avviati, presso archivi pubblici e privati, una capillare raccolta di documenti, iconografia e altre testimonianze per accrescere e promuovere la conoscenza di un bene così unico e articolato.

Un progetto che in cui le Mura si faranno 'museo' grazie ad un'esperienza audio-video immersiva in sei tappe che sarà inaugurata nel 2024: un percorso speciale dalla Porta di Sant'Agostino, passando per le cannoniere e i bastioni, fino alla Torresino Superiore di San Marco, che racconterà, attraverso la voce dei suoi protagonisti, le vicende e le curiosità della costruzione della fortezza nel Cinquecento.

Bibliografia

ANGELINI, L. (1929). *Studio di Piano Regolatore di Bergamo Alta, Bergamo*, Istituto italiano di arti grafiche.
ANGELINI, L. (1951). *Il volto di Bergamo nei secoli*, Bergamo, Poligrafiche Bolis.
ASTENGO, L. (1970). *Bergamo, gli studi per il nuovo P.R.G. 1965-1969*, Roma, Edizioni Istituto Nazionale di Urbanistica.
BOTTANI, T., TAUFER, W. (2007). *Da Bergamo all'Europa: le vie storiche Mercatorum e Priula*, Bergamo, Corponove Editore.
CARDACI, A., AZZOLA, P., MIRABELLA ROBERTI, G., NANNEI, V.M. (2019). *UAV photogrammetry for Cultural Heritage preservation: modelling and mapping Venetian Walls of Bergamo*, in «International Archives of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences», Volume XLII-2/W9, pp. 45-50.
CARDACI, A., AZZOLA, P., MIRABELLA ROBERTI, G., NANNEI, V.M. (2019). *Preserving the Venetian Fortress of Bergamo: quick photogrammetric survey for conservation planning*, in «International Archives of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences», XLII-2/W11, pp. 873-879.
CARDACI, A., VERSACI, A. (2016). *New technologies and methodologies for the planned conservation of cultural heritage: a case study applied to Venetian Walls and the former Convent of Sant'Agostino in Bergamo*, in *World heritage and degradation: smart design, planning and technologie*s, Napoli, Edizioni Officina, pp. 1183-1192.
COLMUTO ZANELLA, G. (1988). *Le Mura*, in *Progetto: il Colle di Bergamo*, a cura di L. Pagani, Bergamo, Pierluigi Lubrina Editore.
CUDA, R. (2003). *Storia dell'urbanistica di Bergamo in età moderna e contemporanea*, Torino, Politecnico di Torino.
GIOVANNONI, G. (1913). *Il diradamento edilizio dei vecchi centri: il quartiere della Rinascenza in Roma*, in «Nuova Antologia», a. XLVIII, fasc. 997, pp. 53-76.
LABAA, G.M. (2016). *Bergamo città fortezza: fatti e antefatti*, in *Le Mura: da antica fortezza a icona urbana*, a cura di R. Ferlinghetti, G.M. Labaa, M. Resmini, Bergamo, Bolis Edizioni.
LONGHI, A. (2009). *Dai catasti figurati ai catasti descrittivi: letture regressive del territorio*, in *Fonti, Metafonti e Gis per l'indagine della struttura storica del territorio*, a cura di M. Panzeri, A. Farrugia, Torino, Celid Edizioni, pp. 61-70.
Rilievi e disegni delle mura venete (1980), a cura del Collegio dei Geometri di Bergamo, Bergamo, Tipografia bergamasca.
RINAUDO, F. (2010). *Tecniche per il rilevamento e la modellazione 3D dei centri urbani*, in *Rilievo urbano: conoscenza e rappresentazione della città consolidato*, a cura di D. Coppo, C. Boido, Firenze, Alinea Editrice, pp.19-28.
ROSSI, T. (2012). *A volo d'uccello, Bergamo nelle vedute di Alvise Cima: analisi della rappresentazione della città tra XVI e XVIII secolo*, Bergamo, Litostampa Istituto Grafico.
SCARROCCHIA, S. (2022). *Sandro Angelini: architetto in Bergamo e conservatore internazionale nel secondo Novecento*, Milano, Mimesis.
VERSACI, A. (2021). *Luigi Angelini: Restauratore e innovatore*, Bergamo, Lubrina Editore.
ZUCCONI, G. (1997). *Dal capitello alla città*, Milano, JakaBook.

Ideal city and military 'presidio': the Franciscan Missions of San Antonio, Texas

ANGELA LOMBARDI*, IACOPO BENINCAMPI**

*The University of Texas at San Antonio, **Sapienza Università di Roma

Abstract

During the 18th century, five Franciscan missions were established in what is currently the metropolitan area of San Antonio, Texas. These communities contributed to the conversion of natives, favoring the territorial control of the Spanish Crown, and protecting one of the main crossroads of the New World. The layouts of these five missions were wisely developed, adopting Spanish and Italian Renaissance defensive treatises' principles and models. Regular geometries and specific construction features characterized the design of walled enclosures, similar to the ones of the Spanish 'presidios.' In the San Antonio Missions, military architecture is intertwined with Christian symbolism in an emblematic syncretism between European traditions and local peculiarities.

Keywords

San Antonio (Texas), Eighteenth Century, Architecture, Franciscan Missions, Syncretism.

Introduction

During the first half of the 18th century, Franciscan friars created, along the San Antonio River in Texas, five missions: these communities were both acting under the patronage of the Spanish Crown and responding to the authority of the papal Congregation of Propaganda Fide. Their goal was to promote evangelization based on an innovative form of cultural syncretism, in order to effectively connect with native populations' forms of thinking [Benincampi-Lombardi 2021]. The location of the site was strategic, as it was one of the most important crossroads connecting the Viceroyalty of New Spain, its eastern coast on the current Gulf of Mexico, and the internal areas of expansion toward the Northwest. Since the beginning, these settlements had to take charge of specific warfare tasks, since the Spanish army was not always able to ensure the safety of the newly founded communities that were organized by the Franciscan friars [García Malagón 2017, 15]. Using as a reference the Renaissance treatises and European defensive tradition, a military rationale was intertwined with the catechization, giving form to exceptional outposts, reflecting the peculiar conditions of lands still untouched by Western civilizations.

1: San Antonio, the Franciscan Missions churches nowadays (images by the authors).

1. The San Antonio Missions, as outposts of the «Virreinato de la Nueva Espana»

A careful observation of the network system of the Catholic missions spread along the Mexican peninsula and the current southern states of the United States, shows the unique strategic

condition of the Texas Missions of San Antonio. Here, the layout of the missions' settlements displays close typological analogies with the nearby *presidio* of *San Antonio de Béjar*, which was part of the lines of defense constructed by the Spaniards to defend the Northern domains of New Spain [Arnal 2006]. As described in a document titled *Presidios de que se compone la nueva Línea formada de Mar a Mar para la defensa de sus fronteras* (1772), the numerous settlements constituting the northern frontier were strategically placed both to control the surrounding land and to promptly react to attacks, effectively protecting the principal trade routes and travelers [Moncada Maya-Arcos Martínez 2017, 63].

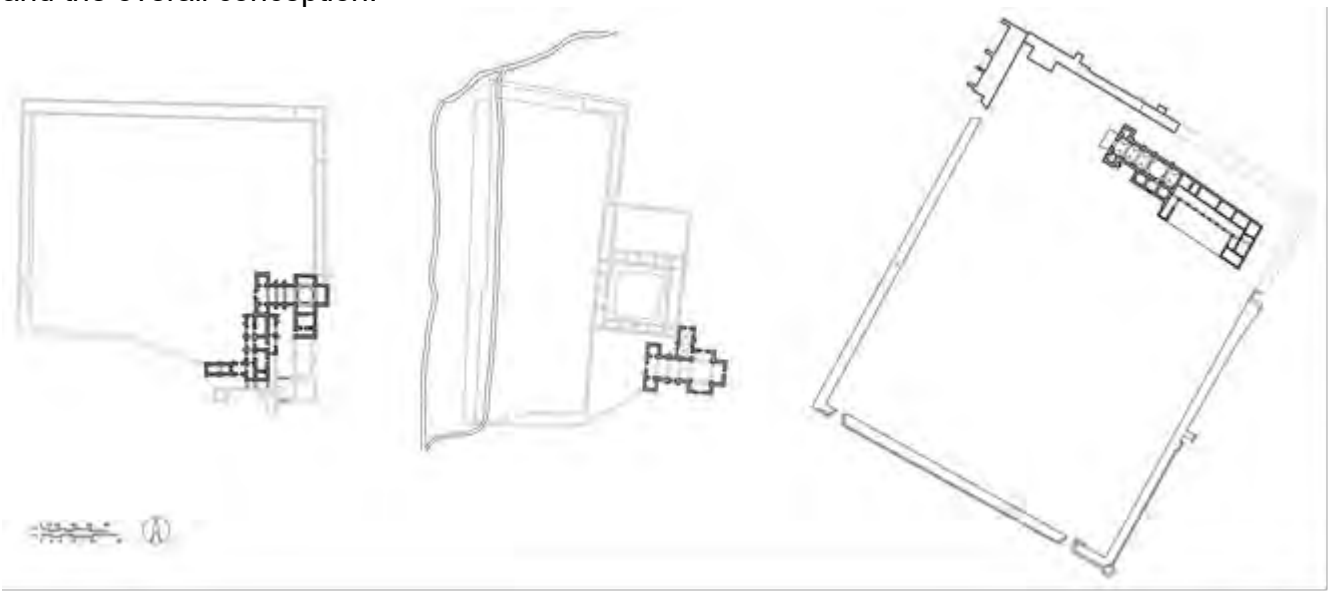
In addition, the presence of Catholic missions favored a more capillary defense of the frontier lines. Missions were an opportunity for contact with natives, and an effective means for their integration in the Western civilization. Rarely did native people welcome colonists, who progressively settled in these lands [Musset 2002, 35]. For example, the Viceroy Juan Vázquez de Acuña y Bejarano (1658-1734) in 1733 pointed out that the numerous Apache nations, since the establishment of San Antonio, had consistently killed soldiers: «[la] Numerosísima Nación de los Apaches […] desde la Erección de San Antonio, siempre han hecho, matando soldados», posing a danger for all the inhabitants [OFM, *Missioni*, M.34, c. 286v]. It was necessary to be vigilant and set appropriate systems of defense to compensate the few soldiers *in situ*. Beyond the belligerence of some of the native populations, another reason for concern was the aggressiveness of the French army, who had made incursions from the northeast regions in 1685, 1714, and 1719. The French Crown, in fact, had intentions to expand its domains toward the south even beyond *Rio Grande* [Velázquez 2016, 112]: a dangerous vicinity, influencing many of the decisions taken by the Franciscan friars as they designed the mission settlements, as shown by the *exemplum virtutis* of San Antonio [Baquer 2016, 28].

As part of a planned immigration program, on the suggestion of José de Azlor Virto de Vera (1677-1734), governor «de Coahuila y Texas», in 1731 sixteen families (59 people) from the Canary Islands arrived in San Antonio. These families were settled in the to-be-founded *Villa de San Fernando*, which was located adjacent to the *presidio*, and close to the missions under construction [Lombardi 2016]. The earliest mission was San Antonio de Valero, which – active since 1718 – was relocated between 1719 and 1720 on the other side of the *Rio San Antonio*, to take best advantage of the fertility of the surrounding fields [Ivey 1990, 23].

Through man-made canals called *acequias*, the abundant stream of water easily allowed for irrigation of plots of land cultivated with excellent returns that soon attracted the attention of other communities. A few years later, other Franciscan missions were therefore settled along the river, such as Misión San José y San Miguel de Aguayo (1720), San Juan Capistrano (1731), San Francisco de la Espada (1731) and Nuestra Señora de la Purísima Concepción de Acuña [Lombardi 2016]. The latter, founded in 1716 in East Texas, was moved to its current location to reuse an existing irrigation channel built for San José (Ivey-Fox 1999, 5).

This early enthusiasm faded soon as construction challenges loomed: such constraints were induced by the friars' limited resources and by the difficulties in finding nearby master masons and skilled workers. Therefore, the construction of the missions and their sacred buildings lasted longer than initially planned, impacting the original projects which were conceived based on reference models. In particular, the church of San Antonio de Valero mission was never brought to completion, and the mission's construction was turned into a fort, and is the place where the battle of the Alamo was fought (1836). Misión Espada and San Juan, on the other hand, suffered the cost cutting that followed the suppression of the Compañía de Jesús (1767) and by the foundation of new missions in California. All that said, the constructions that took

shape over time provide important opportunities for reflection in regard to the buildings' layouts and the overall conception.



2: Site plans of missions: Concepción, San Antonio de Valero (the Alamo) and San José (by the authors).

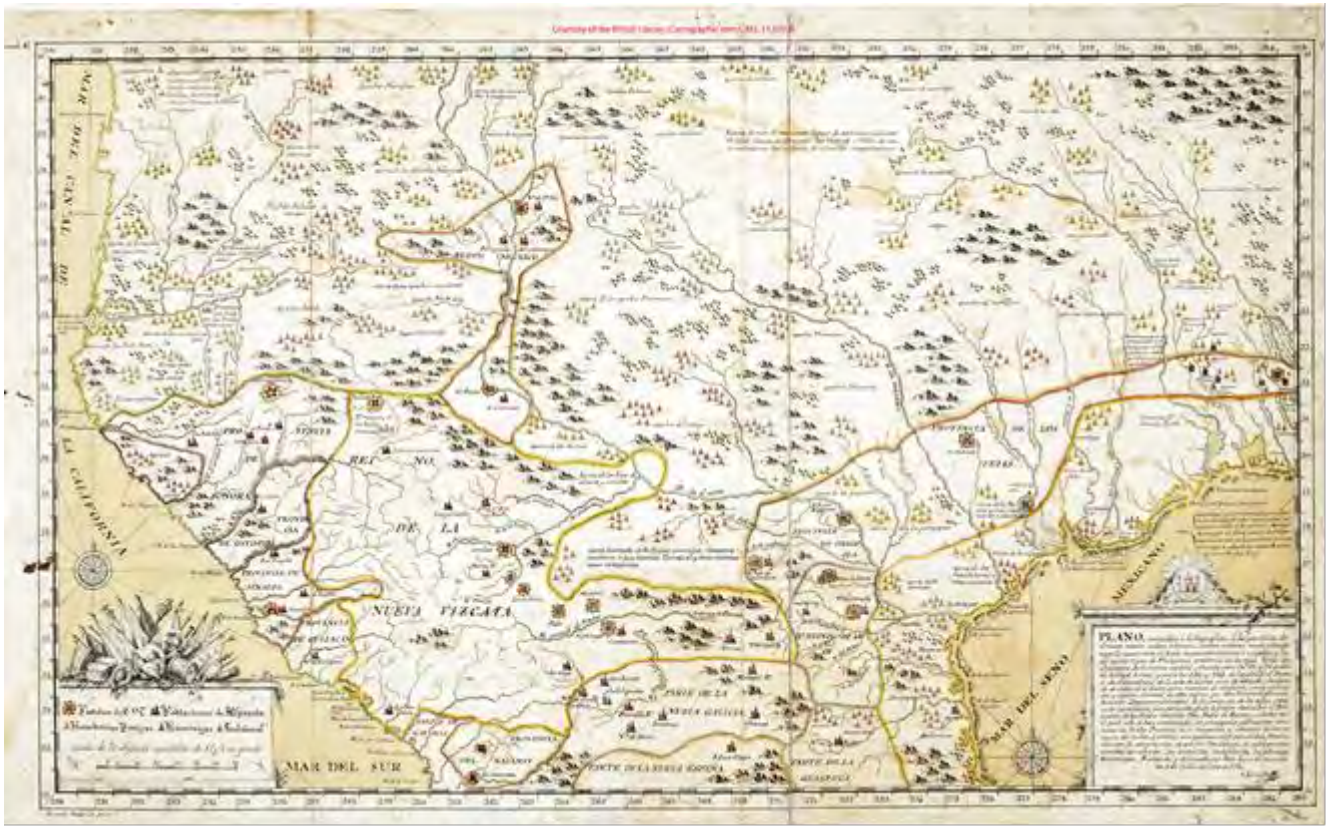
First of all, one main component is the form of the layout. Missions Concepción and San José are almost perfectly square, while San Antonio de Valero seems to be rectangular in shape: such a difference is only an apparent one, since the difference is a consequence of the turbulent change in construction plans. After all, the 18th century chronicles described the mission's layout as perfectly square [OFM, *Missioni*, M.88, c. 32r]. The linear form of the missions' perimeter was based on a novo-Hispanic geometrically-ideal settlement concept, which was adapted and fitted to local challenges and efforts. The stone masonry constructions – such as the granary, the convent, and the church – were placed along the walled enclosure. External masonry walls served therefore as a double function, being both boundary walls and parts of essential buildings for the communities. This streamlined system was also applied to the mission's residential dwellings, which were leaned to the settlement's boundary walls. In 1777, Juan Agustín de Morfi, «lector jubilado, e hijo de la provincia del Santo Evangelio de Mexico» wrote that the shape of San José y San Miguel de Aguayo «es un cuadro perfecto, y los lienzos que forman la muralla, tienen 220 varar de largo: a ellos se arribaron las casas de los Indios y Oficinas públicas, a que dieron cuatro varas de fondo por lo que dejan una hermosa plaza cuadrada de 212 varas de diámetro» [*Ibidem*, cc. 33v-34r].
Built with «tierra y zacate, mui pequeñas, y sin división de viviendas» [OFM, *Missioni*, M.34, c. 125r], these dwellings appeared to be extremely simple – «no tienen muebles y comodidades» – although they were regularly shaped and rhythmically arranged to create a harmonious, organized complex. Such a layout intended to recall the idealized models promoted in the New World by the first missionaries in the 16th century: only in an uncontaminated New World, the Heavenly Jerusalem could become a reality *de facto,* elsewhere impossible [Lara 2004, 95].
The interplay between necessity and ideal aspirations outlined a precise, rationally, and *a priori* foreseen *modus operandi*, focused on maximizing the results, minimizing the building costs, and strategically managing the logistical needs. The missionaries and their master masons proceeded by successive substructions of parts, eliminating unnecessary structural

components, and consolidating as much as possible functions and activities. Consequently, the settlements' forms are the result of a laborious process of reduction of the multitude of possibilities to the essentials, in line with the original Franciscan poverty of the origin, pursued by the Alcantarine family.
Despite the efforts, results were definitively restrained. A clarifying description was given – again – by Friar Morfi, who sadly observed that, still in the second half of the 18th century, «toda la población de una provincia tan dilatada y fértil se reduce a la villa de San Fernando, que con el presidio de San Antonio de Béjar compone un pueblo tan miserable que parece la más infeliz aldea» [Curiel Defossé 2016, 89-90]. Probably, the expected welfare struggled to be achieved, although initiatives providing a slow but stable economic development of the missions' communities were documented [Schuetz 1980, 95]. The churches are among the manifestations of the missions' relative economic prosperity, although the whole mission complexes have never been completed. At the end, the *obrajes* (workshops) functioned with discontinuity, making the agricultural activities and the safety of the converted hispanized native people the highest priority. Furthermore, the harvest and breeding of animals (in the *ranchos*) assured the communities' survivals.
Thus, a great emphasis had to be given to the missions' defense system, since the other rural settlements, such as the privately-owned *rancherias*, fell under the protection of the nearby *presidio*, which would intervene in support of the missions only in extremely dangerous cases [Chipman 1992, 147]. It was therefore necessary for the missions to be able to ensure autonomously their defense, through strategic rational design of the settlements, which was also able to compensate for the limited economic resources. As a result, the linear layout of the mission settlements – characterized by regular rows of dwellings surrounding a central *plaza* with a church and *convento* – also successfully responded to a military rationale. San Antonio mission complexes could be, therefore, associated to ancient Roman military camps, later reinterpreted by the multiple Renaissance technical and typological innovations. Also, in San Francisco de la Espada, which was enlarged in the second half of the 18th century, «el Pueblo se compone de tres líneas de casas que forman una plaza. Con el convento supliendo para cerrar el cuadro un trozo de muralla también de piedra» [OFM, *Fondo Missioni*, M.88, c. 26v].

2. Transatlantic peculiarities

In itself, the fortification of a new settlement was not an extraordinary fact. Already, Pietro Cataneo (1510ca.-1569/73), listed, among the «buone parti» (best practices) for new fortified settlements, «la sanità, la fertilità, la fortezza, la comodità, e la vaghezza» (the health of the environment, the fertility of land, the strength, the commodity, and the beauty). One of the main components to pay special attention to was that «dovendosi edificare la città o castello ne i più caldi luoghi di Spagna, dell'*India*, di Puglia, & in altri simili, che eccedino in calidità, venghisi con simili avvertimenti à diminuire in parte la sua calidità» (having to build a new city or a castle in warmer climates such as the ones in Spain, in the *Indies*, in Puglia and in other similar extremely hot places, these measures could effectively reduce the heat) [Cataneo 1554, 2]. Orientation and winds were equally considered important, as well as the defense. The defense, indeed, depended not only on a careful study of the geography, but also on its geometry. The quadrangular shape served better than the circle to the requirements of larger perimeters, whereas round towers had to be strategically located at the corners as the welding joints [Fiore 1973, 216]. Also, Francesco di Giorgio Martini (1439-1501) embraced these principles, putting in his projects special emphasis on the protection of the «fianchi

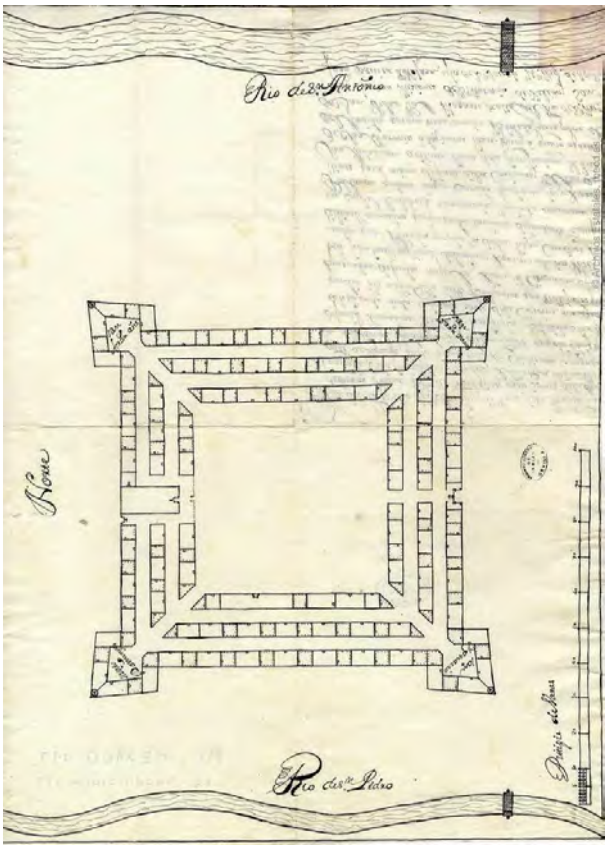
fuggitivi» (the fleeing sides), since the vertices of the geometrical figure were considered as the defense's weakest points [Fiore 2017, 75, 99].
To Leon Battista Alberti's proposed options between «rotunda seu quadrangola (round or squared) forms, the second choice appeared to be easier to construct and, therefore, extensively applied also in the new untouched context of novo-Hispanic foundations. After all, novo-Hispanic new settlements followed a linear layout, which perfectly coincided with the ancient Roman *castra* illustrations that were widely published since the Renaissance as models of an efficient urban *ratio*. In the New World, for example, one of the most known was the military encampment of Polibio, drawn by Sebastiano Serlio. Here, the military and civic character were perfectly coexisting in a well-balanced design and in a high-performing structure. The *cuadrícula* layout (in which a grid pattern was applied), was easily applicable to the diverse geographic, topographic, and environmental conditions of the New World, leading to the foundations of *pueblos, villas* and *ciudades* which went far beyond self-sufficient, rudimental, and vernacular communities [Cacciavillani 2005, 105].
If in the Texas Villa San Fernando, the sequence of *manzanas* (blocks), divided by streets, is applied for its foundation, even after two centuries from its theoretical definition, in the nearby missions, the Franciscan friars reinterpreted the military Renaissance theory, locally optimizing the military models of stronghold, while improving the settlement's efficiency. Thanks to the conception of spare, agriculturally based, functionally organized ensembles, featuring a relatively small size that made them easy to be protected, the Alcantarines of San Antonio made an attempt to combine the treatises' ideal forms with the successfully proven experience of the medieval abbeys [Lara 2004, 95]. Therefore, such synergic communities had in the humanistic tradition a valuable conceptual reference: the citadel was seen as a microcosm, linked symbolically to divine [Marconi 1973, 93], willing to incarnate the New Jerusalem in the Americas [Lombardi-Benincampi 2020, 392].
The utopian idea of creating a model society to replace the current one, contaminated by sin, was deeply rooted in the missionaries' minds [Ettinger McEnulty 2020, 44]. It is still certain that the communities shaped by the Franciscans had successful results, as witnessed by the sergeant Pietro de Rivera in 1728, at his return from an inspection of the presidios of the northern frontier. He traveled with the engineer Francisco Álvarez Barreiro (Fig. 3), who came to the area of San Antonio de Béjar in 1717, giving one year later technical consultancy for the foundation of the first mission. Pietro de Rivera reported that the settlements founded by the Franciscans were adjacent to a presidio, which appeared to be unnecessary, to the point of advising its suppression [Moncada Moya 2020, 13-14]. The missions were considered valid outposts to effectively protect the area, with the Franciscans initiating the natives to European customs, while enhancing the agricultural vocation of the land [Jackson-Castillo 1995, 32]. However, fortified settlements were necessary both to protect the settlers and ensure the stability of a border region and its main route, *El Camino Real* [Militello 2017, 152; Nardini 2017, 69]. The sergeant, in his report, was addressing the complex theme of the specific strategic purpose of these missions. In fact, if these settlements were acting as a hinge between the Spaniards and the natives, the newly founded missions could only be conceived as temporary institutions, destined – similarly to the presidios – to be secularized and become the core of a self-governing town [Arnal 2009, 109]. This is, in fact, what happened, with the secularization process starting in 1794. From this time onwards, the urban fabric developed around the missions – mostly around Mission San Antonio – which all became the poles of an integrated urban system.



3. F. Álvarez Barreiro, *Plano corografico e hidrographico de las provincias de el nuevo Mexico* (1728).

The development of such an integrated urban system was made possible because of a solid and long-lasting economic growth, which occurred when Texas no longer had the role of a buffer region and became part of the U.S. While Texas was under the Spanish authority, it was impossible to foresee such future urban sprawl [Cacciavillani 2005, 96].
The special condition of this region – being one of the outposts of New Spain – explains the long-lasting presence of the Franciscans' settlements and the uniqueness of their spatial organization, equally distant from the typological models of the monastery, the village, and the citadel. The San Antonio Missions are definitively a hybrid invention, in which the sacred enclosure was merged with the laic military cantonment, with a convergence between conversion of the natives and civilization purposes, which included an adequate protection of the communities from external assaults. These dual purposes, indeed, informed since early modernity the activities of all Counter-Reformation congregations, summarized in the shared motto: 'militant' Church. The Jesuits were the main promoters of a doctrine based on the 'militant' Church, adopting internal hierarchical systems similar to military ranks used in the army. Their leading role in the 16th and 17th centuries influenced the other religious orders, including Dominicans and Franciscans, which were the earliest to be established overseas. In the New World, the dialogue on the catechization strategies had become intense between the religious orders, having, at first, to face common challenges, and, later, due to the presence and increasing role of the Congregation of Propaganda Fide [Pizzorusso 2005]. The attention toward best practices to convert natives favored the unique development of these most peripheral missions, whose foundations had been supported by the Viceroyalty, in order to have additional outposts to control immense regions in the course of the Spanish

Crown expansion beyond the *Rio Grande*. A consensus confirmed by the fact that missionaries were on the payroll of the Spanish government. The so-called *sínodos* (salaries), indeed, depended on the hierarchical level of the friars and on the assigned tasks, furthermore the highest payments corresponded to those operating in the farthest regions. *Ayuda de costa* (funds) were allocated to erect new communities, and soldiers were provided by the state to protect the missionaries, together with vital supplies and consultants for specific issues, such as, the construction of the missions' churches [Bolton 1917, 48-49].
Consequently, it is not surprising Pietro de Rivera's statement on the unessential need of a presidio along the San Antonio River, since missions were better supported and planned that any civic fortification: missions were centers of agricultural and handcraft production; they were able to defend themselves; they were places of conversion and approach for the natives to Western culture; they were settled and built as autonomous communities, contributing to the establishment of the Spanish Crown presence.
Missions leveled out all the consistently emerging frictions, having the role of smoothing out the potentially conflicting relationships between tribes. However, the most significant character from an architectural standpoint, is the cultural syncretism, which was pursued through art that had the power to consolidate native and Christian believes [Bargellini 2009]. The churches prove such a multi-faceted and multi-functional character, being each settlement's crucial core; fulfilling a military role, as main observation points of the surrounding territories, through their bell towers, and in cases of emergency serving as places of shelter for the population living outside the missions' walls. The stone masonry vaults witness the multi-functional aspect of the missions' settlements.
Despite their costly and difficult construction process, needing high-skilled workers, masonry vault constructions became a distinctive aspect of the San Antonio Missions, creating massive and fire-resistant enclosures, better performing than wooden structures [Lombardi-Benincampi 2022].



4: Presidio of San Antonio de Béjar, 1722 (AGI).

Conclusions

In conclusion, a close interconnection between the San Antonio Missions and European architectural models and theories has been established: a relationship supported by the selection of the *bonae normae* (best practices) based on the principles of the Classical tradition, such as orientation of the urban patterns and defensive structures' features. The applied principles, together with the catechization practices undertaken in the New World, led to effective and sophisticated hybridization forms, characterized by environmental responsive solutions, rationally designed, and functionally organized.

The Franciscans renounced any form of magnificence for the settlements' layouts, focusing their efforts on emblematic elements of the cult tied to their religious and pauper-like believes. Franciscans embraced a practical and technical approach, adopting a concise effective architectural vocabulary and using the power of pure geometry, the missions' settlements achieved a simple monumentality, elsewhere reached through splendor and complexity. For their unique achievements and cultural relevance, in fact, the San Antonio Missions since 2015 have been included in the UNESCO World Heritage List[*].

Bibliography

ARNAL, L.S. (1999). *Arquitectura y urbanismo del septentrión novohispano: fundaciones del Noroeste en el Siglo XVIII,* Mexico City, Universidad Nacional Autónoma de México.

ARNAL, L.S. (2006). *El sistema presidial en el septentrión novohispano, evolución y estrategias de poblamiento*, in «Scripta Nova» n. 218, X (http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-218-26.htm#13).

ARNAL, L.S. (2009). *Evolución del presidio novohispano y su plaza en la función urbana*, in «Boletín de monumentos históricos», n. 17, pp. 107-126.

BAQUER, M.A. (2016). Españoles, apaches y comanches, Madrid, Ministerio de Defensa.

BARGELLINI, C. (2009). *Art at the missions of northern Spain*, in C. Bargellini & M. Komanecky (Eds.), *The Arts of the missions of northern New Spain*, Collegio de San Ildefonso, pp. 54-93.

BENINCAMPI, I., LOMBARDI, A. (2021). *Local interpretations of classical models: the architecture of the churches of San Antonio missions, Texas*, in J. Mascarenhas-Mateus & A.P. Pires (Eds.), *History of construction cultures*, 2 vol., London, CRC Press, I, pp. 49-56.

BOLTON, H.E. (1917). *The Mission as a Frontier Institution in the Spanish-American Colonies*, in «The American Historical Review», n. 1, XXIII, pp. 42-61.

CACCIAVILLANI, C.A. (2005). *La città di fondazione del nuovo continente,* Roma, Gangemi.

CATANEO, P. (1554). *I quattro primi libri di architettura*, Vinegia, In casa de' figliuoli di Aldo.

CHIPMAN, D.E. (1992). *Spanish Texas 1519–1821*, Austin, The University of Texas Press.

CURIEL DEFOSSÉ, G. (2016). *Tierra incógnita, tierra de misiones y presidios. El noreste novohispano según fray Juan Agustín Morfi, 1673-1779*, Città del Messico, Universidad Nacional Autónoma de México.

DOMÍNGUEZ, M.E. (1989). *San Antonio, Tejas, en la Época colonial (1718-1821)*, Madrid, Cultura Hispánica.

ETTINGER MCENULTY, C.R. (2020). *La misión franciscana de la Alta California: una comunidad utópica entre presidios y pueblos*, in «Esempi di architettura», n. 2, VII, pp. 43–60.

FIORE, F.P. (1973). *La città progressiva e il suo disegno*, Roma, Bulzoni.

FIORE, F.P. (2018). *Architettura e arte militare*, Roma, Campisano.

GARCÍA MALAGÓN, A. (2017). *Los presidios en el Septentrión novohispano en el siglo XVIII*, in «Naveg@mérica», n. 18 (http://revistas.um.es/navegamerica)

JACKSON, R.H., CASTILLO, E. (1996). *Indians, Franciscans, and Spanish Colonization*, Albuquerque, University of New Mexico.

IVEY, J.E. (1990). *Of Various Magnificence: The Architectural History of the San Antonio Missions in the Colonial Period and the Nineteenth Century*, Santa Fe (NM), National Park Service [re-published in 2017]

IVEY, J.E., FOX, A. (1990). *Archaeological Investigations at Mission Concepción and Mission Parkway*, San Antonio (TX), Center for Archaeological Research.

LARA, J. (2004). *City, Temple, Stage: Eschatological Architecture and Liturgical Theatrics in New Spain*, Notre Dame (IN), University of Notre Dame Press.

LOMBARDI, A. (2016). *Permanencias del territorio novohispano en la ciudad contemporánea de San Antonio, Texas*, in A.S. Rodríguez Cepeda & M.Á. Sorroche Cuerva (Eds.) *El Camino Real de Coahuila y Texas, patrimonio cultural compartido*, Saltillo-Granada, Università di Granada, pp. 191-213.

LOMBARDI, A., BENINCAMPI, I. (2020). *Tradizioni europee e opportunità locali. L'architettura delle missioni di San Antonio, Texas,* in «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», n. 44, pp. 371-406.

[*] This article is one of the results of a sponsored research project of The University of Texas at San Antonio and supported by the Conservation Society of San Antonio. Principal investigator of the project is Dr. Angela Lombardi ('first author'), author of the introduction and second section. Co-Principal investigator is Dr. Iacopo Benincampi, author of the first section and conclusions. The authors thank Prof. Robert Baron, who is for the authors a source of inspiration.

LOMBARDI, A., BENINCAMPI, I. (2022). *Modelli europei e strategie mediterranee: le missioni francescane a San Antonio, Texas*, in *Rappresentazione, architettura e storia. La diffusione degli ordini religiosi in Italia e nei paesi del Mediterraneo tra medioevo ed età moderna*, in print.
MARCONI, P. (1973). *La città come forma simbolica*, Roma, Bulzoni.
MILITELLO, P. (2017). *«Città nuove» nei domini spagnoli tra XVI e XVII secolo: per una prospettiva di analisi storico-comparativa*, in «Storia urbana», nn. 156-157, pp. 149-161.
MONCADA MAYA, J.O. (2020). *El Septentrión Novohispano: la contribución de los ingenieros militares al conocimiento del territorio en el siglo XVIII*, in «Esempi di architettura», n. 2, VII, pp. 11-24.
MONCADA MAYA, J.O., ARCOS MARTÍNEZ, N. (2017). *Las fortaLezas de La Nueva España. Historia, conservación y protección*, in «Dimensión Antropológica», n. 67, pp. 54-79.
MONCADA MAYA, J.O., ARCOS MARTÍNEZ, N. (2014). *La línea de presidios septentrionales en el siglo xviii novohispano*, in V. Casals Costa & Q. Bonastra Tolós (Eds.) *Espacios de control y regulación social: ciudad, territorio y poder (siglos XVII–XX)*, Barcelona, Serbal, pp. 207-215.
MUSSET, A. (2002). *Villes nomades du Nouveau Monde*, Paris, Editions de l'Ehess.
NARDINI, L.R. (2017). *No man's land. A history of El Camino Real,* New Orleans, Paperback.
PIZZORUSSO, G. (2005). *La Congregazione De Propaganda Fide e gli ordini religiosi: conflittualità nel mondo delle missioni del XVII secolo*, in «Cheiron», 43-44, XXII, pp. 197-240.
SCHUETZ, M.K. (1980). *Indians of the San Antonio Missions,* Austin, University of Texas at Austin.
VELÁZQUEZ, M. (1973). *Establecimiento y pérdida del septentrión de Nueva España.* México, Colegio.

Documentary archives

General Archive of the Franciscan Order, Rome, Italy (OFM).
Archivo General de Indias, Sevilla, Spain (AGI)

Note sulle fortificazioni e le difese della colonizzazione francese in Algeria (1830-1962). L'esempio del forte Saint Germain nella città di Biskra

Notes on fortifications and defenses of the French colonization in Algeria (1830-1962). The example of fort Saint Germain in the city of Biskra

SAMI ZERARI[*], ALESSANDRA CIRAFICI[*], SIRTI LEILA[**]

[*] Università della Campania Luigi Vanvitelli, [**] University of Biskra, Algeria

Abstract

Il contributo indaga lo sviluppo delle fortificazioni e delle difese realizzate in Algeria durante il periodo colonizzazione francese (1830-1962). In particolare, si è concentrato sul forte Saint Germain nella città di Biskra, nel sud-est del Paese. Lo studio, con un approccio storico sulla lettura dello sviluppo urbano, mira a rivelare le circostanze della fondazione di questo forte e a comprendere il ruolo che le strategie difensive hanno avuto nell'approdo e nell'evoluzione della città coloniale francese.

The contribution investigates the development of fortifications and defenses built in Algeria during the French colonization period (1830-1962). It focused on the Saint Germain fort in the city of Biskra, in the southeast of the country. Using a historical approach for the reading of urban development, the study aimed to reveal the circumstances of the foundation of this fort and to understand the role those defensive strategies played in the landing and evolution of the French colonial city.

Keywords

Colonizzazione francese, forte di Saint Germain, Biskra.

French colonization, fort of Saint Germain, Biskra.

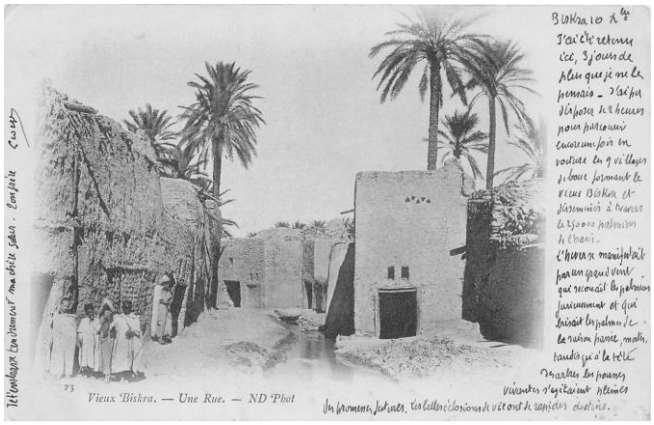
Introduzione

Fin dall'antichità, l'Algeria è stata terra di conquista, ambita per motivi politici (dominio e controllo), economici, religiosi, ecc. Alcune sue regioni in particolare sono state privilegiate da conquistatori e dominatori per paticolari condizioni logistiche e strategiche come dimopstra il fatto che la maggior parte dei conflitti e delle guerre. La maggior parte dei conflitti, delle battaglie e delle guerre che hanno coinvolto il territorio algerino si sono svolte nell'area della fertile pianura costiera del Maghreb. L'Algeria fu sotto la reggenza ottomana a partiore dall'inizio del XVI secolo fino all'arrivo nel 1830 della colonizzazione francese che si insediò in territorio algerino per più di un secolo. Come è ovvio, ognuna di queste invasioni e culture ha lasciato tracce tangibili e/o intangibili. Qui ci ineressa indagare in particolare proprio le tracce della colonizzazione francese dell'Algeria, i cui primi insediamenti risalgono a partire alla prima metà del XIX secolo.

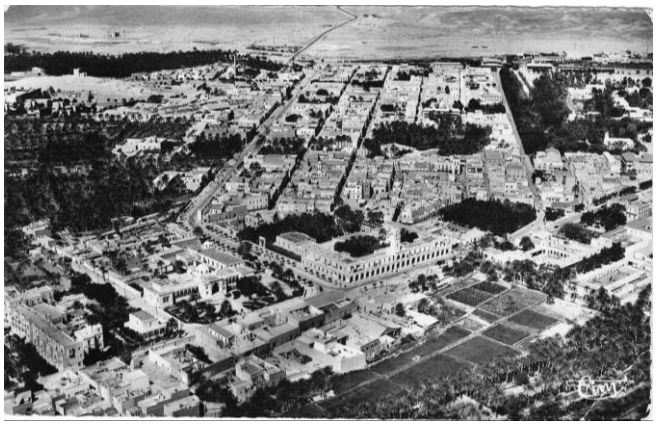
Dal Tell al Sahara, la dominazione francese ha messo in atto specifiche strategie militari e di difesa, che si sono tradotte in una pianificazione urbana e in un'architettura "militare", rappresentata da numerosi 'forti' costruiti in diverse parti del territorio. In tal senso la città coloniale francese di Biskra, situata nel sud-est dell'Algeria, rappresenta un caso di studio di particolare interesse sia per la modalità con cui in questo territorio le strategie di difesa militare si sono sviluppate sia per gli aspetti che con ciarezza documentano uno sviluppo urbano della

città che risente in modo particolare della presenza delle strutture militari francesi sul suo territotio.
Nel 1844 le truppe militari francesi entrarono nella regione, già dominata dalla reggenza turco-ottomana. Esse in principio riutilizzarono alcune strutture difensive della dominazione turco-ottomana, ma ben presto avviarono una nuova urbanizzazione a partire dalle strutture militari che potremmo definire alla "maniera europea" in cui le tradizioni insediative ed i modi dell'abitare della originaria città di Biskra subirono una evidente modificazione sino ad interpretare un modello insediativo di chiaro stampo occidentale proprio a partire dalla fondazione del fort Saint Germain. Le circostanze ed i modi di questo processo non sono stati sin qui approfonditi da studi specifici e, dunque, il contributo prova colmae alcune lacune negli studi precedenti sulla città coloniale di Biskra, con l'obiettivo principale di rivelare propriole circostanze della fondazione del fort Saint Germain e di comprendere il ruolo che le strategie difensive hanno avuto nel processo di transizione dall'urbanizzazione tradizionale alla cosiddetta urbanizzazione "moderna" o "europea".

1.a



1.b



1.c

1.d

1: Vedute del tessuto tradizionale e moderno di Biskra: 1.a e 1.b vedute dell'ambiente tradizionale della vecchia Biskra; 1.c e 1.d vedute della città francese di Biskra.

1. La colonizzazione francese dell'Algeria: alcuni punti di riferimento storici

La storia della colonizzazione delle terre d'Africa per mano delle potenze europee ha avuto pagine sanguinose e letali specie per lo sviluppo delle regioni nordafricane La Francia è stata la prima potenza a colonizzare ampie regioni dell'Africa ed il suo potere è stato tra i più potenti e duraturi. L'Algeria, già dominata dalla reggenza ottomana, cadde in mano ai colonizzatori

francesi nel 1830. Le truppe del Genio militare si insediarono nel territorio locale connpoco rispetto delle culture locali. L'occupazione del territorio algerino fu spesso associata ad una "pianificazione militare distruttiva" per l'installazione delle guarnigioni e dehi insediamenti abitativi dei primi colonizzatori. È certo che le città algerine precoloniali (generalmente ispirate alla tipologia delle medine arabo-musulmane o ksour nelle regioni sahariane) differivano in modo significativo dalle tipologie e morfologia urbana delle città europee e non consentivano agevolmente né l'insediamento militare francese né la difesa dei colonizzatori civili. In alcuni casi, gli ufficiali della Genio militare rispettarono lo spazio "indigeno" e costruirono le proprie città e villaggi in luoghi indipendi dagli insediamenti autoctoni [Boufenara 2017, 177; Chaouche 2013, 41]. Le principali attività del Genio militare francese erano racchiuse nelle seguenti azioni [Boufenara 2017, 175-176]:

- costruzione di fortificazioni e insediamenti militari permanenti o temporanei;
- la realizzazione di opere pubbliche come la creazione di infrastrutture viari, rete stradale, l'approvvigionamento idrico delle località, il drenaggio delle aree paludose a scopo igienico o per la coltivazione e la creazione di città e villaggi e centri di colonizzazione;
- elaborazioni di studi sulla scala territoriale, sulla geologia del terreno, e successiva elaborazione di mappe, piani del territorio, progetti per l'attacco e la difesa dei luoghi, nonché piani di allineamento e distribuzione. In particolare, fu per loro necessario realizzare i primi lavori della pavimentazione delle strade per motivi sanitari e per renderle percorribili in modo da facilitare il movimento dei soldati, la semina, l'approvvigionamento idrico, la rete fognaria e la costruzione delle prime attrezzature e dei primi isediamenti abitativi.

L'attuazione dei progetti nelle colonie dell'impero francese era soggetta a una politica centralizzata. Le truppe e il servizio del Genio in Algeria erano posti agli ordini di un alto Comandante Generale del Genio residente ad Algeri. A partire dal 1846 la direzione militare era dislocata in tre centri: Blida, Costantina e Orano. L'intero servizio era agli ordini del Ministro della Guerra a Parigi. Il comitato del Genio di Parigi era un organo tecnico incaricato di controllare i progetti, dare ordini e consigli alle direzioni dipartimentali e ai capidicastero, e conservare tutti i documenti tecnici: piani, modelli, macchine [Boufenara 2017, 178]. Molte sono le Istituzioni e i Centri di ricerca che custodiscono in Francia copiosi archivi documentali che testimoniano qualla stagione coloniale che vide anche l'Algeria ineressata da imponenti azioni di modifica del proprio assetto territoriale.

Dall'analisi documentale emerge come dal punto di vista dei processi insediativi lo sviluppo delle città coloniali procedeva con un chiaro riferimento alla tradizione militare. Gli ingegneri militari reperivano dalle loro conoscenze specifiche quegli elementi necessari allo sviluppo dei nuovi insediamenti (città e villaggi) nelle aree occupate. Come documenta Bitam [2011], la formazione degli ingegneri militari riguardava nozioni ti topografia, di progettazione degli accampamenti militari secondo la tradizione romana del *castrum,* di progettazione delle fortificazioni bastionate. Le fonti erano da ricercarsi nella poderosa produzione della trattatistica francese redatta da figure del calibro di Bernard Forest de Bélidor (1698-1761), Jean-Nicolas-Louis Durand (1760-1834).

Nel 1839 fu creata una commissione straordinaria incaricata delle questioni di sicurezza territoriale nelle colonie e fu a partire dagli anni '40 del XIX secolo [Blais 2008], che il territorio algerino fu interessato, prima nelle regioni del nord e poi via via che l'occupazione di estese anche nelle aree del sud da numerosi interventi per la realizzazione di insediamenti fortificati: Talvolta venivano riutilizzate le precedenti fortificazioni ottomane ma spesso, come nel caso di Biskra, nel sud este del paese, si edificavano ex novo architetture bastionare più idonee alla difesa del territorio.

2. La fondazione del forte Saint Germain e la creazione della città europea di Biskra

Ziban è il nome di una regione che corrisponde amministrativamente alla Wilaya (provincia) di Biskra, situata nel sud-est dell'Algeria. Collocata a 243 km a sud di Costantina, 220 km a nord di Touggurt e 113 km a est di Bou Saada, Ziban è considerata la porta del Sahara ed è conosciuta come la regione delle palme da dattero. Comprende diverse sotto-regioni, di cui Biskra è la capitale politica. La città di Biskra è stata attraversata da molte culture, apartire dal periodo arabo-islamico (VII e XIV secolo), passando poi al periodo turco-ottomano (1541-1844) e infine al periodo della colonizzazione francese (1844-1962) le cui caratteristiche qui interessa indagare. Ogni cultura ha lassciato nella regione i segni indelebili del proprio passaggio attraverso memorie e segni tangibili edintangibili che testimoniano il transito delle differenti civiltà [Zerari, Sriti, Pace 2020, 128].

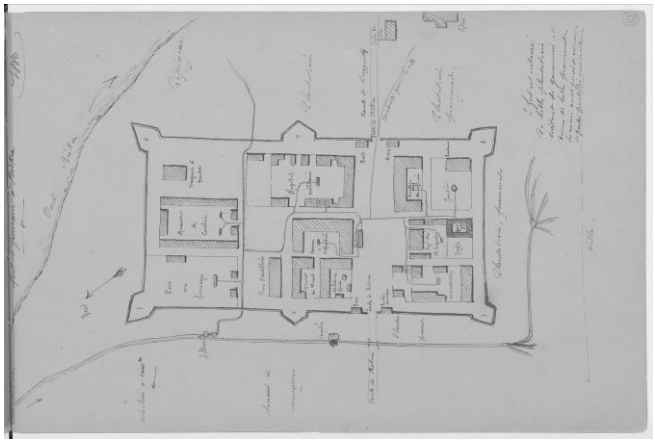
L'attività economica della popolazione prima della colonizzazione francese si basava principalmente sull'agricoltura delle palme da datteri. Le popolazioni sahariane, di fronte ai rigori dell'aridità, hanno da sempre creato sistemi idraulici sorprendenti per efficacia tecnologica attraverso l'invenzione di tecniche di irrigazione in funzione della natura delle superfici e delle specificità idrauliche del luogo, in particolare delle modalità di accesso alle poche fonti d'acqua [Kouzmine 2007, 37]. A Biskra, in particolare il sistema di irrigazione prese la forma di *seguias* (fig.1.a), ovvero canali gestiti la cui fonte d'acqua primaria è l'*oued* Biskra. La distribuzione dell'acqua per l'irrigazione era supervisionata dal consiglio dei notabili (*djemaa*) e l'acqua veniva fornita agli appezzamenti per gravità e distribuita con cura dall'intervento umano e controllati da un funzionario a questo deputato.

Dopo la colonizzazione dell'Algeria settentrionale nel 1830, le truppe francesi iniziarono a colonizzare le regioni sahariane dell'Algeria. Il 4 marzo 1844, Biskra fu occupata dal Duca di Aumale [Cote 1991] le cui truppe in qualla occasione utilizzarono i cammelli come mezzi di spostamento. Una volta insediate le truppe riutilizzato il primo forte turco nella vecchia Biskra. Occuparono l'edificio in mattoni di adobe coperto da terrazze piatte, che poteva contenere 350 soldati; alcune case di terra furono rapidamente riparate per servire da padiglione per 12 ufficiali, fu allestito un ospedale per 50 letti e stalle per 50 cavalli. La distribuzione dell'acqua ai villaggi della vecchia Biskra inizio ad essere rigidamente regolamentata e temporamente scandita rigorosamente attraverso il sistema dei *seguia*, [Pizzaferri 2011, tomo I, 132-133].

Il riutilizzo del forte turco nella vecchia Biskra, tuttavia fu solo temporaneo. Infatti, l'acquartieramento delle truppe francesi richiedeva una struttura più efficiente del vecchio forte progettato in modo inadeguato, con muri di terra e edifici che richiedevano una costante manutenzione. Inoltre, dal punto di vista logistico il forte tirco non corrispondeva ai criteri di strategici di una postazione militare: era posto in una posizione troppo centrale rispetto al villaggio ed era costeggiato da palmeti che ne ricucevano tanto la visibilità quanto la gittata delle armi [Pizzaferri 2011, tomo I, 142].

Motivi sufficienti perché si avviasse la creazione di una nuova fortificazione, quella di Saint Germain. Il progetto della commissione superiore degli stabilimenti militari permanenti indirizzato al Ministero della Guerra nel 1845 prevedeva contestualmetne la costruzione di una nuova cittadella. La commissione per le fortificazioni, quindi, adottò la proposta di riunire gli stabilimenti militari in un nuovo recinto sul sito designato di comune accordo tra il direttore del progetto, il capo degli ingegneri Lagrenée, e il comandante superiore di Saint Germain. Il comitato voleva che la costruzione della nuova cittadella fosse classificata come un'emergenza [Pizzaferri 2011, tomo I, 142].

Il 26 giugno 1847, il Ministro della Guerra approvò la costruzione di un forte di forma quadra di 200 metri di lato, bastionato ai quattro angoli in buona pietra, contenente tutte le attrezzature necessarie per una guarnigione di 400 uomini. In effetti, la posizione del forte era estremamente strategica e ben scelta, in quanto fu costruito all'estremità settentrionale dell'oasi della vecchia Biskra, tra le ultime palme e il secondo forte turco in rovina sul bordo dell'*oued* Biskra. Questa posizione si trovava in terreno aperto, nelle vicinanze di cave e di una fonte d'acqua, che consentiva ai militari di utilizzare acqua più pura e di irrigare prima i loro giardini, per poi distribuire l'acqua all'oasi della vecchia Biskra [Pizzaferri 2011, tomo I, 142]. Inoltre, la posizione in prossimità di una fonte d'acqua consentiva ai militari di privare l'oasi dell'acqua in caso di conflitto o insurrezione, come avevano fatto prima di loro i turchi costruendo in prossimità di quel sito il secondo forte turco (fig.3).

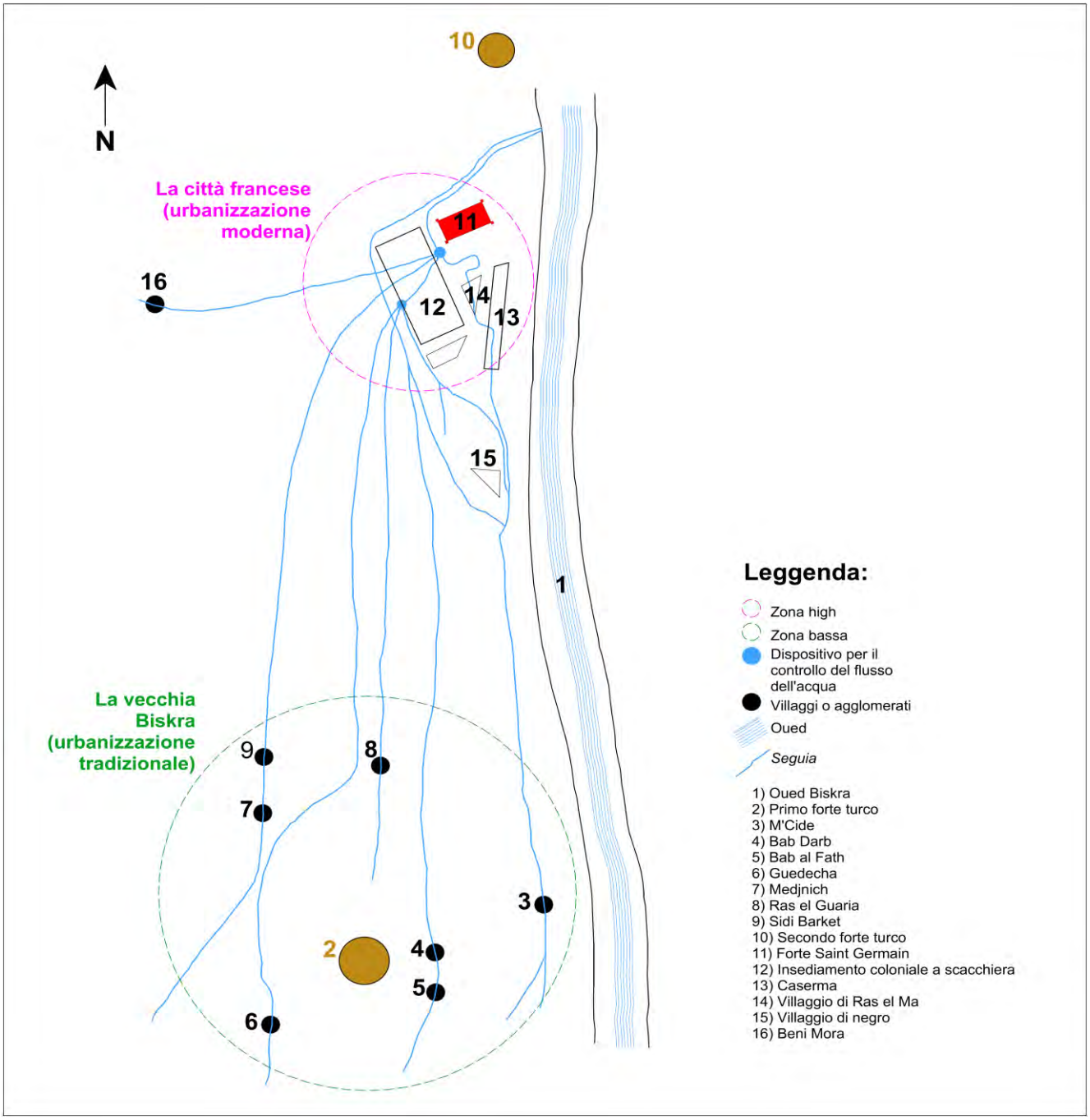


2.a

2.b

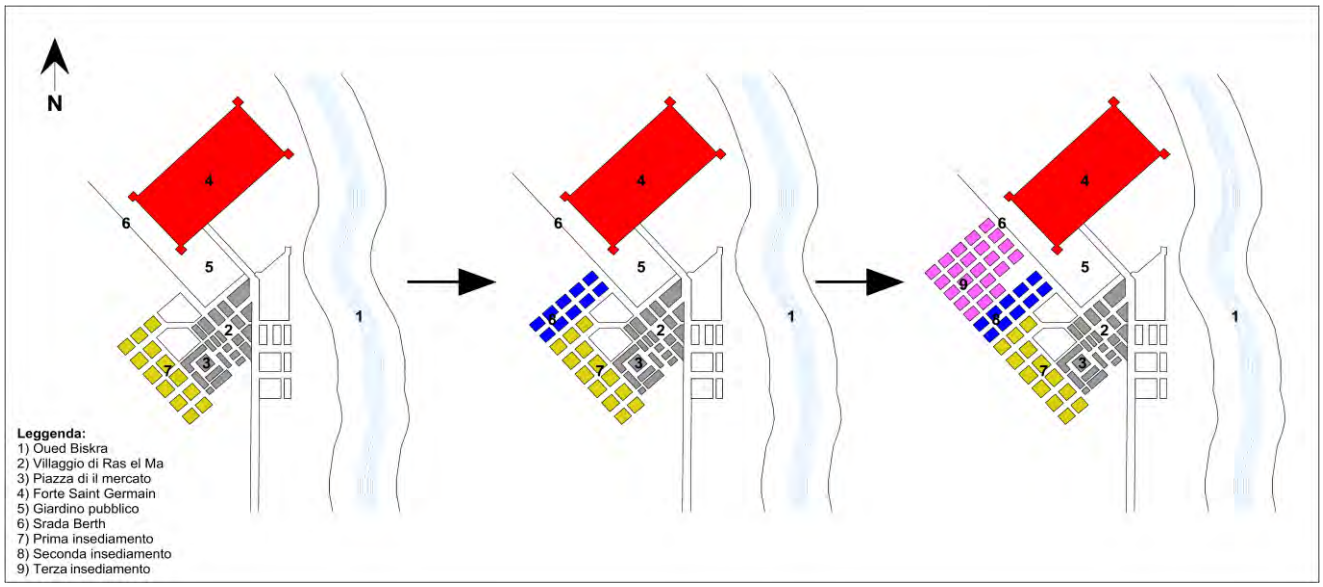
2: Schizzo a mano libera del forte Saint Germain: 2.a la pianta dell'organizzazione spaziale e funzionale nel 1880; 2.b veduta esterna nel 1879 [Didier 1876-1882].

Fu proprio la costruzione del forte Saint Germain, a spingere verso la realizzazione di un nuovo centro abitato nelle sue prossimità al fine di ospitare la popolazione francese civile che intanto si andava trasferendo nella regione. Fu tracciata e costruita, dunque, una cittdella a sud di questo forte che andava ad aggiungersi al centro abitato dell'antica Biskra. Dal 1870 agli anni Novanta del XIX secolo, iniziò a essere conosciuta e vennero introdotti i primi interventi finalizzati alla sua designazione come centro tusitico nella regione vennero realizzati diversi interventi di accoglienza e offerta turistica, che permisero a Biskra di essere qualificata come stazione invernale per eccellenza nella regione [Zytnicki 2014, 135-154]. Morfologicamente, la città coloniale francese di Biskra ha assunto la forma di una pianta geometrica, costituita da un insieme di isolati disposti a scacchiera disposta secondo gli asssi di sviluppo dei bastioni del forte Saint Germain (fig.4 e fig.5). Secondo Sriti, Belakehal, Boussora e Saouli [2002, 54], lo sviluppo della città coloniale francese di Biskra ha conosciuto tre fasi principali. Il primo insediamento civile ebbe origine a sud del mercato, senza tenere conto dell'assetto esistente del villaggio di Ras el Ma. Gli isolati hanno forme quadrate di circa 40 metri, rigorosamente identiche, e si estendono su due fasce fino al limite della cerchia militare.

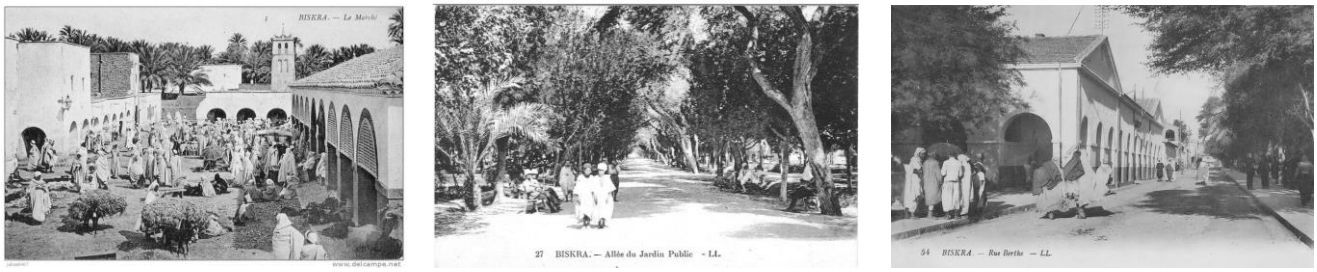


3: Schema esplicativo del rapporto tra la città coloniale francese e i villaggi dell'vecchia Biskra. Il piano risale alla fine del XIX secolo. La datazione della pianta risale alla fine del XIX secolo [Sviluppato dagli autori secondo Pizaferri tomo I, 336].

La seconda fase si può osservare oltre il limite occidentale di questa cerchia militare; gli isolati sono ridimensionati (circa 25 x 30 metri) per ridurre il disturbo introdotto dalla piazza del mercato. Il terzo insediamento completa la scacchiera; si presenta come una griglia di 5 file di 5 isolotti identici ai precedenti, disposti lungo l'asse del forte Saint Germain. La separazione del forte Saint Germain dall'insediamento a scacchiera è assicurata da un giardino e dalla strada Berth.



4: Schema dell'evoluzione dell'insediamento coloniale a scacchiera di Biskra [Adattato dagli autori dopo Sriti, Belakehal, Boussora, & Saouli 2002, 54].

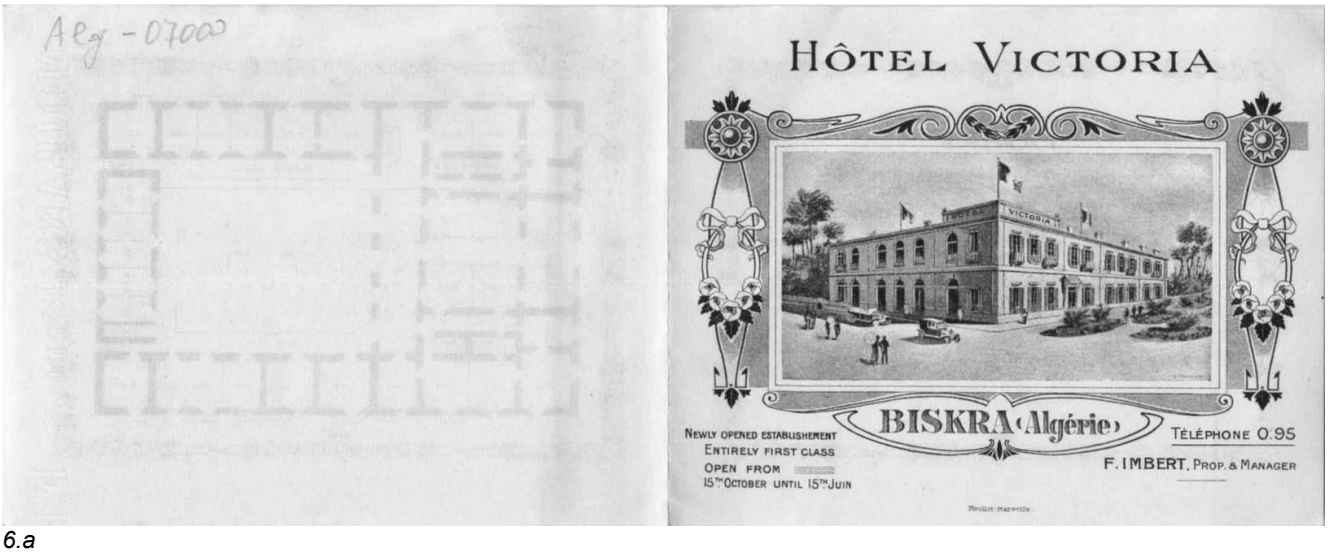


5.a *5.b* *5.c*

5: Vedute della città coloniale francese di Biskra: 5.a piazza del mercato; 5.b Giardino pubblico; 5.c srada Berth [www.delcampe.net].

È molto interessante soffermarsi sullo sviluppo stilistico di questa espansione urbana. La produzione architettonica coloniale francese in Algeria si contraddistingue infatti per tre fasi ben distinte di sviluppo che in certo senso corrispondono a tre momenti distinti della storia coloniale e del livello di interazione con la cultura locale [Chaouche 2013, 44-46]. Il primo periodo è caratterizzato da uno "stile neoclassico" (1830-1900) il cui presupposto era che l'Algeria si configurasse come specchio della Francia. Non a caso viene identificato come lo "stile del vincitore", e riflette appunto la fase militare della conquista. L'obiettivo era quello di conferire un aspetto quanto più possibile monumentale agli edifici pubblici, con lo sviluppo di un comfort urbano familiare per i nuovi colonizzatori, basato sull'estetica e sull'igiene e puntando a mantenere una chiara distinzione con le popolazioni locali mantenendo la segregazione razziale tra i nativi e la borghesia europea (fig. 6.a). Nessuna attenzione in questa fase per la produzione autoctona considerata di scarso valore artistico culturale, nessun riferimento che fosse al di fuori della grande tradizione della cultura classica innanzitutto greca e romana. Diverso approccio è quello della seconda produzione architettonica coloniale francese, definita come "stile neo-moresco" (1900-1930), che testimonia invece la qualità architettonica del Rinascimento arabo e che tende a valorizzare e

custodire l'immagine di una metropoli che riconosce e protegge l'identità delle popolazioni indigene, da cui deriva il nome "stile del protettore" (fig.6.b; fig.6.c; fig.6.d). Il terzo stile coloniale è quello che viene definito lo "stile moderno" apparso intorno agli anni '30 del XX secolo in coincidicenza con le celebrazioni del centenario della conquista dell'Algeria e in risposta ad una imponente esplosione demografica da parte delle truppe francesi e, come era inevitabile, era impregnato dei principi del funzionalismo che in quegli stessi anni informavano di sé la cultura occidentale.
L'espressione dello stile coloniale a Biskra ha una certa specificità rispetto a quanto si vede nel nord dell'Algeria. I materiali, il clima e l'architettura precoloniale hanno influenzato l'espressione dello stile coloniale. Inoltre, alcuni edifici presentano uno "stile eclettico" o "personalizzato".



6.a

6.b

6.c

6.d

6: Vedute di edifici in stile coloniale nella città europea di Biskra. 6.a il Victoria Hotel; 6.b il casinò di Biskra; 6.c il Palace Hotel; 6.d il telegrafo-posta-telefono [www.delcampe.net].

Conclusioni

Il presente contributo, nei limiti concessi, si è occupato della fortificazione e delle difese della colonizzazione francese in Algeria (1830-1962), prendendo come caso di studio il forte di Saint Germain nella città di Biskra. I risultati hanno rivelato che la scelta del sito del forte Saint Germain è stata motivata, oltre alla corretta collocazione sul territorio dal punto di vista topografico e logistico, principalmente dal controllo della distribuzione dell'acqua, visto come un mezzo per controllare la popolazione locale. La funzione del potere militare è sempre stata parte integrante del funzionamento della città coloniale francese e parte integrante della sua nascita e del suo sviluppo. Infatti, forte Saint Germain divenne il punto di partenza per la

creazione della città coloniale di Biskra secondo un regolare schema geometrico a scacchiera. Inoltre, le strategie di difesa e di attacco sottolineavano l'importanza del sito della città di Biskra. L'architettura militare ha tenuto conto della topografia del sito e della sua accessibilità.

Bibliographia

BITAM, A. (2011). *L'héritage des tracés d'époque coloniale française en Algérie face au projet urbain*, in «Projets de paysage», n. 6.
BLAIS, H. (2008). *Fortifier Alger? Le territoire de la colonie en débat vers 1840*, in «M@ppemonde», vol. XCI, n. 3.
BOUFENARA, K. (2017). *Le Rôle du génie militaire dans la production des villes coloniales en Algérie. Annanba et Constantine*, Tesi di dottorato, Université de Constatntine, Algeria.
CHAOUCHE, S. (2013). *L'impact de l'urbanisme colonial sur la fabrique de la ville algérienne*, «Sciences & Technologie. D», n. 37, pp.39-50.
COTE, M. (1991). *Biskra*, in «Encyclopédie berbère», n.10.
DIDIER, G. (1876-1882). *Souvenirs d'Algérie: de 1877 à 1882*.
KOUZMINE, Y. (2007). *Dynamiques et mutations territoriales du Sahara algérien vers de nouvelles approches fondées sur l'observation*, Tesi di dottorato, Université de Franche-Comté, Francia.
PIZZAFERRI, P. (2011). *Biskra, reine des Ziban et du Sud constantinois,* tomo. I, Edizioni Jaques Gandinis,
SRITI, L., BELAKEHAL, A., BOUSSORA, K., & SAOULI, A.Z. (2002). *Le damier colonial de Biskra ou l'histoire de la marginalisation d'un centre ville*, in «Courrier du Savoir», n. 2, pp. 53-59.
ZERARI, S., SRITI, L., & PACE, V. (2020). *Morphological Diversity of Ancient Minarets Architecture in The Ziban Region (Algeria): The Question of Form, Style and Character*, in «METU Journal of the Faculty of Architecture», vol. XXXVII, n. 2, pp.127-152.
ZYTNICKI, C. (2014). *De la place-forte à la capitale des hiverneurs. L'invention de Biskra en ville touristique (1844-1939)*, in *Villes maghrébines en situations coloniales,* a cura di C. Jelidi, Paris, Karthala, pp. 135-154.

Sitografia

https://www.delcampe.net/fr/collections/cartes-postales/algerie/ (Ottobre 2022).

Il rilievo del Bunker del "El Capricho": la più importante fortificazione sotterranea di Madrid durante la guerra civile spagnola

The survey of the Bunker of "El Capricho": the most important underground fortification of Madrid during the Spanish Civil War

MARTINA GARGIULO[*], DAVIDE CARLEO[*], GIOVANNI CIAMPI[*], MICHELANGELO SCORPIO[*], PILAR CHÌAS NAVARRO[**]

[*] Università della Campania Luigi Vanvitelli, [**] Università di Alcalà

Abstract

Durante i periodi di guerra, molte città europee hanno subito modifiche con trasformazioni dei tessuti urbani e danneggiamenti ad architetture e parchi monumentali. Attraverso lo studio di documenti d'archivio, il rilievo e la rappresentazione, il lavoro di ricerca propone l'analisi del Bunker e del palazzo Reale con la sua galleria di fuga, presenti nel Jardines de El Capricho a Madrid, residenza Reale divenuta poi nel 1936, sede del quartier generale durante la Guerra Civile.

During the periods of war, many European cities changed with many transformations of urban tissues and damage to architectural and monumental parks. Through the study of archival documents, the survey and the representation, the research work proposes the analysis of the Bunker and the Royal Palace with its escape gallery. They are placed in the Jardines de El Capricho in Madrid, Royal residence became then in 1936, headquarters during the Civil War.

Keywords

Guerra, Bunker, Jardines El Capricho.

War, Bunker, Jardines El Capricho.

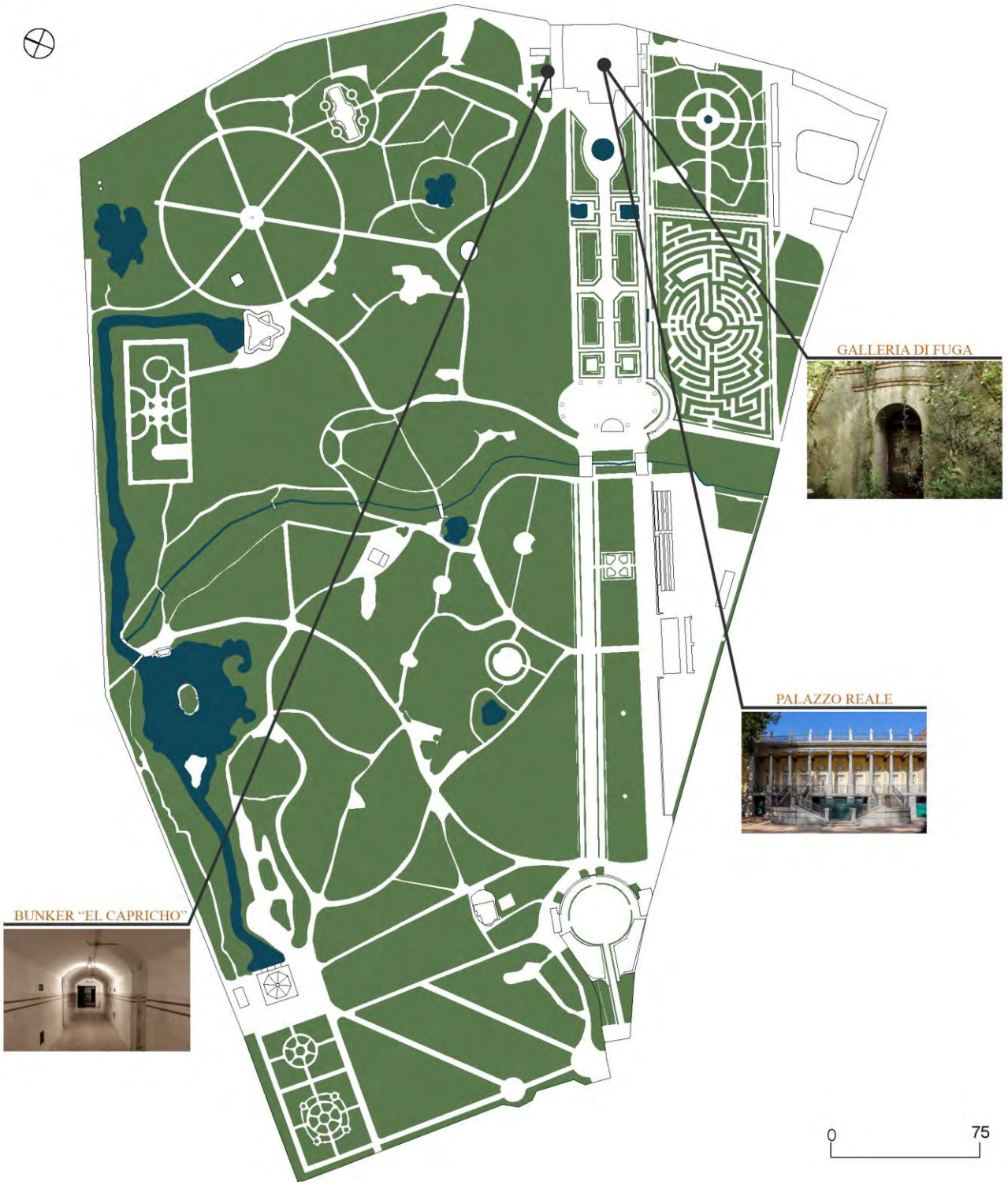
Introduzione

Nei secoli storici, diversi siti monumentali e intere città hanno subito cambiamenti morfologici e funzionali durante i periodi bellici, con conseguenti devastazioni. Ciò che ha contribuito a modificare il tessuto urbano sono state le azioni politiche e militari avvenute per la difesa estenuante del territorio. Lo studio di documenti d'archivio e delle fonti bibliografiche rappresenta lo strumento che consente di conoscere lo stato dei luoghi di quell'epoche storiche; le indagini invece, condotte mediante il rilievo e la rappresentazione propongono l'analisi geometrica e morfologica di ciò che ancora oggi esiste del patrimonio culturale, costruito e modificato dalla guerra. La ricerca propone l'analisi del Bunker "El Capricho", considerato la più importante fortificazione sotterranea costruita a Madrid durante la guerra civile spagnola, e della Galleria di Fuga del palazzo Reale, edificio principale del quartier generale. Entrambe le architetture sono collocate nel Jardines del Capricho, situato a Nord-Est della città spagnola, nel quartiere conosciuto con il nome di Alameda de Osuna. Il rilievo e la rappresentazione sono lo strumento per documentare i cambiamenti di uno dei principali parchi della città di Madrid, che la guerra civile ha trasformato. Attraverso metodologie consolidate del rilievo, in particolare con fotogrammetria terrestre e rilievi diretti eseguiti in sito, il lavoro di ricerca analizza alcune delle architetture presenti nel Jardines de El Capricho, che rappresentano la testimonianza del cambiamento di una parte del territorio, che ha subito una nuova configurazione durante un periodo bellico. In particolare, con l'utilizzo di una fotocamera "Canon EOS 800d, dotata di un obiettivo ef-s 18-55 mm f/4-5.6", è

stato possibile rilevare alcune parti del Bunker e del palazzo Reale, ricavando elaborati grafici volti alla comprensione morfologica dello stato dei luoghi dell'anno 2022. Lo studio di fonti d'archivio, planimetrie e documenti storici invece, ha portato alla conoscenza sia delle vicende storiche che hanno interessato quei luoghi, sia il modo i cui queste hanno modificato ed influenzato l'evoluzione del parco negli anni, così come delle architetture costruite o trasformate per la guerra.

1. Indagine conoscitiva ed analisi delle fonti d'archivio del Jardines El Capricho

I lavori di realizzazione del Jardines de El Capricho si collocano in un periodo in cui, in Europa coesistevano due forme fondamentali di progettazione dei giardini: il classico giardino francese, già in declino, e una nuova forma di progettazione, il cosiddetto giardino romantico all'inglese, che rispondeva a un cambiamento di mentalità, a una nuova visione del mondo e soprattutto della natura. Nel Rinascimento e nel periodo Barocco, il modello di giardino alla francese, caratterizzato dall'accompagnare l'architettura, si diffuse in tutta Europa. La configurazione di questi giardini consisteva in piante geometriche, con forme complesse e accuratamente configurate, di cui un esempio noto sono i giardini della Reggia di Versailles. I giardini sono caratterizzati da forme di disegni geometrici e ripetitivi, dove la natura è sottoposta a rigorose leggi di composizione, simmetria e geometria. Si cercano prospettive ampie, prolungate all'infinito dalle strade che attraversano i giardini. Anche l'acqua, con le sue fontane e i suoi laghetti, è "geometrizzata" e contribuisce a evidenziare le prospettive desiderate. Le siepi e le aiuole assumono le forme geometriche più diverse e ripetitive. Architetture e sculture erano distribuite nel giardino e soggette alla stessa rigidità compositiva. Al contrario, gli architetti e i paesaggisti inglesi del XVIII secolo rifiutarono questo tipo di rigore geometrico dei parchi, principalmente per motivi estetici, legati all'introduzione del concetto di forme naturali, in cui i pendii, le colline e gli alberi adottavano le proprie forme in piena libertà, senza costrizione ad alcuna norma geometrica. I progetti di giardini romantici all'inglese, prendendo spunto dai suddetti principi dell'elemento naturale, ricreando giardini che non si riconducono alle riserve naturali e selvagge come quelle conservate in natura ma erano, a loro modo, artificiali e sofisticati come i loro precedenti francesi. Ciò che li contraddistingue però sono una serie di elementi romantici; c'è sempre uno stagno con un ponte o una costruzione, il lago è solitamente circondato da un padiglione esagonale. A volte il parco comprende anche un padiglione cinese ed altri elementi comuni come le grotte e le rovine. Il design adottato è irregolare, con sentieri tortuosi e vegetazione apparentemente selvaggia, che danno un'impressione di naturalezza. Le caratteristiche del terreno, come le pendenze, vengono preservate e sfruttate. Un'ulteriore peculiarità è un'abbondante presenza di cespugli, sottobosco ed elementi architettonici che partecipano alla sua decorazione: rocce, statue, panchine, o altri vari elementi decorativi. Le forme e i colori della vegetazione sono vari. Gli itinerari non sono tracciati, perché la passeggiata in un giardino romantico all'inglese lascia spazio alla sorpresa e alla scoperta, e di solito non ci sono grandi viali rettilinei a guidare i passi del camminatore. Secondo queste caratteristiche, il Jardines El Capricho è classificabile come unico giardino della città di Madrid riconducibile ai canoni del giardino romantico all'inglese, con elementi come la presenza del labirinto di cespugli o i diversi percorsi non più contraddistinti da linee rette, elementi distintivi dei parchi precedenti, ma da linee curve e ondulate. Anche le origini del nome "El capricho" lo riconducono ai canoni del giardino romantico all'inglese ed in particolare, risalgono alla tipologia di costruzione dei viali del parco, definibili "Caprichi", percorsi molto irregolari e caratterizzati da numerosi dislivelli.



1: Jardines El Capricho, planimetria del parco con individuazione architetture belliche.

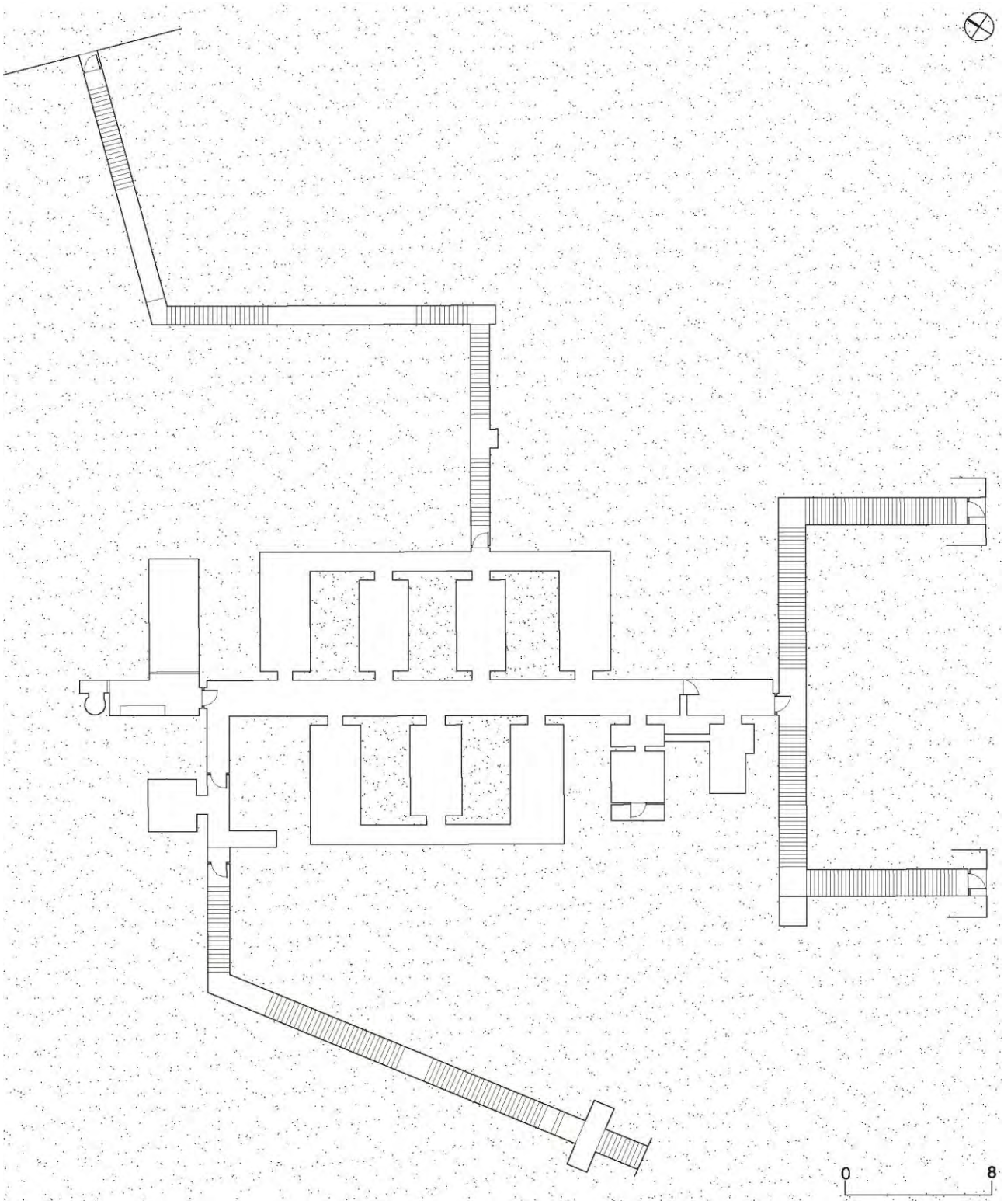
La costruzione del Jardines fu voluta dalla Duchessa María Josefa Pimentel y Téllez-Girón di Osuna alla fine del XVIII secolo, tra il 1787 e il 1839, insieme al Duca de Osuna. Negli anni, in seguito alla morte della Duchessa, i Jardines hanno avuto diversi proprietari, passando prima nel 1834 al nipote, Pedro Alcántara, che commissionò nuove costruzioni, poi, nel 1844,

El Capricho divenne proprietà del fratello, Mariano Téllez-Girón, che lo gestiva per le feste per l'alta società spagnola. Le spese eccessive costrinsero la principessa María Leonor de Croy y Lowenstein ad affittare la tenuta al Duca di Santoña fino al 1896. In tale anno, la Corte Suprema stabilì che tutti i beni ducali dovevano essere messi all'asta per soddisfare i debiti contratti: gran parte delle opere d'arte e degli arredi furono acquistati da collezionisti privati. Nel 1900, dopo il mancato acquisto del parco da parte della municipalità di Madrid, El Capricho fu acquistato da Gustavo Bauer. Durante la guerra civile, il Parco fu requisito dai repubblicani e vi furono costruiti numerosi rifugi antiaerei sotterranei, con prese d'aria ancora oggi visibili.

2. L'analisi archivistica e il rilievo della fortificazione sotterranea "Bunker"

Nel 1936 le truppe nazionali erano alle porte della capitale spagnola ed alcune bombe caddero in città, vicino alla sede del Ministero delle Finanze, sede del quartier generale del Generale José Miaja, capo della Giunta di Difesa di Madrid. Il generale Miaja decise, quindi, di allontanarsi dal fronte, scegliendo il Jardines de "El Capricho" come nuova sede del suo quartier generale. Questa posizione, fu denominata "Posizione Jaca", e fu scelta per la sua lontananza dal fronte e vicinanza all'aeroporto di Barajas, dove avrebbe potuto fuggire in caso di guerra. Questa posizione, fu denominata "Posizione Jaca", e fu scelta per la sua lontananza dal fronte e vicinanza all'aeroporto di Barajas, dove avrebbe potuto fuggire in caso di attacco. Il generale Miaja e la sua squadra si stabilirono nel palazzo della Duchessa de Osuna e, per proteggersi dai bombardamenti, fu costruito nelle sue vicinanze un Bunker con una capacità di circa 200 persone. I lavori iniziarono nel maggio 1937 e terminarono nel luglio dello stesso anno.

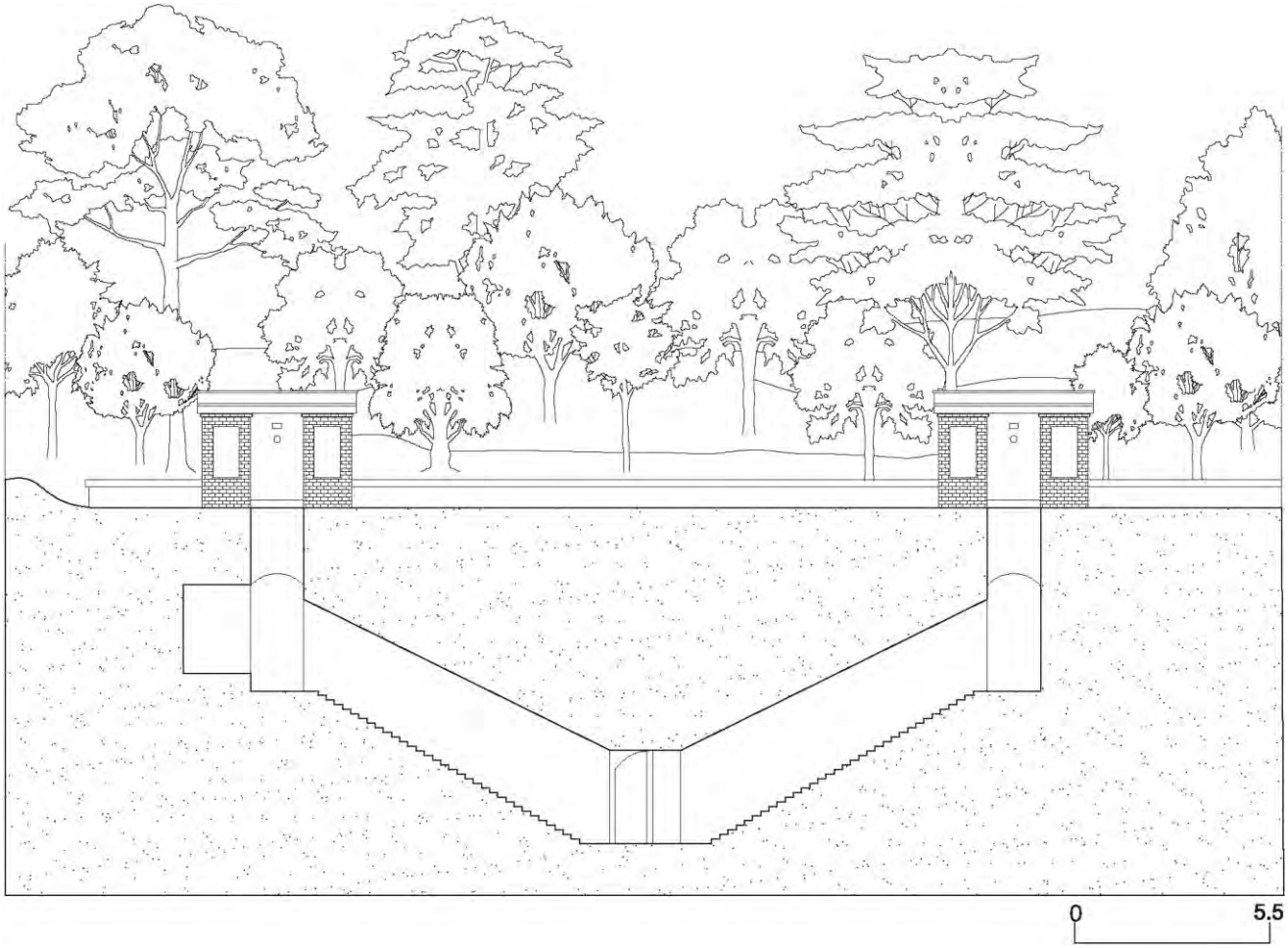
2: Jardines El Capricho, foto dello stato attuale del 2022 del Bunker.



3: Jardines El Capricho, planimetria del Bunker.

La costruzione fu affidata agli ingegneri della Marina Militare, cercando di mantenere il segreto anche tra le truppe stesse; infatti, questa opera non fu riportata in nessun documento ufficiale. Il Bunker El Capricho è stato il primo nella storia della guerra ad essere assegnato

allo Stato Maggiore di un esercito, in questo caso a quello che avrebbe avuto il comando della difesa della città contro l'assedio delle truppe ribelli. La scelta del Jardines de El Capricho come centro operativo fu dovuta alla vicinanza dell'aeroporto che, protetto dalla contraerea, avrebbe reso l'ambiente un luogo al riparo da prevedibili attacchi dell'aviazione nemica. Nonostante questa salvaguardia, la costruzione del Bunker fu voluta poiché garantiva una via di fuga e di riparo nel caso di attacchi da parte del nemico. Si può quindi affermare che il bunker sia uno dei primi esempi di rifugio antiaerei, e che le uniche costruzioni simili sarebbero state la "Cabinet War Room" di Churchill o il "bunker di Hitler" a Berlino. Il bunker "El Capricho" ha quattro ingressi. I due principali situati su un lato del Palazzo dei Duchi di Osuna, vicino alla porta di servizio del Giardino, un terzo vicino ad un'altra architettura presente nel Parco, denominata "El Abejero". Il quarto, non previsto nel progetto originario, si affaccia su via Rambla, al di fuori del Parco. I due ingressi principali, uguali tra loro, rompono ad angolo retto verso la galleria centrale del rifugio mentre gli altri sviluppano il loro percorso a "zig-zag" e ad angolo retto. La ragione per cui tali accessi presentano queste caratteristiche è quella di costituirsi come un freno sull'onda d'urto di una possibile detonazione in prossimità degli ingressi. Dai quattro ingressi si accede tramite scale in muratura al corpo centrale del rifugio. Scendendo dall'accesso principale, è collocata una porta di ferro, superata la quale si accede alla galleria principale in cui si sviluppa il corpo del bunker. La porta è in acciaio, con guarnizione in gomma per garantire una chiusura ermetica, ha uno spioncino in vetro rinforzato e una chiusura a pressione tramite chiavistello rotante. Soluzione adottata in quanto, a quel tempo, c'era ancora la paura della guerra chimica così consueta nella prima guerra mondiale. La galleria centrale, lunga circa 30 metri, larga 2 metri e alta 2,50 metri, è l'ossatura della costruzione; da essa si aprono le diverse stanze di cui è composto il rifugio. Lungo tutta la costruzione è presente il soffitto a volta, che conferisce una certa solennità all'insieme, e la pavimentazione in mattonelle quadrate con motivi geometrici che, sono differenti in tutti gli ambienti del rifugio. Il muro è rivestito con piastrelle bianche per un'altezza di circa 1,75 metri, e decorato con tre strisce rosse longitudinali nella parte più alta. Oltre a due piccoli ambienti subito a sinistra del corpo scala, uno dei quali era destinato ad ospitare docce di decontaminazione da attacchi da gas venefici, i sette ambienti principali del rifugio si aprono tre a sinistra e altri quattro sulla destra della galleria centrale. Questi ambienti, che in caso di necessità avrebbero ospitato i componenti dello Stato Maggiore dell'Esercito, si aprono sul retro su due corridoi laterali, larghi un metro, che li collegano. Dal corridoio di destra, all'altezza della seconda stanza, si accede all'uscita di sicurezza per via Rambla, anch'essa dotata di chiusura con porta a tenuta stagna. In tutti i corridoi e le stanze sono presenti dei canali di ventilazione in prossimità del pavimento che, a suo tempo, sarebbero state coperte da inferriate. Questi costituiscono il sistema di ventilazione che, comunicando tra loro attraverso una serie di condotti in senso orizzontale-verticale, escono all'esterno attraverso due alti camini in muratura ancora oggi perfettamente visibili all'interno del parco. La ventilazione in questo circuito poteva essere forzata per mezzo di un ventilatore posto in uno dei locali in fondo al rifugio, dalla parte opposta dell'uscita posteriore. È in questa cabina a forma di "L", nella quale è collocato un camino di ventilazione che, dopo un tratto verticale, prosegue con uno orizzontale dalle cui estremità partono i due grandi camini in muratura sopracitati. Anche questa cabina, è dotata di chiusure a tenuta stagna, visto il suo collegamento diretto con l'esterno attraverso i camini. L'altezza dei camini fu scelta per essere una significava difesa contro i gas chimici venefici che, essendo più pesanti dell'aria, non avrebbero raggiunto l'ingresso dei camini.



4: Jardines El Capricho, sezione trasversale del Bunker.

3. Documentare e analizzare i cambiamenti del Palazzo Reale e della Galleria di Fuga

La Duchessa de Osuna voleva avere una villa ricreativa e trovò alla periferia di Madrid, a Canillejas, una vecchia casa di campagna che era stata di proprietà del Conte di Barajas, che nel 1783 i Duchi di Osuna acquistarono dai Conti di Priego. Conosciuto oggi con il nome di Jardines de El Capricho e dichiarato Giardino Storico nel 1934, proprietà comunale dal 1974, è stato restaurato e oggi è un esempio di giardino romantico classico presente a Madrid. Il palazzo Reale situato al suo interno fu costruito sulla casa esistente. Dal 1784 al 1788 i lavori di modifica furono eseguiti dall'architetto Manuel Machuca, che aggiunse due torri alla costruzione originaria. Nel 1793 subentrò l'architetto Mateo Medina, che aggiunse altre due torri che denominò "del Duque e de la Duquesa". L'unica facciata modificata anni dopo fu quella rivolta verso il giardino. In essa fu costruito un peristilio con otto colonne e una scala in pietra a due rami. I pavimenti e gli elementi decorativi utilizzati all'interno sono arrivati da Valencia. L'interno è completamente trasformato, quasi tutti gli elementi originali sono scomparsi, ma i documenti hanno rivelato il suo aspetto originario. Su questo piano si trovavano anche le stanze del duca e la biblioteca mentre al piano superiore si trovavano le stanze della servitù. Dall'inizio dell'Ottocento il palazzo ed i suoi giardini subirono molte vicissitudini. Durante l'occupazione francese il giardino fu sequestrato fino al 1812 e l'edificio subì gravi danni, oltre alla scomparsa di molti oggetti e mobili. Antonio López Aguado, a quel tempo capo architetto di Madrid, si occupò del suo restauro.

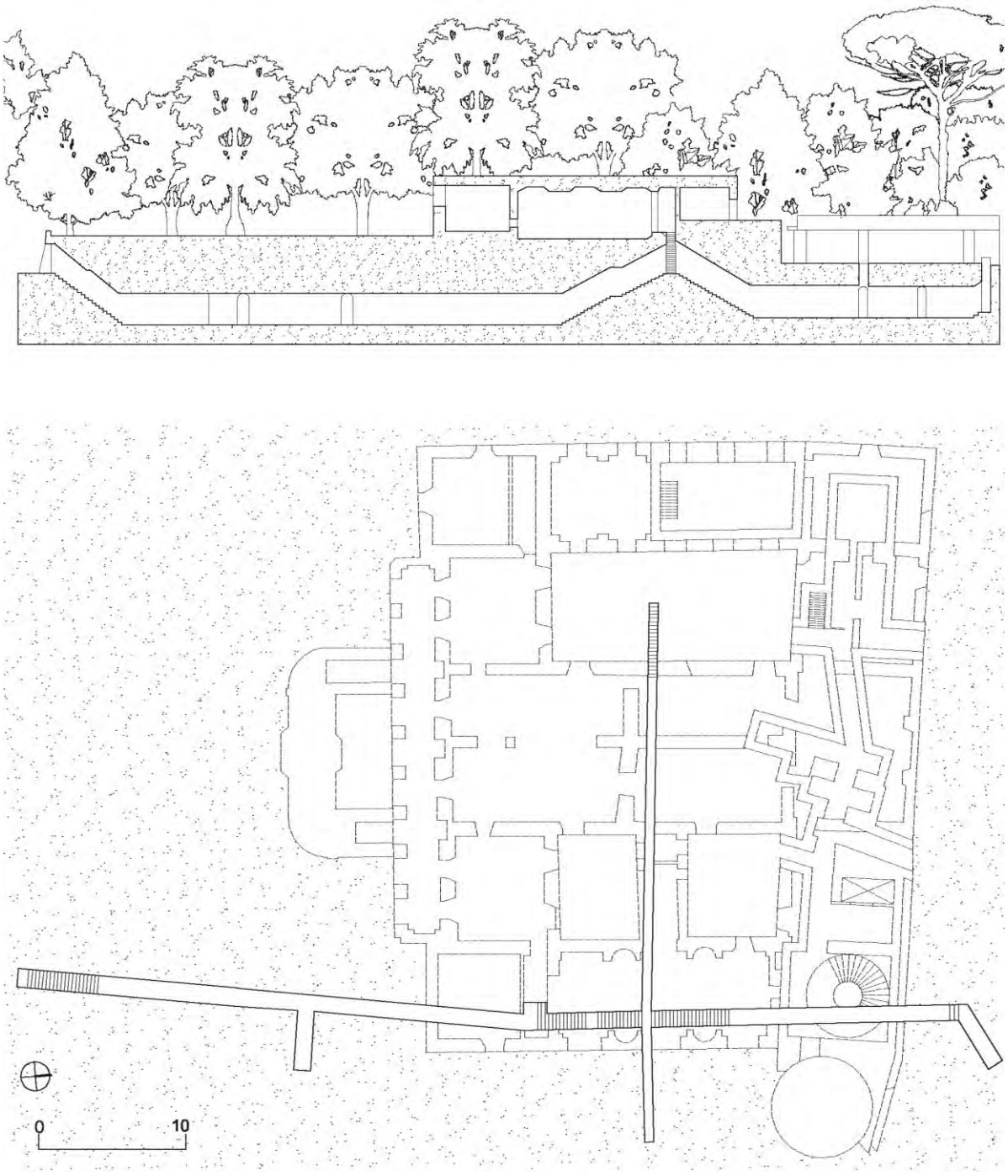
Dopo la morte della Duchessa nel 1834, furono apportate ulteriori modifiche da parte di Martín López Aguado, figlio del precedente architetto, coprendo le torri dell'edificio con tetti. Nel 1900 il palazzo divenne proprietà della famiglia Bauer e subì ulteriori trasformazioni, tra cui un nuovo piano sulla facciata Nord e una nuova distribuzione di alcuni ambienti.
Infine, nel 1934, il Jardines El Capricho fu dichiarato giardino storico, ma la guerra provocò nuovamente danni. Tre anni dopo fu convertito, per ordine del generale Miaja, nel quartier generale della difesa di Madrid. Il corpo militare che risiedeva nel palazzo Reale aveva la possibilità di scappare attraverso una galleria di fuga con accesso diretto dal salone di pranzo, a differenza del Bunker che aveva accesso diretto soltanto dal parco. La via di fuga dal palazzo Reale è collocata a Sud-Est del parco, indipendente dal Bunker. Infatti, la galleria, con un'estensione circa 70 metri in lunghezza, circa 35 metri in larghezza e alta 2 metri, aveva un accesso interno, due localizzati nel parco e soprattutto un ultimo che consentiva alle persone di uscire direttamente in strada. Dopo la guerra civile con la famiglia Bauer in rovina, nel 1946, il palazzo fu venduto ad un'agenzia immobiliare per essere trasformato in albergo. In seguito, fu acquistato dal Comune e nel 1978, fu restaurata la facciata ed iniziarono i lavori per il restauro dei Jardines, inaugurati nell'estate del 2000. Le modifiche poi continuarono e nel 2009 fu restaurato anche il palazzo, riparando crepe e umidità nel tetto e le facciate, cambiandone il colore dell'intonaco.

5: Jardines El Capricho, Palazzo Reale, rilievo fotografico del 2022 e immagine storica del XIX secolo.

Conclusioni

Il Jardines del Capricho con alcune delle sue architetture rappresenta uno dei luoghi emblematici per la città di Madrid durante la guerra civile spagnola ed è un luogo in cui ancora oggi è possibile trovare e rivivere elementi di quel periodo bellico. Il disegno e la rappresentazione diventano così lo strumento per documentare sia architetture costruite per la guerra, come il Bunker e la Galleria di fuga, ma anche comprendere le trasformazioni di

quelle architetture già presenti nel parco, che hanno subito cambiamenti morfologici e concettuali per adattarsi ai cambiamenti di necessità e destinazione d'uso succedutesi nel tempo. Mediante lo studio di documenti d'archivio e fonti bibliografiche è stato possibile definire il cambiamento funzionale dei Jardines, trasformato da giardino monumentale a quartier generale dell'esercito. Con l'ausilio di tecnologie di rilievo consolidate e rilievo diretto, il lavoro di ricerca proposto ha consentito di fornire nuove immagini e disegni aggiornati allo stato attuale del 2022, ottenendo così una documentazione, testimonianza e un archivio digitale di un'area della capitale spagnola, interessata da un evento bellico.



6: Jardines El Capricho, planimetria e sezione longitudinale della Galleria di Fuga del Palazzo Reale.

Bibliografia

ARIZA MUNOZ, C. (2001). Jardines de Madrid, Madrid, Lunwerg Editores.
BARAZZETTI, L., "ET AL". (2011). Photogrammetric survey of complex geometries with low-cost software: Application to the 'G1′ temple in Myson, Vietnam. In Journal of Cultural Heritage, 12(3), p.9. https://doi.org/10.1016/j.culher.2010.12.004.
DA ROCHA ARANDA, O. (2018). La Alameda de Osun. Madrid, Libros Mablaz.
FELIÙ, A. (2001). El Capricho de la Alameda de Osuna. Madrid, Doce Calles.
MARISCAL, E.D. (2001). Madrid, un paseo por el olimpo, Madrid, C. de Madrid.
PLIEGO, D. (2000). Por Los Jardiness y Jardines de Madrid, Madrid, Desnivel Ediciones.
REMONDINO, F., ET AL. (2009). 3D modeling of complex and detailed cultural heritage using multi-resolution data. In Journal on Computing and cultural Heritage, 2(1), p.21 https://doi.org/10.1145/1551676.1551678.
SENDARRUBIA, J. M. (2016). Descubre los Jardiness de Madrid. Madrid, La Librerìa.

Il Castello di Ferdinando IV: dai trattati di architettura militare al Real Sito di Portici

The Castle of Ferdinand IV: From Treatises on Military Architecture to the Royal Site of Portici

ARIANNA LO PILATO
Università di Napoli Federico II

Abstract

Le Reali Delizie erano il principale luogo delle attività venatorie e militari a cui amava dedicarsi re Ferdinando. Oggetto di questo studio è il castello fatto realizzare da lui nel Parco Superiore del Real Sito di Portici. A partire dal trattato di architettura militare moderna ad opera di Papacino D'Antonj si è analizzata la genesi geometrica della struttura, successivamente attraverso tecniche integrate di rilievo digitale si è giunti ad un'approfondita conoscenza del manufatto che pone le basi per la futura valorizzazione della struttura.

The Royal Delight were the main site for the hunting and military activities that King Ferdinando loved to engage in. The object of this study is the castle he commissioned in the Upper Park of the Royal Site of Portici. Starting from Papacino D'Antonj's treatise on modern military architecture, the geometric genesis of the structure has been analyzed. Subsequently, through integrated techniques of digital surveying, a thorough understanding of the artifact has been achieved, laying the groundwork for its future enhancement.

Keywords
Siti Reali, Conoscenza, Rilievo 3D.
Royal Sites, Knowledge, survey 3D.

Introduzione

Le descrizioni che si leggono del Re Ferdinando non risultano essere, quasi mai, un elogio. Si narra che godesse a mostrare le sue abilità venatorie e, cresciuto, amasse distrarsi e perdersi nei piaceri della giovinezza. Tra le Reali Delizie il campo d'azione principale fu Reggia di Portici con i giardini e i boschi in cui Ferdinando si dedicava sia all'attività venatoria che alle esercitazioni militari.

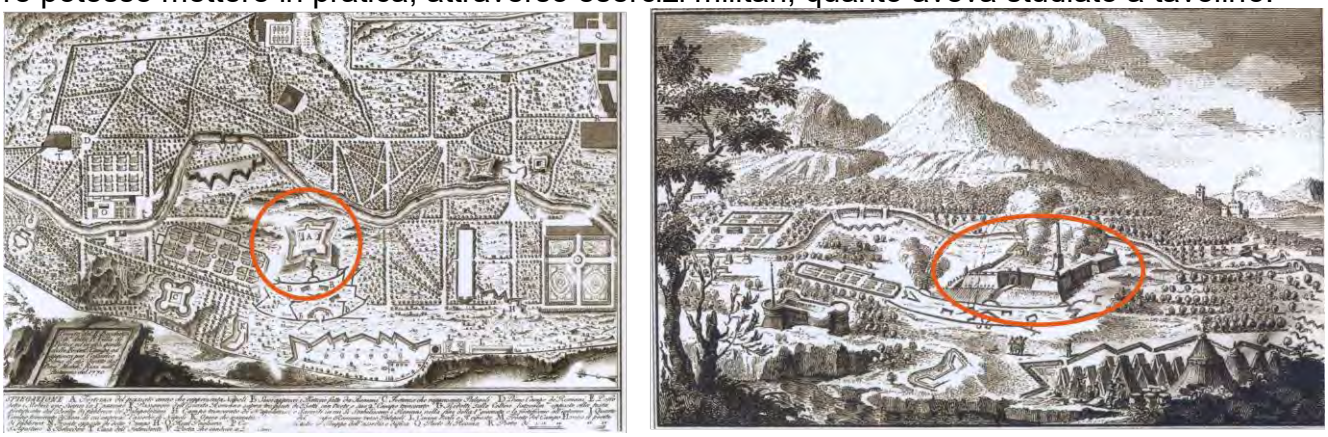
All'interno del Parco Superiore infatti il sovrano, facendo allestire veri e propri campi di battaglia dapprima con strutture effimere, si esercitava con le sue truppe: «esercitazioni, attenti e riposo, marci e corsa nei cortili del Gran Palazzo o all'aria aperta, sugli arenili stecconati di Chiaia […] Poi la guerra nei vastissimi siti reali, nel bosco fronzuto di Capodimonte oppure nella spinosa boscaglia che sovrasta la reggia di Portici» [Campolieti 1999].

In seguito per rendere più realistiche le esercitazioni militari, Ferdinando volle che nel Parco Superiore fosse costruito un forte, che divenne luogo di gioco e svago, con spalti, fossati, bastioni, ponte levatoio e una grande cisterna posta al di sotto della piazza d'armi.

Questo lavoro volto a conoscere, documentare e valorizzare il Castello di Ferdinando IV è stato diviso in diverse fasi operative applicando ai metodi di ricerca tradizionale strumenti tecnologici ed innovativi: una prima fase di ricerca documentale ed iconografica, una seconda fase di conoscenza diretta del manufatto attraverso metodologie di rilievo integrate ed una terza fase, in corso di definizione, volta alla fruizione e valorizzazione del Castello di Ferdinando IV che oggi è ad uso esclusivo dell'Università di Agraria.

1. Dai trattati di architettura militare al gioco della guerra

È possibile ricostruire come avvenivano gli addestramenti militari nel Sito di Portici prima della realizzazione del castello in muratura, grazie all'opera di Luca Ricci. Il testo accompagnato da rappresentazioni iconografiche descrive l'allestimento del Parco Superiore con strutture realizzate in materiali leggeri che venivano realizzate ogni anno per far sì che il re potesse mettere in pratica, attraverso esercizi militari, quanto aveva studiato a tavolino.



1: Fortezza A rappresentata da Luca Ricci in Ragguaglio degli esercizi militari […] (1769).

Analizzando la rappresentazione del Ricci si nota che al centro del campo di battaglia sono presenti due architetture una contraddistinta con la lettera A e detta «fortezza del passato anno che rappresenta Napoli», e una indicata con la lettera C «fortezza che rappresenta Palepoli» nel parco inoltre erano disseminate, altre opere, tra cui campi trincerati, cucine reali e real diporto. La dicitura riportata nella legenda «fortezza del passato anno» permette di ipotizzare che le opere non venivano smantellate alla fine della campagna di esercitazioni ma restavano nel parco ed implementate di anno in anno.

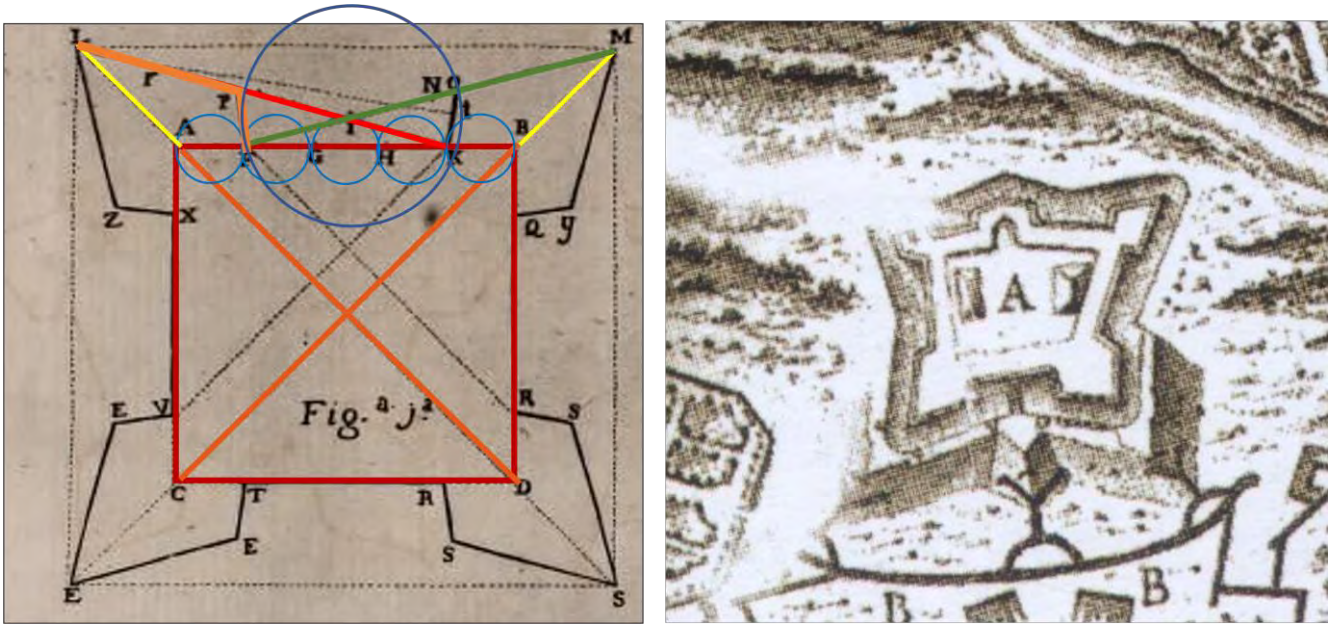
La fortezza A, realizzata nel 1768 probabilmente in legno e fortificata l'anno successivo con «opere a redan in terra e fascine» [Ricci 1769, 7], si presenta come un forte a stella con quattro bastioni, mura difensive di spessore 26 palmi e fosso largo 40 palmi (fig. 1).

L'accesso probabilmente era consentito attraverso un ponte levatoio dal quale si giungeva alla porta fortificata leggermente scarpata; la rappresentazione del Ricci, rivela la presenza di mura in parte merlate che consentivano il posizionamento dei cannoni.

Questa struttura si ispira ai caratteri dell'architettura militare alla "moderna", di fatti sul finire del XV secolo, compaiono nuove forme costruttive che prendono atto dei mutamenti avvenuti nell'arte della guerra. La struttura difensiva tradizionale prevedeva una configurazione basata sull'altezza delle mura, sfruttando cioè la possibilità di attacco al nemico dall'alto, la tecnica della cosiddetta difesa piombante, in epoca moderna con l'uso dell'artiglieria, le cortine troppo alte diventano staticamente più deboli e bersagli facilmente visibili. Dunque, si assiste al passaggio alla difesa radente, cioè alla difesa basata su un tiro quasi raso terra, queste nuove dinamiche di attacco determinano un necessario adeguamento dell'intero impianto fortificatorio: si registra un abbassamento complessivo dei corpi di fabbrica, nonché l'aumento dello spessore delle cortine, il rinforzo della rocca con bastioni angolari e viene fatto largo uso di terrapieni di rinforzo.

Dal punto di vista tipologico, lo schema planimetrico della "Fortezza A" trova riscontro nei trattati di architettura militare ed in particolare in quello di Alessandro Vittorio Papacino D'Antonj, datato al 1759, in cui si chiarisce la geometria compositiva alla base dei forti stellati (fig. 2). Luca Ricci, nominato direttore dell'Accademia Militare, dovette senza dubbio

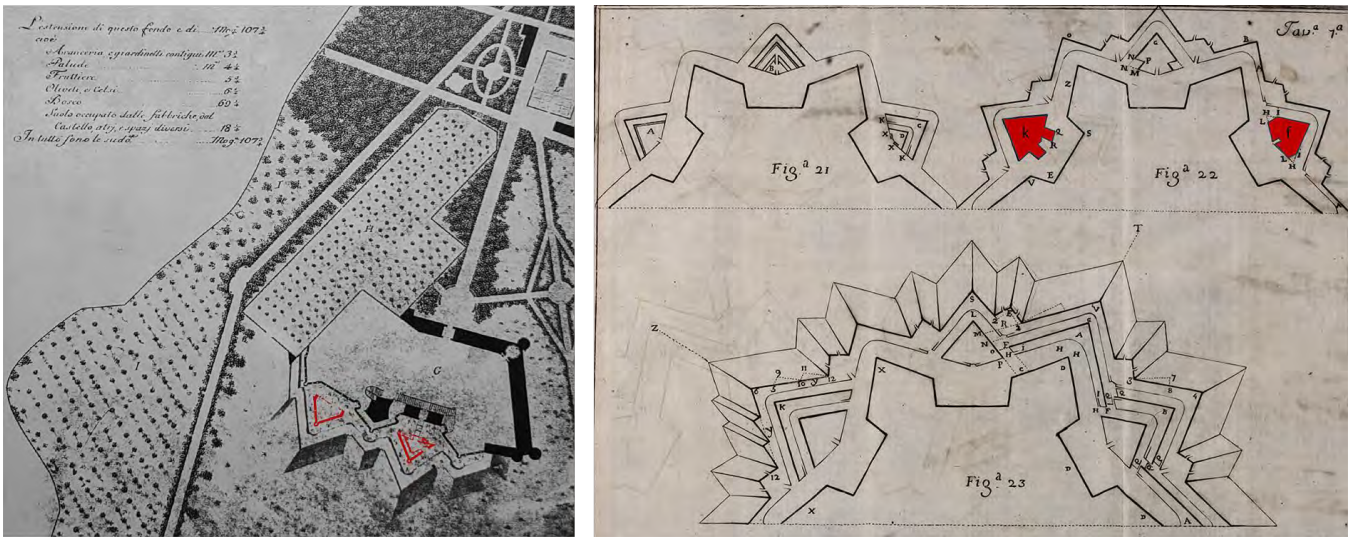
sostenere le idee del re e collaborare attivamente per renderle efficaci; dunque, nonostante le fortificazioni realizzate nel parco fossero costruite con materiali effimeri è probabile che per la loro costruzione egli si sia basato su studi di architettura militare. Nell'opera di Papacino D'Antonj, infatti, viene spiegato in dettaglio la genesi geometrica che regola la realizzazione di questa tipologia di fortezza semplice: «Per adattare, i bastioni al quadrato ABCD si tirano le diagonali indefinite AD, BC, si divide un lato AB in cinque parti uguali, nei punti F, G, H, K, si fa CV uguale una d' esse quinte parti. Si piglia l'intervallo fatto centro in K si segna il punto L; si fa BM uguale LA, e si tirano le rette, FM, LK. Si divide FM per mezzo in n, è fatto centro in n. Col intervallo NF. Si segna il punto P., è fatta, MO uguale LP si tirate le rette PF, KO, Si hanno i mezzi bastioni LPFA, MOKB. Col ripetere queste operazioni negli altri lati, si hanno i bastioni interi, FPLZX, KOMYQ, RS, TEV» [Papacino D'Antonj 1759].



2: *Confronto tra la costruzione geometrica di un forte a stella presente nel Trattato dell'Architettura Militare (1759) di Alessandro Vittorio Papacino D'Antonj e la fortezza A rappresentata da Luca Ricci in Ragguaglio degli esercizi militari […] (1769).*

Per accrescere la difesa veniva aggiunta una casamatta inserita in un bastione vuoto. Il forte rappresentato dal Ricci, appare dunque come un forte a "stella semplificato" poiché oltre la linea magistrale della cortina e i quattro bastioni, appare non essere propriamente dotato di un quinto bastione, né di un rivellino che invece era presso la cortina meridionale collegata ad essa tramite ponte levatoio, né tantomeno una controguardia.
Tra i fitti boschi del Parco Superiore re Ferdinando ogni anno faceva allestire il campo di battaglia, fin quando non decise di rendere ancora più realistici i suoi 'giochi' e ordinò la realizzazione di un castello in muratura, realizzato nel 1775 su progetto dell'ingegnere militare Michele Aprea. Questo, non avendo alcuno scopo difensivo, trova meno riscontro nei trattati di architettura militare rispetto alla precedente fortezza che rappresenta Napoli. In realtà in Portici un fortino militare esisteva già prima dell'arrivo dei Borbone, «posto sulla riva del mare, in un luogo del territorio di Portici detto il Granatello», seguito da «un altro fortino di mare detto batteria di Calastro» [Scalfati 1774, 14].

Nel suo testo dedicato alle attività militari condotte nella città di Portici, Antonio Formicola sottolinea il duplice scopo dell'opera: rendere più pratiche le esercitazioni militari e realizzare una grande cisterna sotto la piazza d'armi.
Per la prima volta il castello appare realizzato nella Pianta generale del sito a cura di Geri e Malesci, datata seconda metà del XVIII secolo, dallo studio del documento si denota che questo fosse in una prima fase costruttiva, il definitivo aspetto del castello di Ferdinando si evince dalla pianta a cura di Luigi Marchese del 1802, nella quale oltre al castello, si notano un rivellino e una controguardia posti a protezione della struttura.
Il primo, confrontandolo con il trattato del Papacino D'Antonj, 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, la seconda risulta di tipo F ovvero con i fianchi localizzati avanti la cortina (fig. 3).



3: *Sulla sinistra rappresentazione del castello di Ferdinando VI nella "Pianta del Real Bosco Superiore al Regio palazzo di Portici" Luigi Marchese (1802). Sulla destra Tav.1° del Trattato dell'Architettura Militare (1759) di Alessandro Vittorio Papacino D'Antonj con individuazione delle tipologie F e K.*

Come è noto, la storia del Real Sito di Portici è strettamente legata alla fondazione della Reale Scuola di Agricoltura nel 1873, evento che determina la progressiva degenerazione degli edifici borbonici. Da questo momento in poi iniziano una serie di manomissioni ed alterazioni che hanno determinato la perdita dei caratteri militari del castello per adeguarlo a quella che è l'attuale destinazione d'uso a laboratori didattici del Dipartimento di Agraria dell'Università degli Studi di Napoli Federico II.

2.Tecniche e metodologie di rilievo digitale

Il Castello fatto costruire da Ferdinando IV è realizzato su un pianoro al centro del parco, in origine presentava un rivellino ed una controguardia dei quali oggi non rimane traccia, l'accesso al castello avviene oltrepassando un ponte in muratura sul fossato che ha sostituito un ponte levatoio in legno. La struttura del castello realizzata in muratura di tufo giallo intonacata presenta un'esigua altezza, sulla sinistra del portale d'accesso in piperno è presente un bastione con muratura scarpata sormontato da merlature al di sopra del quale spicca il casino della tavola meccanica. Alla destra del portale dalla cortina muraria emerge un mezzo bastione con orecchione per terminare nell'angolo con due torri cilindriche affiancate. A conferma che il castello non fosse un "vero" avamposto militare vi è l'esiguo e basso muro di

confine sul lato orientale e il diverso carattere del corpo di fabbrica che oggi accoglie i laboratori e che un tempo era usato come caserma. Nonostante la struttura sia comunque utilizzata sono da constatare le sue gravi condizioni di degrado soprattutto ambientale, in parziale abbandono è la torre con la tavola meccanica destinata ad uffici ma in effetti utilizzata come deposito per i laboratori, il corpo di fabbrica angolare ha subito numerose manomissioni interne con la realizzazione di tramezzature per una nuova distribuzione degli ambienti che ha modificato la spazialità originaria.
Il presente contributo vuole quindi proporre uno studio interdisciplinare volto ad approfondire attraverso l'impiego del digitale la conoscenza del castello di Ferdinando IV con l'obiettivo di documentare, conoscere e valorizzare tale struttura al fine di poterla rendere, attraverso nuovi supporti tecnologici, nuovamente fruibile essendo oggi ad uso esclusivo del Dipartimento di Agraria (fig. 4).

4. *Il Castello di Ferdinando VI nel parco Superiore della Reggia di Portici.*

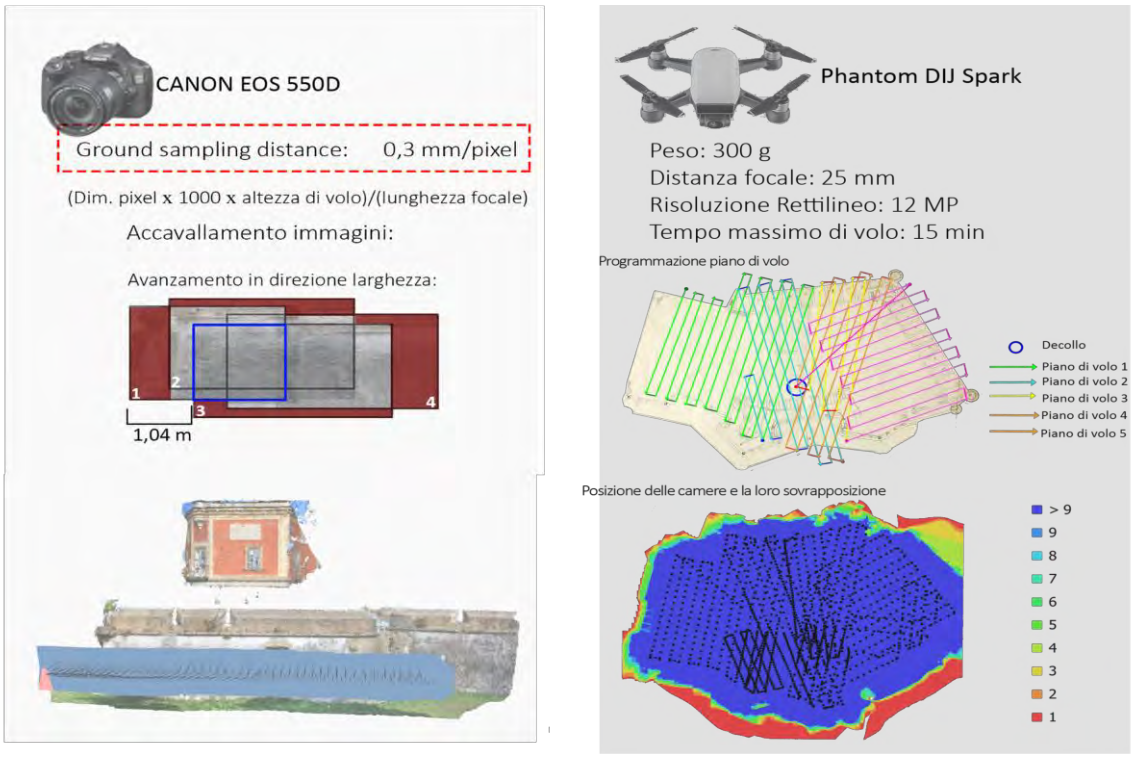
Le moderne tecniche e metodologie di rilievo digitale favoriscono e ottimizzano la gestione, la conservazione, il recupero e la fruizione dei beni culturali. I campi di applicazione, nonché i contesti e le finalità dell'impiego del digitale si sono moltiplicati e hanno portato a ripensare sia i luoghi sia le modalità di divulgazione e di fruizione della conoscenza.
Attualmente abbiamo a nostra disposizione una vasta gamma di sensori e tecnologie per rilevare dati geometrici, processarli, derivarne informazioni metriche 2D/3D dettagliate, accurate e infine renderle disponili attraverso basi di dati online o sistemi GIS. [Remondino 2011]. Esiste una linea metodologica nell'ambito del rilievo architettonico che ormai ha definito un consolidato workflow operativo grazie all'implementazione delle tecniche di rilievo digitale che permette la restituzione di modelli digitali tridimensionali di grande accuratezza. Nei successivi paragrafi verrà esposta la procedura di rilievo e modellazione digitale applicata al caso studio.
Strumenti e tecniche di rilievo sono normalmente classificate in base al loro principio di funzionamento e se comportano o meno un contatto fisico tra l'oggetto da misurare e lo strumento di misura. Le tecniche di rilievo no contact sono soprattutto nel settore dei beni culturali o per grandi strutture e siti le più ricercate. In particolare, le tecniche reality based permettono una restituzione dell'oggetto reale così come esso si presenta al momento del

rilievo. Tra queste tecniche, la fotogrammetria [De Luca 2011] è quella più conosciuta ed utilizzata: sfruttano la luce naturalmente presente nell'ambiente per acquisire immagini che verranno successivamente processate al fine di ottenere un modello digitale dell'oggetto reale.
La fotogrammetria ha come obiettivo primario l'acquisizione di informazioni metriche, accurate (precise e affidabili) e dettagliate dal punto di vista geometrico. Rispetto al rilievo laser scanner, i rilievi fotogrammetrici utilizzano immagini che contengono tutte le informazioni (geometria e texture) utili alla creazione di modelli 3D fotorealistici. La scelta di adottare una determinata tecnologia di acquisizione e uno specifico processo di elaborazione dei dati è fortemente influenzata dalle caratteristiche dell'edificio oggetto di studio, e dagli obiettivi perseguiti. Il principale vantaggio dei metodi image-based risiede nel costo e nella trasportabilità degli strumenti rispetto alle acquisizioni con laser scanner e nella rapidità di acquisizione dei dati rispetto alle tradizionali metodologie di rilievo. Tuttavia, l'uso di una tecnologia piuttosto che di un'altra non ne esclude l'integrazione dei dati risultanti dalle diverse acquisizioni e viene generalmente adottata per rilevare siti molto estesi e complessi [El-Hakim et al. 2011; Guidi et al. 2011] al fine di ottenere un modello quanto più completo possibile.

3. Il rilievo digitale del Castello di Ferdinando IV

Le caratteristiche dimensionali del manufatto che avrebbero reso oneroso ed impegnativo una campagna di rilievo con metodo diretto, si è scelto di operare con aerofotogrammetria, per la ricostruzione planimetrica del castello e del suo contesto; fotogrammetria terrestre per l'acquisizione dei dati metrici e qualitativi dei fronti sia interni che esterni al castello. Le tre fasi di acquisizione sono state distinte in foto esterne nadirali, foto esterne frontali e foto interne frontali, al fine di ottenere un modello completo. Per la fotogrammetria terrestre è stata prevalentemente utilizzata una macchina amatoriale Canon Eos 550 D, analizzando le caratteristiche di questa fotocamera è stato calcolato l'ottimale GSD: la distanza tra il centro di due pixel consecutivi misurati sul terreno. Maggiore è il valore del GSD, minore è la risoluzione spaziale dell'immagine e i dettagli visibili.
In un rilievo fotogrammetrico finalizzato alla ricostruzione 3D è importante garantire un'elevata ridondanza di dato: ogni zona di interesse deve essere ritratta in almeno 9 fotogrammi, per garantirne una ricostruzione efficace. Tuttavia data l'estensione dei fronti da acquisire si è reso necessario per ottimizzare i tempi di acquisizione dei dati l'impiego di un'ulteriore fotocamera Nikon D 3000. Le diverse fasi di acquisizione hanno permesso di acquisire totale di 2.563 fotogrammi (fig. 5).
Il rilievo aerofotogrammetrico è stato articolato in due fasi: una prima ricognizione con drone Parrot Anafi, utilizzando impostazioni di volo manuale che ha permesso di capire le condizioni ambientali di volo. Il volo di ricognizione è stato realizzato con l'impostazione video, dal quale successivamente sono stati estratti i fotogrammi da processare nel Software Agisoft Metashape. Fin dalla prima elaborazione, sono emersi dei vuoti e dei difetti di allineamento in relazione alla modalità di volo che aveva appunto finalità ricognitive. Sulla base delle criticità emerse durante la fase ricognitiva è stato realizzato un secondo volo questa volta con modalità pianificata.
In questo caso il volo è stato effettuato con un drone modello Phantom Dij Spark di caratteristiche simili a quello precedente, avendo appurato che i parametri fondamentali ai fini del rilievo erano:
-peso e adeguata resistenza al vento;
-altezza di volo e distanza dall'operatore in termini di copertura del segnale del radiocomando;

-caratteristiche della fotocamera adeguate a catturare le informazioni di interesse.
Il piano di volo impostato si è articolato in 5 direzioni, in modo da coprire tutta l'estensione del sito, i fotogrammi totali acquisiti 1.669 (fig. 5).



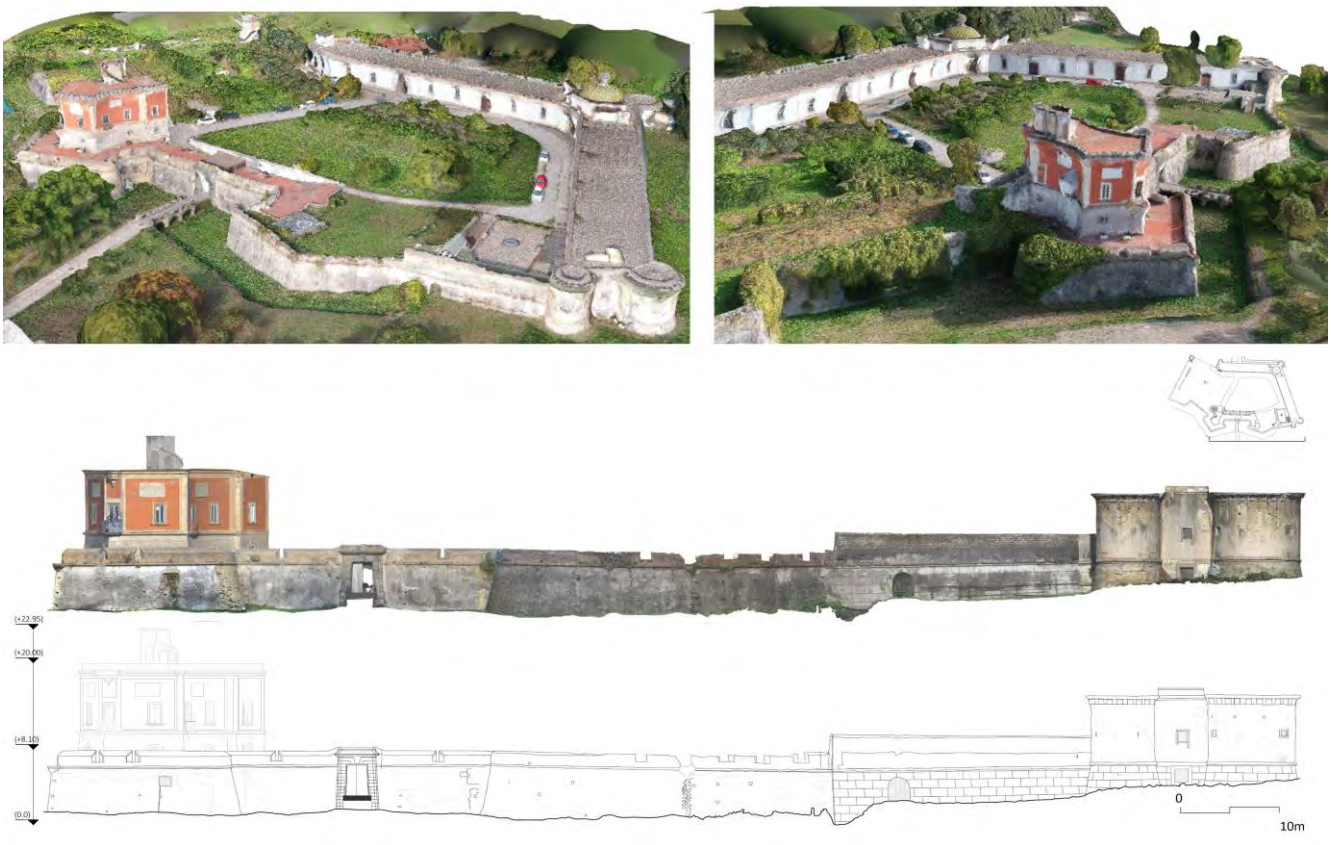
5. *Strumentazioni impiegate e metodologia di acquisizione dei fotogrammi.*

L'elaborazione delle immagini fotografiche ha richiesto l'applicazione della tradizionale pipeline fotogrammetrica, suddivisa però in diversi *chunk* per gestire al meglio l'elevata quantità di informazioni acquisite. Le singole nuvole di punti ottenute sono state unite utilizzando come base la nuvola generata dal processamento dei fotogrammi acquisiti durante il volo ricognitivo. Successivamente dal modello 3D sono state generate ortofoto ad alta risoluzione, utilizzate ai fini della restituzione grafica tradizionale del manufatto. Il modello fotorealistico ottenuto ha consentito di ottimizzare ed integrare le informazioni metriche e geometriche con i dati qualitativi.

Conclusioni

I dati acquisiti hanno consentito di ottenere un modello tridimensionale perfettamente aderente al reale, dal quale sono state ricavate non solo informazioni metriche e morfologiche, ma anche relative alla consistenza materico-costruttiva e allo stato di conservazione dell'oggetto indagato (fig. 6). L'utilizzo di nuove tecnologie a supporto della documentazione del patrimonio culturale non è sostitutivo dei metodi di studio tradizionali ma integrativo ad essi. Nuvole di punti, modelli geometrici 3D, costituiscono un bagaglio di informazioni che si vanno ad aggiungere alle conoscenze già possedute al fine di una sua migliore comprensione offrendo inoltre all'architettura di avere più soluzioni per essere comunicata.[1]

[1] Il lavoro di ricerca è stato svolto in collaborazione con Mirella Izzo e diviso in più fasi di lavoro. Questo articolo si concentrerà principalmente sulle tecniche di rilievo e fruizione digitale mentre vengono riportate in maniera sintetica l'indagine bibliografica ed iconografica già ampiamente esposte nel contributo di Mirella Izzo, *Il Sito Reale di Portici tra delizia reale e il gioco della guerra*, pubblicato nel Tomo I.



6. *In alto modello Mesh completo del castello di Ferdinando VI derivante dall'integrazione delle diverse nuvole di punti. In basso estratto degli elaborati grafici realizzati sulla base del rilievo digitale.*

Bibliografia

CAMPOLIETI, G. [1999]. *Il re Lazzarone Ferdinando IV di Borbone amato dal popolo e condannato dalla storia.* Mondadori.

DE LUCA L. [2011]. *La fotomodellazione architettonica. Rilievo, modellazione, rappresentazione di edifici a partire da fotografie.* Palermo, Dario Flaccovio Editore.

EL-HAKIM S., REMONDINO F. [2011]. *3D-ARCH 2011 - 3D Virtual Reconstruction and Visualization of Complex Architectures*. In: Proceedings of the 4th ISPRS International Workshop. Trento.

FORMICOLA, A. [2012]. *Portici militare (1738-1860) fortilizi quartieri e milizie nella Portici borbonica*. Portici.

GUIDI G., RUSSO M. [2011]. *Reality-Based and Reconstructive models: Digital Media for Cultural Heritage Valorization*, In SCIentific RESearch and Information Technology (SCIRES-IT), vol. 1, no. 2, pp. 71-86.

PAPACINO D'ANTONJ, A.V. [1759]. *Dell'Architettura militare per le regie scuole teoriche d'artiglieria e fortificazione, libri I-VI.* Torino, Reale Stamperia.

REMONDINO F. [2011]. *Rilievo e modellazione 3D di siti e architetture complesse*, in DisegnareCon, Vol.4, n. 8.

RICCI, L. [1769]. *Ragguaglio degli esercizii 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 istoriche 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.

La cultura del disegno nell'architettura della difesa tardo-cinquecentesca. Il trattato "Della Fortificatione delle città" di Iacomo Castriotto e Girolamo Maggi

The culture of drawing in late sixteenth-century defense architecture. The Treaty "Della Fortificatione delle città" by Iacomo Castriotto and Girolamo Maggi

ORNELLA ZERLENGA, MARGHERITA CICALA, VINCENZO CIRILLO
Università della Campania Luigi Vanvitelli

Abstract

Oggetto di studio è il portato teorico-pratico del trattato dell'ingegnere militare Iacomo Castriotto "Della Fortificatione delle città" (1564) che evidenzia l'importante ruolo del disegno nella ideazione e rappresentazione grafica del progetto d'architettura fortificata tardo-cinquecentesca. A tal scopo, sono esaminati: i principi della geometria euclidea per la realizzazione di architetture bastionate regolari; gli schemi tipologici; gli strumenti d'uso e misura degli elementi delle fortificazioni; i metodi geometrici di rappresentazione tecnica del progetto di difesa; la comunicazione visiva delle informazioni utili all'opera da realizzare.

The subject of the study is the theoretical-practical content in the Treatise by military engineer Iacomo Castriotto "Della Fortificatione delle città" (1564), which highlights the important role of drawing in the conception and graphic representation of the late 16th-century fortified architecture project. To this aim are examined: the principles of Euclidean geometry for the realization of regular bastioned architecture; typological schemes; tools for use and measurement of the elements of fortifications; geometric methods of technical representation; the visual communication of information.

Keywords
Architettura fortificata, trattatistica militare, Iacomo Castriotto, geometria, analisi grafica.
Fortified architecture, military treatises, Iacomo Castriotto, geometry, graphic analysis.

Introduzione

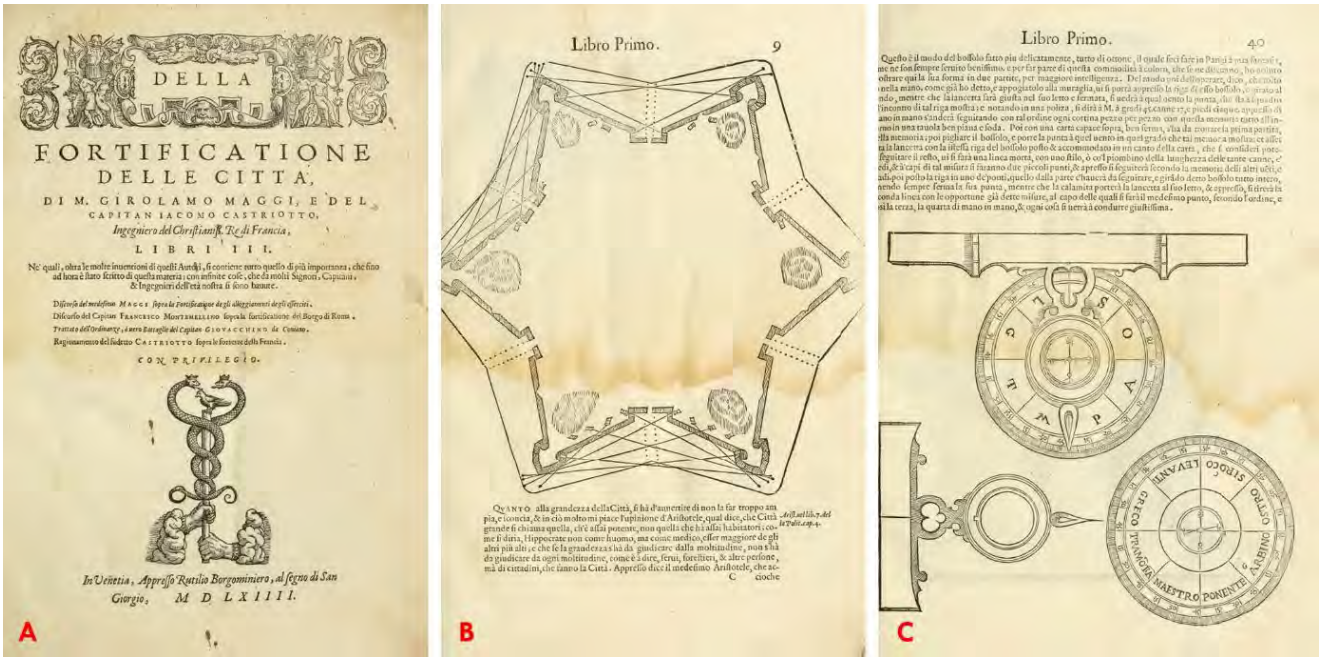
Oggetto di studio del presente contributo è il ruolo del disegno nella ideazione e rappresentazione grafica del progetto d'architettura della difesa tardo-cinquecentesca.
Questo intervallo temporale connota un'epoca segnata da profonde trasformazioni capaci di incidere sulla definizione del coevo e 'moderno' ruolo di progettista di opere difensive e sui termini che regolano il processo di conoscenza e progettazione dell'architettura fortificata, in cui il disciplinare del disegno interviene con un significativo contributo di indagine conoscitiva.
Addentrandosi nella rappresentazione del progetto dell'architettura bastionata, per ben comprenderne criteri e scelte metodologiche è opportuno delineare in sintesi il contesto storico che connotò l'intervallo temporale fra la fine del XVI e gli inizi del XVII secolo. In questo periodo, il fenomeno tardo-cinquecentesco di riorganizzazione della società nelle sue strutture economiche e politiche incise profondamente sul pensiero teorico-scientifico del momento. La validità teorica dei criteri d'indagine fu basata sullo sperimentalismo pratico-operativo e sulla possibilità che discipline come la matematica e la geometria potessero costituire un rigoroso metodo d'indagine del reale, agendo per fini precisi e per soddisfare esigenze sociali, concrete e immediate. Nel volgere di pochi decenni, questo fenomeno di riorganizzazione produsse una

visione meccanicistica dell'universo, riconoscendo nella 'macchina' (sintesi della scienza unita alla tecnica) il simbolo dell'efficienza dell'uomo nei confronti della natura [Fabietti 1975].
In questo panorama di profonde trasformazioni si inserì l'architettura 'militare' o 'della difesa' che, stante la tensione sociopolitica a cui erano sottoposti i grandi stati europei e l'accresciuta potenza di fuoco raggiunta dalle artiglierie, ben presto si impose sulla scena come disciplina specialistica e autonoma, distinta dalle più consolidate branche dell'architettura civile e religiosa. A questo nuovo codice si chiedeva di intervenire sulle difese delle città, ormai inadeguate, con urgenti opere di ammodernamento e/o di demolizione e ricostruzione. La definizione di una 'città da guerra' era dunque funzionale a qualsivoglia programma di controllo territoriale e il sistema bastionato appariva come l'unico capace di neutralizzare le forze dell'offesa, affermandosi come risposta appropriata alle artiglierie da fuoco. Sottoposta alle esigenze di poteri centrali e assolutisti, la cultura militare tardo-cinquecentesca ebbe il compito di sostenere queste scelte programmatiche, fornendo eserciti disciplinati, parchi di artiglierie sempre più performanti e nuovi sistemi difensivi bastionati per città e confini amministrativi [Fara 1993]. Al contempo, la cultura teorico-pratica dell'architettura militare trovò espressione attraverso la pubblicazione a stampa di numerosi trattati, *in primis* di nazionalità italiana, che servirono di esempio per quelli d'Oltralpe. Fra questi, *Della Fortificatione delle città […]* di Iacomo Castriotto, qui analizzato, costituisce una pietra miliare per la trattazione teorico-pratica degli argomenti.

1. Il trattato teorico-pratico *Della Fortificatione delle città* […] di Iacomo Castriotto e Girolamo Maggi

Il progetto dell'architettura della difesa contiene in sé una serie di scelte programmatiche che, legate al *topos*, condizionano le peculiarità compositive, geometriche e organizzativo-funzionali così come interpretative del segno grafico nella visualizzazione dei contesti. In questo progetto della difesa, quale scienza della rappresentazione, il disciplinare del disegno esprime e interpreta sia la forza di stimolo alla creatività che il veicolo di sistematizzazione delle immagini mentali e grafiche dei progettisti. A tal riguardo, numerosi sono i trattati tardo-cinquecenteschi sull'arte del fortificare che testimoniano attraverso puntuali descrizioni e rigorosi disegni di progetto i principi fondativi dei presupposti teorici, che hanno guidato tale azione [Zerlenga 1994]. Ad esempio, la conoscenza delle matrici geometriche di forma elementare, unitamente all'espressività della linea retta tracciata secondo direzioni diverse a seconda dell'esigenza, costituirono le basi teoriche per il progetto della difesa alla 'moderna' (o 'all'italiana') [Maggiorotti 1936], così definito per indicare quelle particolari tipologie di fortificazione elaborate a partire dal XV secolo in Italia per ovviare allo sviluppo dell'artiglieria pesante. Sulla base di tale premessa, è qui indagato il trattato *Della fortificatione delle città* […] dell'ingegnere militare italiano Giacomo Catriotto (1501-1563 ca.), un'opera postuma divisa in *Libri Tre*, edito a Venezia nel 1564 da Girolamo Maggi (1523-1572 ca.), che ne curò i testi (Fig. 1, A).
Il *Libro Primo* inizia con un'introduzione di Maggi che, ancor prima di illustrare le ragioni teorico-pratiche del progetto di difesa delle città, si sofferma sull'importante aspetto socioculturale dell'uomo concepito come un essere 'animale' che da sempre ha sentito l'esigenza di ripararsi dai pericoli attraverso l'azione di "edificar case" [Maggi, Castriotto 1564, 1r]. Secondo Maggi, la necessità del riparo e dello stanziamento fisso si raggiunge grazie all''osservazione' dell'uomo (dotato di ragione) di altri animali (come le rondini che edificano nidi). Inoltre, nel riprendere il pensiero di antichi filosofi greci (come Platone), egli sostiene che l'uomo instaura fenomeni di "vicinato" [1v] dando vita a primordiali 'nuclei cittadini', nei quali "le persone una con l'altra s'aiutano, & in tal maniera discacciano il bisogno, e vivono bene, e

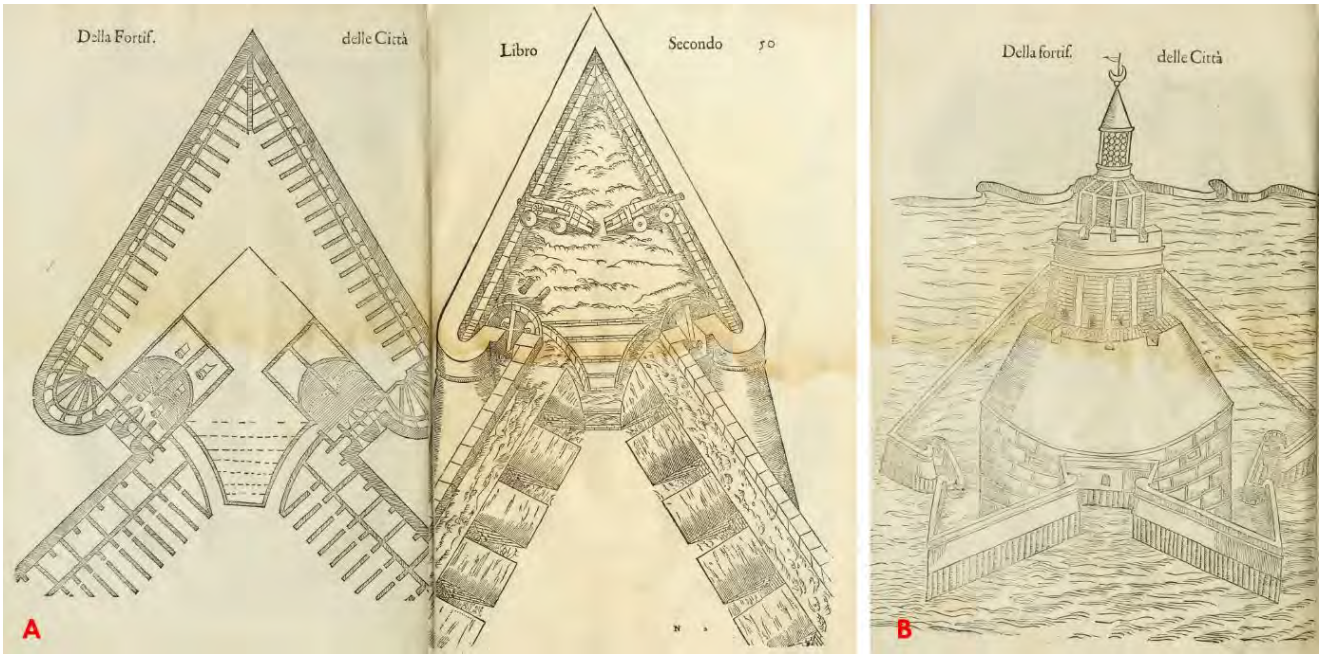
sufficientemente" [2r]. Dopo aver offerto al lettore un ampio punto di vista culturale sull'origine e la ragione di edificar case e città, Maggi si sofferma su un altro aspetto peculiare dell'uomo, quello di essere talvolta al pari degli altri animali, una "bestia senza ragione" che attacca i suoi simili e da cui bisogna difendersi edificando "mura". Nel riprendere il pensiero degli antichi filosofi, egli chiarisce in modo risoluto che le "mura non sono la città ma i cittadini", ed esse rappresentano al contempo sia il "luogo con gli edifici, cinto di muraglia, ma anche la ragione di tutti, la moltitudine degli uomini congiunta insieme con ragione" [2r]. In sintesi, Maggi esprime senza dubbio che, dal momento che la città debba da sola "esser bastevole, e produrre abbondantemente tutte le cose, si che di nulla habbia bisogno" [3v], è principalmente per la difesa che essa deve essere ideata e costruita.



1: A, Frontespizio del Trattato *"Della Fortificatione delle città […]" di Iacomo Castriotto e Girolamo Maggi (Venezia, 1564); B,* Libro Primo*, Pianta di una fortificazione 'a stella'; C,* Libro Primo*, Il bossolo come strumento di misurazione e progettazione degli angoli delle "membra delle fortificazioni".*

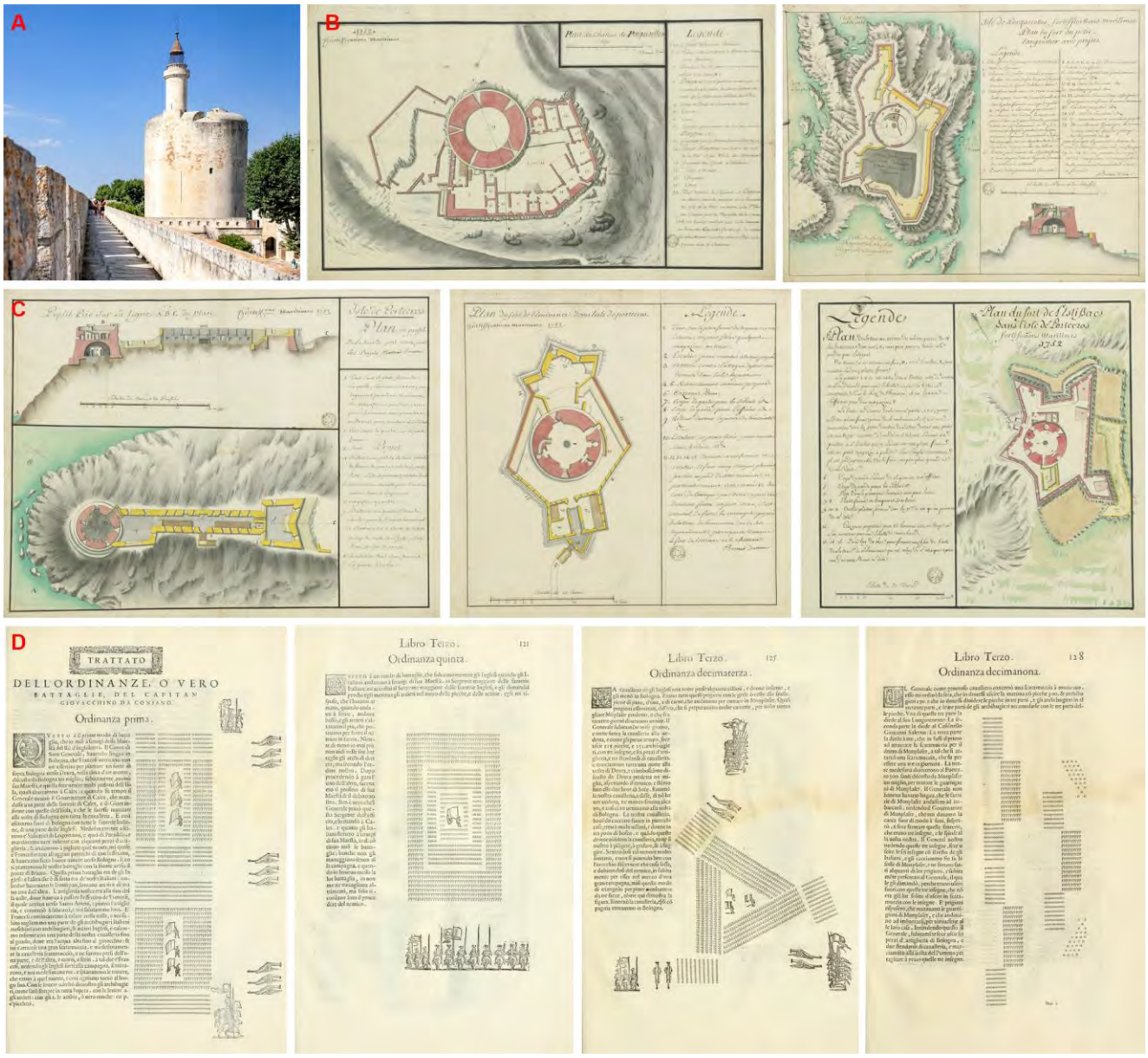
Entrando nel vivo della descrizione e procedendo con lettura del trattato e analisi dei contenuti, il *Libro Primo* avvia una puntuale esposizione sul sito su cui costruire il progetto di difesa. Per questa scelta, Maggi consiglia di riflettere sull'assetto politico della nuova città, ossia se essa sarà una "metropoli" (capitale di uno Stato o di un Regno) o meno. Nella prima ipotesi, Maggi consiglia (citando Platone) che quest'ultima dovrebbe essere costruita al "centro del paese" e avere intorno altre città per gli avvistamenti dei nemici. Nel secondo caso, invece, è consigliata una scelta basata sulle virtù degli abitanti piuttosto che sulla loro ricchezza, in modo tale che la città possa svilupparsi lentamente e stabilmente, senza subire attacchi esterni. In entrami i casi, il luogo designato dovrebbe trovarsi per quanto possibile in prossimità di fonti idriche (mari, fiumi, laghi), che già per la loro morfologia costituiscono una difesa naturale [4r-6r].
Successivamente, l'autore illustra e descrive dettagliatamente le matrici geometriche di forma regolare quali impianti planimetrici di fondazione di nuove città fortificate (Fig. 1, B). A tal proposito, egli riporta come esempi notevoli le città di: Roma e Babilonia (connotate da una matrice quadrata circoscritta da una circonferenza); Polimbota in India (caratterizzata da una matrice ad "alba allungata" o rettangolare); Menfi e Troia (contraddistinta da una matrice

triangolare o "a delta greca"). Illustra, poi, la forma circolare suggerita da Vitruvio per evitare l'apposizione dei cantonali a vista, così come le privilegiate soluzioni poligonali tendenti alla circonferenza.



2: A, Libro Secondo*, "Pianta & alzato di un Balluardo da l'angolo acuto (visualizzazione planimetrica e assonometrica); B,* Libro Terzo*, "Pianta & alzato d'una fortezza da farsi in acqua".*

Lo scopo dell'autore è quello di fornire al lettore diverse istruzioni per una consapevole operazione di messa 'in carta' e 'in terra' di architetture difensive a pianta regolare che, in virtù delle proprietà metriche e angolari, sono basate sui principi della geometria euclidea [vedi paragrafo successivo; N.d.A.]. A tal proposito, gli autori forniscono al lettore una duplice visualizzazione dei contesti: planimetrica, per la descrizione delle proporzioni e relazioni geometriche degli impianti; assonometrica che, allusiva della terza dimensione, facilita la comprensione spaziale degli elementi descritti.
Il *Libro Primo* termina con la descrizione degli strumenti "d'uso e misura per fare le più importanti membra delle fortificazioni" [24r-41v] (Fig. 1, C).
Il *Libro Secondo* si presenta più pratico rispetto al *Primo*, concentrandosi sulla scelta e descrizione delle 'membra' delle fortificazioni in base alla matrice geometrica planimetrica del sito. Nello specifico, i capitoli a firma di Castriotto illustrano diversi modi per fabbricare: le cortine (in virtù dei tiri di fiancheggiamento, con mura rettilinee, oblique, con risalto o denti); le scarpe (definendone misure e angoli); i baluardi (con angoli acuti, circolari, poligonali, ecc.) (Fig. 2, A); i cavalieri (per posizionare i pezzi di artiglieria in alto e rafforzare la potenza di fuoco della difesa); le cannoniere e le contramine.
L'argomento della messa in scena di azioni progettuali per la 'modernizzazione' dei siti fortificati antichi conclude il *Libro Secondo*.
Il *Libro Terzo* è invece diviso in più categorie tematiche. La prima fa riferimento ai luoghi della difesa da costruirsi "in acqua" (porti, fiumi, mare) [77r-86v]. A tal riguardo, l'autore descrive numerosi esempi riconducibili a una tipologia prevalentemente di forma circolare ovvero una torre di avvistamento racchiusa in un recinto di forma quadrata, triangolare e/o pentagonale come la stella a cinque punte (Fig. 2, C).



3: A, "Constance Tower" nella città fortificata di Aigues Mortes (Francia); B, da sinistra: "Plan du chateau de Porquerolles", "Isle de Porquerolles. Fortifications maritimes"; "Plan du fort du petit Langoustier avec projets" (Source: BnF Gallica); C, da sinistra: "Isle de Portecros. Plan et profil de la tour de Port Man, avec les projets"; "Plan du fort de l'Eminence dans l'isle de Portecros. Fortifications maritimes"; "Plan du fort de l'Estissac dans l'isle de Portecros. Fortifications maritimes 1752" (Source: BnF Gallica); D, ordinanze delle battaglie.

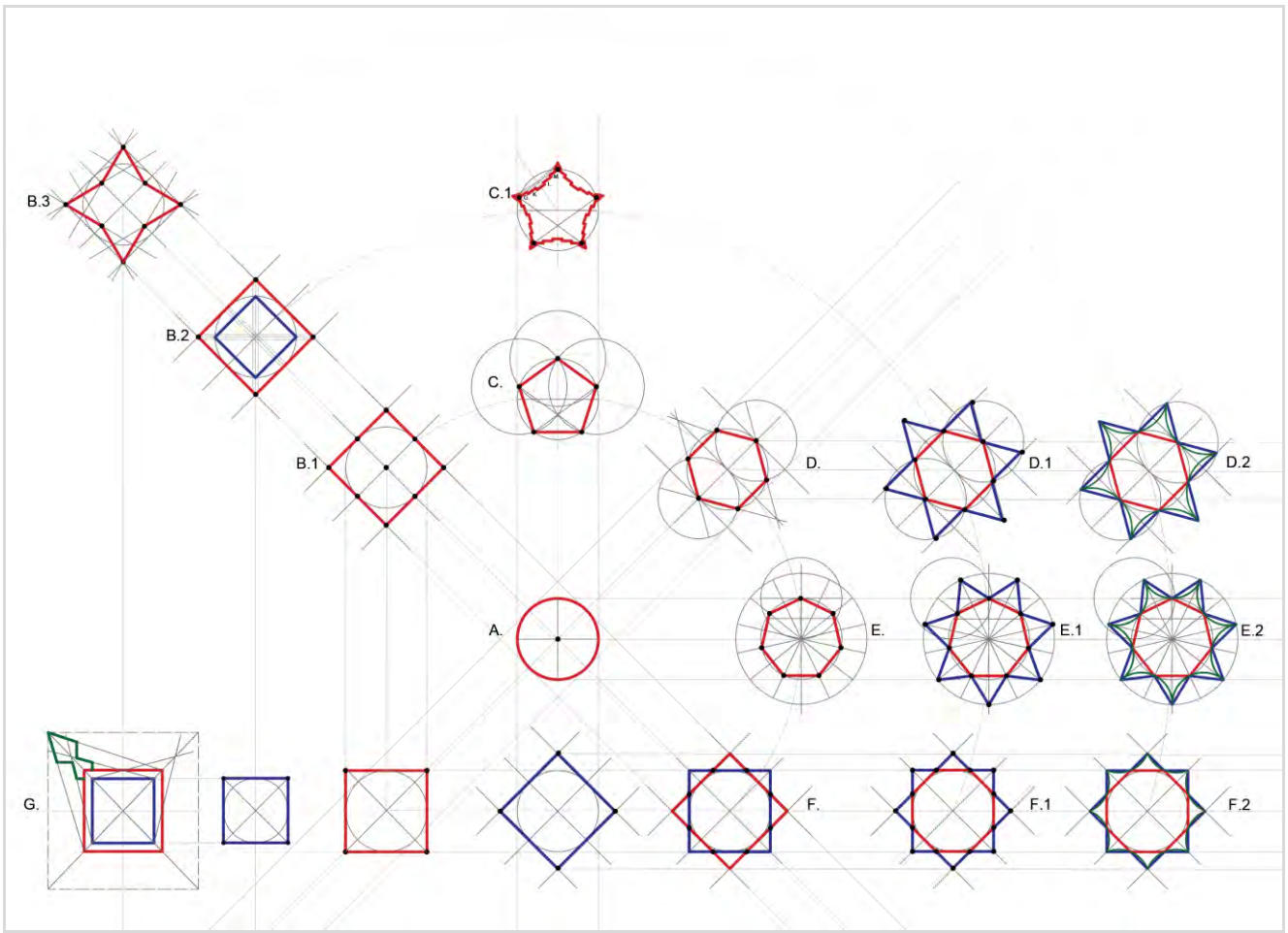
In questo *Libro Terzo*, l'ingegnere militare italiano Castriotto, a servizio del re di Francia Enrico II da metà Cinquecento, rappresenta una figura chiave per ben comprendere queste forme difensive. Di fatti, il suo soggiorno in Francia presso le regioni di Calais, Provenza, Occitania, Normandia e Alta Francia, gli permette di osservare numerosi interventi fortificati di tipologia circolare, fra cui la *Constance Tower* racchiusa nella città fortificata di Aigues Mortes (Fig. 3, A). La trattazione sulle fortificazioni "in acqua" avrà grande risonanza soprattutto in Provenza tant'è che, a partire dal XVII secolo, furono previsti diversi progetti di modernizzazione 'all'italiana' delle torri di avvistamento delle isole di Porquerolles (Fig. 3, B) e Portecros (Fig. 3, C).

La seconda categoria tematica fa riferimento ai luoghi di difesa "in terra" [85v-86v] ovvero posti "sopra monti, ò colli". Infine, viene posto l'accento sull'utilità e invenzione dei forti, realizzati per assediare le città e le fortezze.
Nell'ultima categoria tematica viene descritta l''ordinanza' delle battaglie ossia la configurazione spaziale di soldati e armi da fuoco che, in procinto di attaccare il nemico, si muove in direzioni diverse secondo un 'disegno' temporale preciso. A tal proposito, sono riportate ben trentadue "modi di battaglia" [119v-134r] nate dalla proficua collaborazione con il Capitan Giouacchino, sergente degli Italiani nell'esercito del coevo re d'Inghilterra (Fig. 3, D). In questa descrizione assume particolare interesse la rappresentazione delle 'ordinanze' organizzate con il ricorso a caratteri tipografici quali raffigurazioni simboliche di soldati e/o armi di attacco ('o' per archibugieri; 'a' per gli arcieri; 'r' per le ronche; 'P' per i piccheri), inseriti all'interno di figure geometriche piane, prevalentemente quadrate e rettangolari e orientate in funzione della dinamica di attacco-difesa secondo direzioni orizzontali, verticali o oblique.

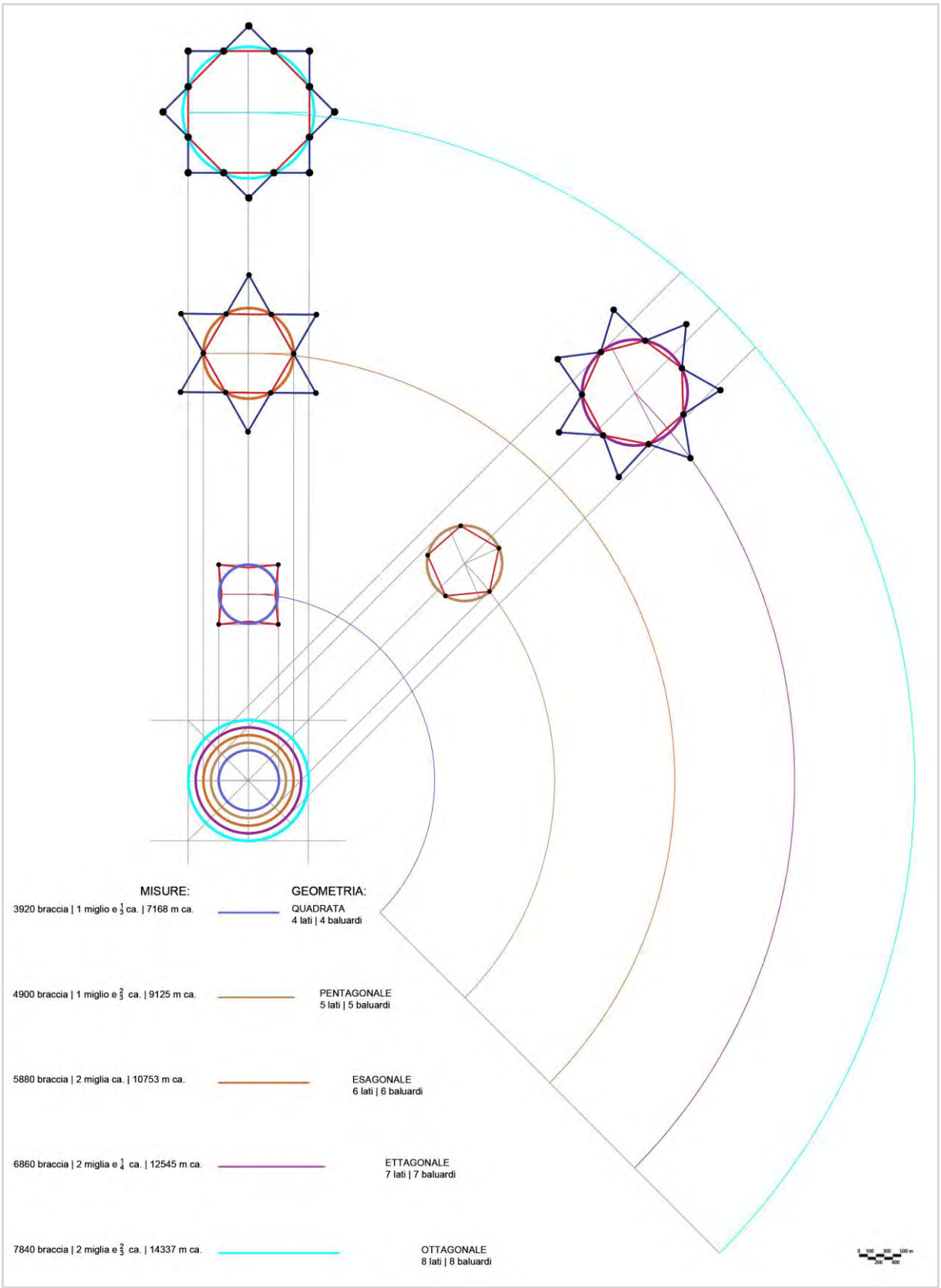
2. Geometria euclidea per il progetto delle architetture difensive

Nel trattato in esame, Castriotto ritiene che la configurazione geometrica a impianto regolare delle città fortificate rappresenti un requisito necessario per garantire la difesa dal nemico e, al contempo, riprendendo il pensiero di Aristotele, di comodità per i cittadini [3v]. A tal merito, egli asserisce che i "pratichi nel mestiere delle armi" [3v] devono possedere buone conoscenze teorico-pratiche in materia di geometria per la configurazione delle cinte fortificate e degli elementi architettonici, che le compongono (bastioni, cortine, cavalieri, avancorpi, ecc.). In base a tale presupposto, saranno qui illustrate in modo sistematico le differenti matrici geometriche presenti nel trattato, dai cui modelli semplici ne derivano di più complessi.
Secondo Maggi [6v], la primitiva e più comune matrice geometrica delle città è riconducibile alla "forma quadra", circoscritta da una circonferenza di base (detta "sacra") che, secondo tradizione, è adottata per la prima volta da Romolo per la fondazione della *Urbs* di Roma. La circonferenza, in questo caso, non è da intendersi quale impianto di fondazione della città bensì come un *pomerium*, un particolare tracciato circolare definito dal "volo degli uccelli", che definisce un perimetro sacro, idealmente protetto.
Riprendendo quanto suggerito da Vitruvio, secondo cui la circonferenza è matrice planimetrica, anche per Maggi [9v] la circonferenza è la figura geometrica a cui tendere per realizzare impianti planimetrici resistenti e performanti. Tuttavia, questa figura non risulta adottata negli esempi del *Libro Primo*, ma solo richiamata (Fig. 4, A).
Entrando nello specifico, Maggi ritiene che le forme geometriche del triangolo e del quadrato, contraddistinte da pochi lati, siano le più dannose in termini difensivi e, pertanto, ne sconsiglia l'utilizzo [7v]. Nel caso del triangolo, la criticità si verificherebbe nell'inserimento di baluardi nei cantoni angolari, con la conseguente formazione di angoli eccessivamente acuti. Nel secondo caso, invece, i baluardi collocati nei vertici del quadrato generebbero dei fronti cosiddetti scoperti e "guardabili" e, pertanto, facilmente attaccabili. In entrambi i casi, per evitare che le punte dei bastioni fossero velocemente "tagliate" dai nuovi "pezzi" di artiglieria pesante, l'autore consiglia di adattare gli angoli acuti (per la pianta triangolare) e quelli retti (per quella quadrata) a una configurazione ad angolo ottuso. Inoltre, egli richiama l'attenzione dei lettori sulla circostanza che, in caso di rottura di baluardi ad angolo acuto, non si possa disporre di sufficiente spazio per la ricostruzione [8r].
Per ovviare a queste varie problematiche, gli autori propongono di introdurre un sistema a forbice ovvero di spezzare ogni cortina del quadrato in due parti e di inclinare le due parti in direzione opposta di circa 10-15° (Fig. 4, B.3). In tal modo, l'assetto difensivo è generato

dall'intersezione delle rette passanti nei vertici del quadrato di base (baluardi angolari) e nei punti di rientranza delle cortine posti in mezzeria di ogni lato del quadrato (rinforzi). Nel caso di lati esposti all'attacco nemico, gli autori consigliano lo sviluppo delle cortine "a forbice" (o puntone del baluardo). In alternativa alla pianta quadrata (Fig. 4, B.1) sarà possibile optare per una forma di città, le cui cortine siano costituite "per il manco di cinque lati dalla cortina reale" [p. 8r] (Fig. 4, C.1). Laddove, invece, si dovesse necessariamente optare per la forma quadrata, si può ricorrere alla "doppia difesa" ovvero, come per la città di Torino, generando uno spessore di rinforzo e prevedendo la collocazione dei cavalieri vicino ai baluardi. Così configurata, questa soluzione presenta una viabilità interna simmetrica, perché disposta secondo gli assi e le diagonali del quadrato, e convergente nel centro di una piazza [47r] (Fig. 4, B.2). Nell'ultimo caso descritto, gli autori consigliano di ricorrere alla forma "quadra" sia con l'uso di cortine 'dritte' che 'oblique' purché il quadrato di base venga replicato in avanti per collocare i "bastioni avanzati" così come nel caso della città di Mirandola, ritenuto da Castriotto il massimo esempio difensivo di forma "quadra" a cui aspirare per "resistere a ogni impero" [64v] (Fig. 4, G).



4: Matrici geometriche generative delle configurazioni planimetriche di città fortificate illustrate da Maggi e Castriotto (1564): A, circolare; B.1, quadrata; B.2, doppia fortificazione; B.3, impianto a forbice su matrice quadrata; C, pentagonale con cortine rettilinee; C.1, pentagonale con cortine sfalsate a cinque lati; D, esagonale; D.1-2, a stella a sei bastioni; E, ettagonale; E.1-2, ettagonale "a foggia di luna"; F.1-2, ottagona; G, quadra con bastioni avanzati (città della Mirandola) (Disegno di M. Cicala).



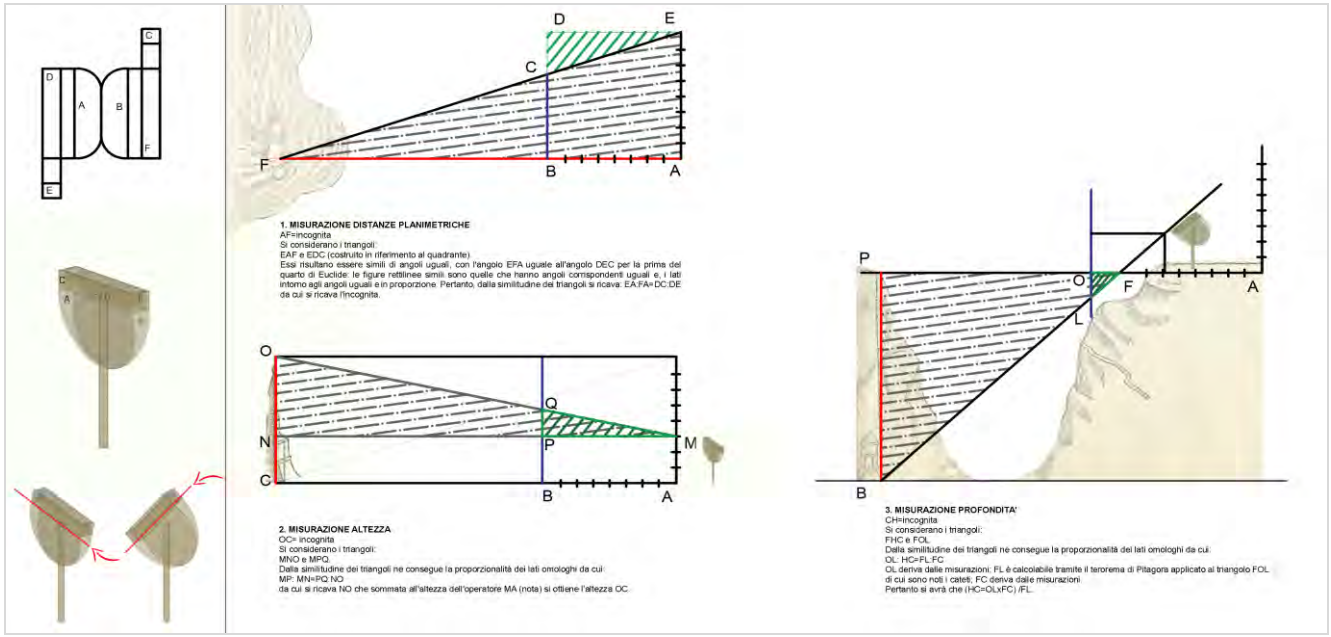
5: Il dimensionamento delle difese della città in relazione al diametro della circonferenza di base e rispettiva forma geometrica da utilizzare per una migliore funzionalità difensiva (Disegno di M. Cicala).

Oltre alla matrice quadrata, nel trattato vengono descritte anche soluzioni difensive che prevedono un maggiore numero di lati e, dunque, la possibilità di configurare baluardi con angoli ottusi. Il primo poligono descritto da Maggi è il pentagono, un esempio vantaggioso se utilizzato per "un luogo di cinque angoli'', realizzabile sia con lati rettilinei che "dentati" (risalti verso l'interno) (Fig. 4, C; C.1). L'adozione di questa seconda soluzione è da preferire rispetto a quella con cortine lineari, sia per gli attacchi di artiglieria che per le invasioni fisiche; inoltre, consiglia Maggi, che il numero di 'denti' deve essere almeno uguale a cinque [64r-65v].
Alla descrizione della forma pentagonale segue quella del "sestangolo" ovvero con matrice esagonale (Fig. 4, D). Secondo Castriotto [52r], la fortificazione di una pianta a sei angoli è migliore delle precedenti poiché consente di costruire una "foggia di stella" con cantoni angolari, circoscrivendo un confine esterno di dodici lati e generando una fortificazione a stella con cortine murarie flesse verso l'interno (Fig. 4, D.1-2). Questa soluzione è fra le preferite di Maggi [8v] poiché configura sia lati rettilinei che obliqui, ostacolando notevolmente il nemico in caso di offesa. Una condizione differente si crea con l'impianto planimetrico a "settangolo'' (sette lati) che, rispetto al precedente, presenta cortine curvilinee o "a foggia di luna", contraddistinte dalla presenza di piattaforme rivolte verso il centro dell'ettagono con i cavalieri posti nei vertici [59 vr] (Fig. 4, E; E.1-2).
A parere di entrambi gli autori, la migliore forma di fortificazione deriva da quella ottagonale e, quelle con un numero di lati minori derivano da questa. La matrice ottagonale si ottiene da un quadrato disposto a 90°, sovrapposto da un secondo ruotato di 45° (Fig. 4, F). Ciò determina un impianto esterno di sedici lati e otto bastioni angolari, dotati di angoli ottusi e con cortine spezzate rivolte verso l'interno. I triangoli esterni, generati dall'intersezione dei due quadrati sovrapposti, servono per alloggiare i cosiddetti presidi. Pertanto, con la matrice ottagonale si verificano tutte le condizioni consigliate dagli autori in precedenza affinché la fortificazione possa espletare al meglio le funzioni difensive [51v].
Secondo gli autori, la scelta della matrice geometrica da adottare dipende sia dalle caratteristiche del sito, che dalle dimensioni che si intendono assegnare alle città e, di conseguenza, agli elementi difensivi annessi alle fortificazioni. Per il dimensionamento delle difese di una città e la scelta della forma geometrica da adottare è, dunque, opportuno considerare *in primis* il valore del diametro della circonferenza di base, da cui derivare sia il numero dei lati che le dimensioni delle cortine di ciascun fianco di baluardi e fronti, di cui alla Figura 5.

3. Strumenti e tecniche per misurare distanze planimetriche e altimetriche "per diversi usi nel mestiere della guerra''

All'interno del capitolo *XVI* del *Libro Primo* sono anche illustrati da Iacomo Castriotto gli strumenti e le tecniche per misurare distanze planimetriche e altimetriche "per diversi usi nel mestiere della guerra''. L'obiettivo è essenzialmente pratico ovvero descrivere l'uso di pochi strumenti utili a ingegneri e 'soldati' per svolgere calcoli rapidi senza ricorrere alle scienze matematiche [Zerlenga et al. 2020].
La prima misurazione descritta riguarda il calcolo di distanze con il solo utilizzo della vista in luoghi pianeggianti e senza impedimenti (sassi, fiumi, paludi) (Fig. 6, 1). In tal caso, gli strumenti individuati sono un semplice squadro e una canna. Posizionandosi nel punto da misurare, si procede con il tracciare una figura "in terra'' a squadro, divisa in parti uguali per entrambi i lati. Dal luogo di osservazione si mira verso il luogo da misurare e si pone una picca a squadro nel punto indicato con la lettera *B*. Il punto di intersezione, che si crea seguendo la traiettoria dal punto di osservazione al "luogo da misurarsi'', sarà indicato con la lettera *C*. Si misura, dunque, la distanza *BC* in canne e piedi. Con il regolo si fissa una seconda linea che va dal punto di

osservazione E, sino al punto di intersezione con la verticale del dardo, determinando il punto C. Prolungando tale linea dalla lettera C fino all'intersezione con il prolungamento della linea orizzontale AB [38vr], si avrà la lunghezza incognita AF. Il criterio geometrico a base dell'operazione di misurazione corrisponde alla similitudine dei triangoli.
Prima di mostrare le misurazioni relative all'altezza e profondità, Castriotto descrive sia l'uso dell'oramai consolidato bossolo che di uno strumento di misura di sua invenzione. Questo strumento consiste in un semplice berretto che, se spostato dal capo all'asse della linea visuale, consente di mirare verso il secondo punto di stazionamento, isolandone la vista per non vedere 'oltre' [37v-38r]. Per affinare la misurazione, Castriotto suggerisce l'uso di un foglio di carta, piegato e ripiegato, al punto da creare un apparecchio chiuso con la cera secondo le giunzioni segnalate (Fig. 6, a sinistra). Definito un traguardo, lo strumento è posizionato su una canna rotante (definita 'disnodata' o 'squadra zoppa'), risultando utile anche per la misurazione di altezze e profondità. Per queste ultime è necessario 'rappresentare in terra' [37v] una figura di riferimento fatta a squadro e, successivamente posizionare lo strumento e picca dove più opportuno. Nello specifico, per l'altezza si mira con lo strumento in direzione orizzontale e si segna sulla picca l'altezza dell'operatore; poi si traguarda il luogo da misurare (altezza) e, dove la picca risulta interfacciata dall'occhio, si effettua un segno con l'inchiostro. Anche in tal caso si pongono in proporzione i lati dei triangoli, che si vanno a creare, tenendo presente che al termine delle operazioni è necessario sommare la misura ottenuta all'altezza dell'operatore (Fig. 6, 2).
Metodologicamente, la prassi per la misurazione della profondità è la stessa. L'unico passaggio in più è che, trovandosi l'asta di riferimento posta a quote inferiori, risulta necessario adoperare una corda per segnare su di essa i punti della misurazione in basso (Fig. 6, 3).
In conclusione, per quanto le pratiche di misurazione illustrate siano state approfondite con maggior dettaglio da eruditi come Leon Battista Alberti (1404-1472) o Cosimo Bartoli (1503-1572) [Cicala 2021], al tempo di Castriotto appare innovativa l'ideazione di questo strumento rispetto al solo dardo.



6: Misurazioni delle fortificazioni: rappresentazione dello strumento ideato da Castriotto in vista planimetrica e prospettica con indicazione della rotazione (a sinistra); elaborazione grafica delle misurazioni di una distanza (1), di un'altezza (2), di una profondità (3) (a destra) (Disegno di M. Cicala).

Conclusioni

Complessità e specificità del progetto difensivo così come relazione fra conformazione del terreno, materiali, balistica e forma bastionata durante il XVI secolo impongono una dimostrabilità dei risultati tramite procedimenti oggettivi. Da questo presupposto nasce una trattatistica specializzata e di significativo appannaggio italiano secondo cui il progetto della difesa bastionata è esito della convergenza fra scienza (fondata sul procedimento logico-deduttivo del metodo geometrico) e tecnica (esito dell'esperienza diretta dei fenomeni per la verifica dell'efficienza). Ma non solo. Prima dello scontro decisivo sui campi di battaglia, l'efficienza della difesa era simulata "in carta" ovvero su un foglio da disegno attraverso adeguati codici di rappresentazione grafica. In questo panorama, le figure di Castriotto e Maggi svolgono un ruolo rilevante in quanto, dopo il trattato di Giacomo De Lanteri (1559), quello da loro pubblicato appare paradigmatico, esprimendo con capacità di sintesi un nuovo modo di pensare al progetto della difesa fondato sull'uso della 'scienza con la pratica' per difendere i territori con forme nuove[*].

Bibliografia

BEVILACQUA, M.G. (2006). La fortificazione della città e il disegno del bastione nel '500. Due casi a confronto: Volterra e Pisa. *Quaderni del laboratorio universitario volterrano*, IX, 245-269.

CICALA, M. (2021). Approcci metodologici finalizzati alla conoscenza geometrica di torri e campanili/Methodological approaches aimed at the geometric knowledge of towers and bell towers. In Arena, A., Arena, M., Mediati, D., Raffa, P. (a cura di). *Connettere. Un disegno per annodare e tessere. Linguaggi Distanze Tecnologie*. Atti del 42° *Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione/Connecting. Drawing for weaving relationship. Languages Distances Technologies. Proceedings of the 42 International Conference of Representation Disciplines Teachers*. Milano: FrancoAngeli, pp. 490-509.

COPPA, A. (1999) "Quanto ala fortificazion jo ui dicho che el si bisogna intender lauera". Guerre e fortezze di un ingegnere veneziano del XVI secolo tra Francia e Inghilterra: Giovan Tommaso Scala. In: Viganò, M. (ed.) *Architetti e ingeneri militari italiani all'estero dal XV al XVIII secolo*. Vol. II. dall'Atlantico al Baltico. Roma, Sillabe, pp. 175-187.

FABIETTI, R. (1975). La filosofia della rivoluzione scientifica. In: M. Vegetti, F. Alessio, R. Fabietti, F. Papi (a cura di). *Filosofie e Società*. Bologna: Zanichelli, vol. II, p. 66.

FARA, A. (1993). *La città da guerra*. Torino, Einaudi.

GUARNERI, C. (2015). Trattati e Trattatisti di Architettura Militare a Brescia nel Cinquecento. In: G. Irene (Ed.). *Libri d'Architettura a BRESCIA. Editoria, circolazione e impiego di fonti e modelli a stampa per il progetto tra XV e XIX secolo*. Palermo, Caracol, pp. 31-40.

MAGGI, G., CASTRIOTTO, G. (1564). *Della fortificatione delle città […]*. Venezia: appresso "Battito Borgominiero, al segno di San Giorgio.

MAGGIOROTTI, L.A. (1936). *L'opera del Genio Italiano all'Estero. Gli architetti militari. La Libreria dello Stato*. Roma, pp. 17-49.

MARINI, L. (1971). *Biblioteca Istorico-Critica di fortificazione permanente*. Roma, Mariano de Romanis e figli (ristampa anastatica, Bologna: Libreria Antiquaria Brighenti, p. 41).

MARINI, L. (1810). *Biblioteca istorico-critica di fortificazione permanente*. Roma.

MOLTENI, E., PÉREZ, N.A. (2018). L'esperienza di guerra nella formazione degli architetti e degli ingegneri militari nell'età moderna. In: A. Marotta, R. Spallone (Ed.). *Defensive Architecture of the Mediterranean*. *Fortmed 2018*. Torino, Politecnico di Torino, vol. VII, pp. 165-172.

[*] L'argomento in esame è stato oggetto di studio da parte di Ornella Zerlenga nella Tesi di Dottorato di Ricerca in "Rilievo e Rappresentazione del Costruito" dal titolo *Il disegno dell'architettura fortificata nel XVI secolo. Realtà costituite e fonti iconografiche a confronto* (Palermo, 1993). Lo studio sul contributo di Iacomo Castriotto e Girolamo Maggi è qui attualizzato nella lettura critica del trattato con Vincenzo Cirillo e Margherita Cicala. In particolare Ornella Zerlenga è autrice dell'Introduzione e delle Conclusioni, Vincenzo Cirillo del paragrafo 1 e margherita Cicala dei paragrafi 2 e 3.

PARRINELLO, S., PIRINU, A. (2016). The documentation of the fortress of Peñiscola: integrated survey for the formal analysis of the defensive system of the historic city. In G. Verdiani (a cura di). *Defensive Architecture of the Mediterranean XV to Centuries*. Firenze: DIDAPRESS.
PIOTTI, M. (1998). *«Un puoco grossetto di loquella». La lingua di Niccolò Tartaglia. La «Nova scientia» e i «Quesiti et inventioni diverse»*. Milano, p. 84.
PROMIS, C. (1841). In C. Promis (Ed.). *Dell'arte dell'ingegnere e dell'artigliere in Italia dalla sua origine sino al principio del XVI secolo e degli scrittori di essa dal 1285 al 1560. Memorie storiche cinque*. Torino, Tipografia Chirio e Mina, pp. 110-112.
PROMIS, C. (1874). *Biografie di ingegneri militari italiani dal secolo XIV alle metà del XVIII*. Torino: Fratelli Bocca, pp. 295-311.
ZERLENGA, O. (1994). *Il disegno dell'architettura fortificata nel XVI secolo. Realtà costituite e fonti iconografiche a confronto*. Tesi di Dottorato di Ricerca in "Rilievo e rappresentazione del costruito", VI ciclo, sede amministrativa Palermo.
ZERLENGA, O., CIRILLO, V., CICALA, M., MIELE, R. (2020). Napoli rappresentata dai suoi campanili. Un caso studio: il progetto PREVENT; Naples represented by its bell towers. A case study: the PREVENT project. In: Pascariello, M., N., Veropalumbo, A. (a cura di). *La città palinsesto. Tracce, sguardi e narrazioni sulla complessità dei contesti urbani storici Tomo II. Rappresentazione, conoscenza, conservazione. STORIA E ICONOGRAFIA DELL'ARCHITETTURA, DELLE CITTÀ E DEI SITI EUROPEI*. Napoli: fedOA Press, pp. 419-430.

Sitografia

https://www.lorenzotaccioli.it/aigues-mortes-citta-fortezza-camargue/ (novembre 2022)
https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b71006874/f1.item.r=fortifications%20provence (gennaio 2022)
https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7100686q/f1.item.r=fortifications%20provence (gennaio 2022)
https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b71006859/f1.item.r=fortifications%20provence (gennaio 2022)

Il virtuale nella realtà bellica, la rappresentazione di fortificazione della Sicilia attraverso VR e AR

The virtual reality of war, the fortification representation of Sicily through VR and AR

GIUSEPPE DI GREGORIO
Università di Catania

Abstract

Il problema della guerra, della difesa e del presidio militare in Sicilia è stato da sempre sentito in ogni epoca e in ogni tempo. Nel corso di varie ricerche condotte, di cui alcune finanziate dalla regione si è affrontato lo studio di alcune fortificazioni finalizzato alla creazione di nuovi sistemi di visualizzazione come la realtà virtuale (VR) e la realtà aumentata (AR). La presenza di fortificazioni militari dal medioevo in poi è una costante nell'isola.

The problem of war, defense and military garrison in Sicily has always been felt in every era and in every time. In the course of various researches conducted, some of which were financed by the region, the study of some fortifications aimed at the creation of new visualization systems such as virtual reality (VR) and augmented reality (AR) was addressed. The presence of military fortifications from the Middle Ages onwards is a constant on the island.

Keywords
Storytelling, VR e AR, gemelli digitali,
Storytelling, VR and AR, digital twins

Introduzione

"La Sicilia è terra di castelli, come e più di altre regioni d'Italia, d'Europa e del Mediterraneo" questa affermazione è alla base della presentazione del volume *Castelli Medievali di Sicilia* e poco più avanti "Basta dare uno sguardo alla carta dell'isola ed ai suoi toponimi per rendersene conto", il censimento di 301 castelli nel volume citato è riferito solo al periodo medievale. Nel periodo successivo l'attività edificatoria delle fortificazioni è ancora attiva nell'isola per scontri e tensioni tra l'impero ispanico e quello ottomano. Nessuna regione ha sentito e vissuto il problema difensivo e quindi della guerra come la Sicilia nell'arco degli ultimi tre millenni e forse più. In una regione in cui sono presenti 391 comuni, ma nel periodo medievale il numero era inferiore, si comprende quale sia la densità di questo patrimonio storico-architettonico. Di queste fabbriche restano nelle pietre e nelle memorie cittadine le trasformazioni subite e la lettura di figurazioni di preesistenze in parte distrutte. La necessità bellica quando non interviene in maniera diretta interviene quale deterrente, richiedendo talvolta trasformazioni e adattamenti alle nuove esigenze militari. Nel presente lavoro, in un ampio ventaglio di casi affrontati in occasione di un progetto finanziato dalla regione si vogliono raccontare le riflessioni sulle architetture ma anche sui metodi e i processi di indagini conoscitive delle fortificazioni, delle trasformazioni di quelle fabbriche che per effetto del tempo e delle necessità, hanno subito nel loro rapporto con il territorio. I casi trattati riguardano fortificazioni del periodo medievale talune incontaminate, altre trasformate, fino all'età vicereale, alcune spontanee, qualcuna ragionata. Tra questi il castello di Mussomeli (CL), di Vizzini (CT), forte Gonzaga (ME) e il castello Ursino a Catania. A noi arriva la loro

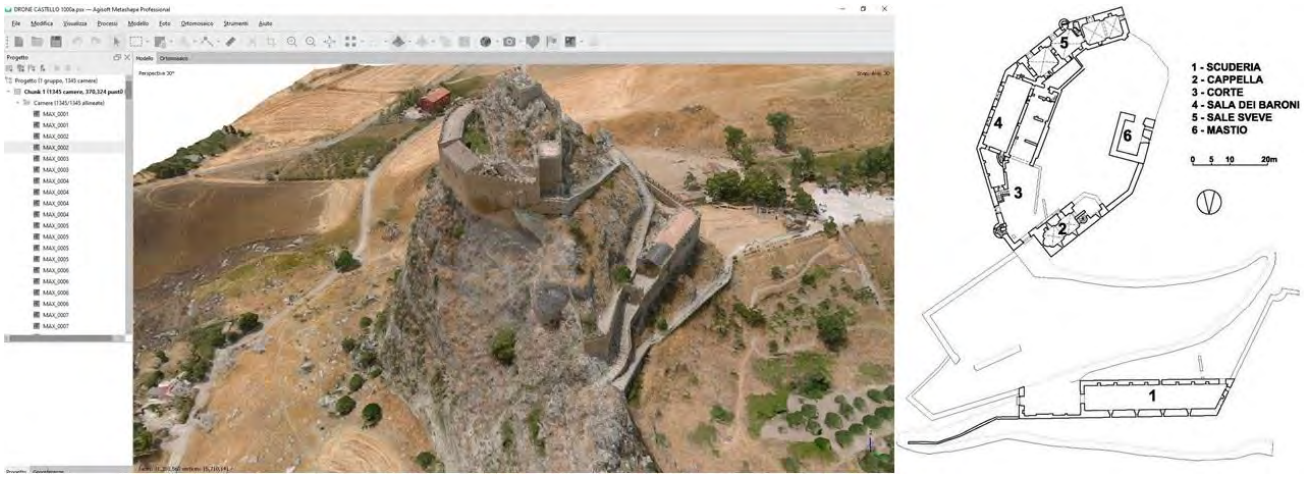
eredità da raccontare e sviluppare con i modelli 3D per la loro rappresentazione divulgazione, valorizzazione e conoscenza, nella prima occasione nella storia dell'uomo dove la fruizione dei contenuti non ha il limite della distanza. La rappresentazione, la narrazione, lo studio sono oggi resi attraverso le tecnologie della contemporaneità: droni, laser scanner 3D, scanner a luce strutturata, fotogrammetria digitale multimmagine, la loro interazione e poi ancora device quali smartphone, cardboard, visori VR cave e hololens, per la visualizzazione e per esperienze immersive.

1: Il castello di Mussomeli.

1. Il Castello di Mussomeli

Solo ipotesi riguardo alla sua fondazione collocata nella prima metà del XIV secolo, ma sicuramente successiva alla concessione con privilegio reale ottenuta da Manfredi III Chiaramonte, per i territori di Castronovo e Mussomeli. Al primo impianto apparterebbero le sale a sud-ovest e la cappella [Spatrisano 1972], alla seconda parte del secolo è riconosciuta la fondazione storica del castello che avrebbe inglobato secondo qualcuno strutture precedenti [Armò 1911]. Nel XIV secolo il castello passa al demanio e nel 1392 Mussomeli è assegnata a Guglielmo Raimondo Moncada; quindi, seguono alterne vicende e si arriva ad un periodo di stabilità con la titolarità della famiglia Lanza che lo detiene tra il XVI e il XX secolo. Notizie certe riguardano l'ampliamento della sala dei baroni, che appartiene al XV secolo, lo stesso vale per gli ambienti adiacenti [Armò 1911]. Altre cronache ci dicono che durante il XVIII secolo il castello è in rovina [Amico 1855]. Salinas osserva come in questo castello non si notino restauri o pretesi abbellimenti di epoche più moderne [Salinas 1883], raro esempio di

roccaforte incontaminata da rimaneggiamenti, che ci consegna lo stesso aspetto degli ultimi cinque secoli. Il castello si compone di una cinta esterna che ingloba le scuderie, di una zona più elevata, di cui fa parte la corte, la sala dei baroni, le sale sveve, la cappella e in posizione apicale il mastio. Al livello inferiore sotto la sala dei baroni è collocata un'altra sala forse d'armi o forse adibita a granaio, allo stesso livello le prigioni e più in basso le cisterne. Mai usato per esigenze militari, sebbene ne avesse tutti requisiti, ritenuto quasi inespugnabile, costituisce un riferimento quasi un monito nella memoria e nell'immaginario collettivo. Di certo un caposaldo per il territorio che ha avuto un ruolo centrale per il controllo di un'ampia vallata. Sicuramente tra i più emblematici e rappresentativi dell'isola si è conquistato la copertina del citato volume Castelli Medievali di Sicilia. La tecnologia impegnata per l'acquisizione dei dati ha visto impegnato un laser scanner 3D Faro Focus 350 plus, una camera digitale fullframe, un drone Autel Evo Pro 2, una fotocamera a luce strutturata 3D Matterport Pro2 e una fotocamera digitale per fotogrammetria multimmagine (SFM). Gli obiettivi di VR e AR sono stati finalizzati ad una qualità visiva uniforme, ma le differenze di scale coniugate ai dettagli [Barbera 2022], non sempre hanno consentito di utilizzare procedure di elaborazioni comuni. Le oltre 240 scansioni laser acquisite con la notevole mole di dati ha rappresentato un momento di riflessione in cui andava mediato il rapporto tra qualità e snellezza del modello intesa come fluidità visiva della navigazione [Pierdicca 2020].



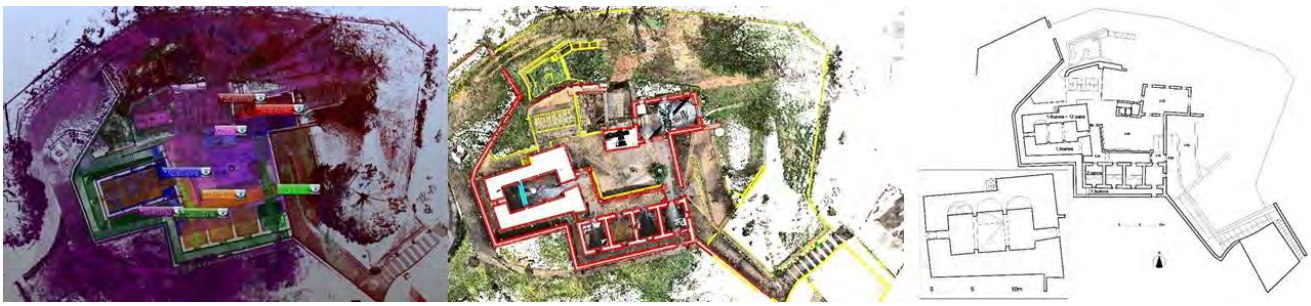
2: Il castello di SFM da drone, la pianta al livello della corte.

2. Il castello di Vizzini

Anche in questo caso la possibile fondazione si basa su delle ipotesi e di certo le varie parti non sono coeve. La tradizione locale ritiene che Vizzini corrispondesse all'antica Bidos o Bidis, nel 1105 è attestato un Achinus de Bizino signore del luogo, a cui sarebbe riconducibile una dimora signorile. Altre notizie provengono da Al Idrisi che nel 1150 fa cenno a Vizzini senza alcuna precisazione sul tipo di abitato [Amari 1880-81 I,104]. In occasione dell'assedio dei Chiaramonte è documentata l'esistenza della Turris, dove gli abitanti avrebbero trovato rifugio. Federico IV in occasione delle nozze con Costanza assegna la città alla camera reginale [Amico 1855 II, 666], poi si arriva al 1375 anno in cui la terra e la torre di Vizzini vengono concesse a Manfredi Alagona; quindi, la concessione va a Calceran Santapau da parte di Martino I, che successivamente la riconsegnò alla camera reginale. Si arriva all'anno 1415 allorquando la torre viene menzionata come casa plana, cioè smilitarizzata [Starabba 1887, 245].

3: Il castello di Vizzini, l'ingresso e l'ambiente primigenio.

Sappiamo che il terremoto del 1542 danneggiò il centro abitato, ma non vengono riportate notizie delle condizioni del castello. Nel 1629 Vizzini verrebbe venduta alla corona, solo la tempestiva azione dei cittadini ne evita l'alienazione, intervenendo e sborsando al regio erario la somma prevista, ma con la richiesta al re di impegnarsi a non concedere mai più la città a signori [Amico 1855-86]. Il disastroso terremoto del 1693 distrusse la fortezza lasciando solo indecenti ruine. Nel periodo seguente i locali e le strutture superstiti furono trasformati in carcere, permanendo tale destinazione fino al periodo borbonico. Lo stato di consistenza della fortezza preterremoto e quindi le strutture successive non risultano ad oggi documentate [*Castelli Medievali* 2001]. Il lavoro di documentazione attraverso disegni rilievi e modellazione 3D del castello, ha costituito un'occasione di studio e di sistematizzazione per leggere e separare le parti originarie da quelle successive al terremoto del 1693. La strumentazione: un laser scanner 3D Faro Focus CAM 2 350 plus, per la modellazione 3D una camera a luce strutturata Matterport 2 pro e un drone Autel Evo Pro 2. In assenza di notizie storiche si comprende come il disegno, la rappresentazione, la modellazione costituiscono uno strumento per far luce sulle fasi diacroniche delle varie parti della fortezza. Nella sua posizione dominante della collina del quartiere Masera, si erge a testimoniare il suo ruolo egemonico sull'abitato civile ma anche sulle architetture religiose. Nella sua funzione in occasione di alcune vicende belliche la sua presenza assume significato per la cittadinanza.

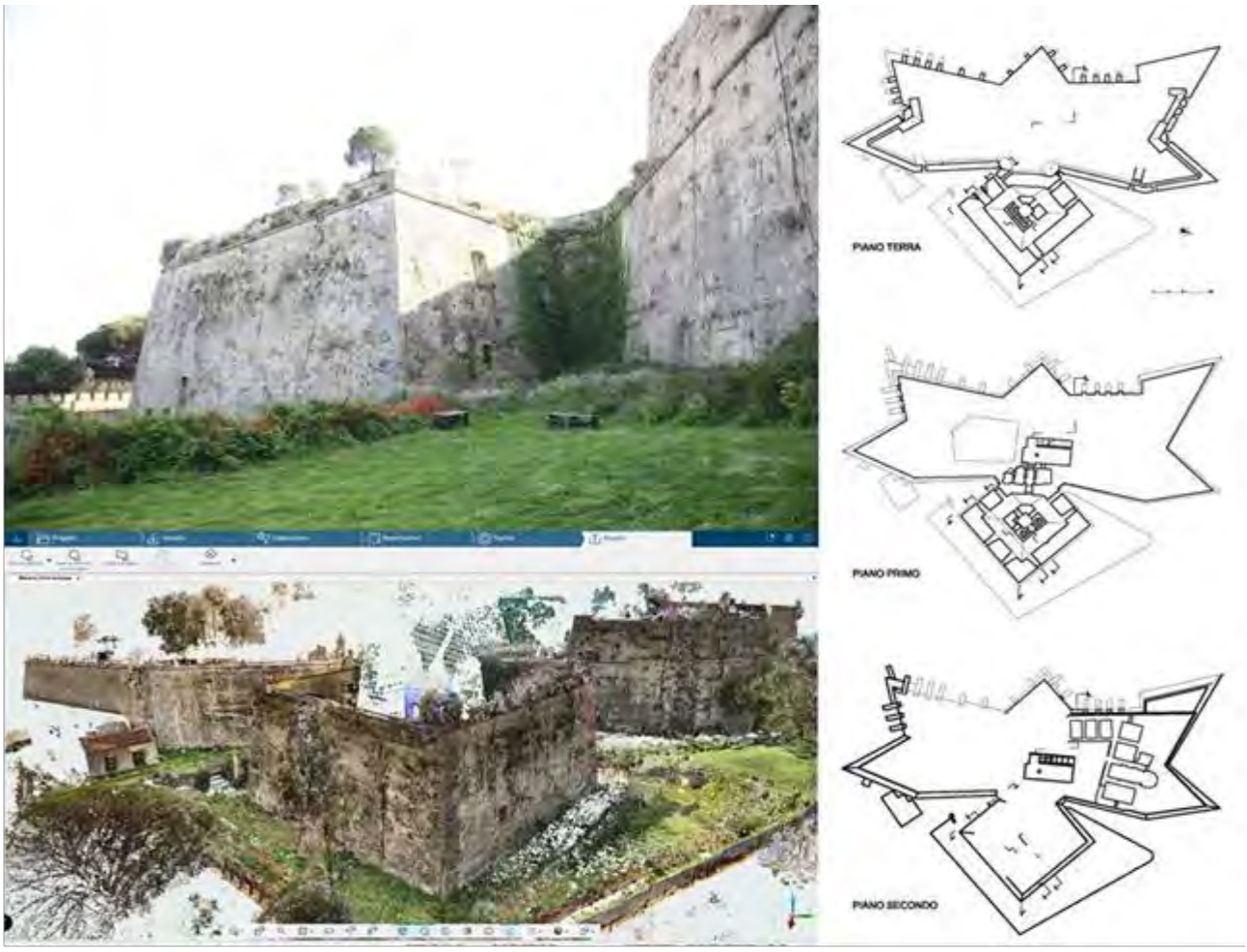


4: Il castello di Vizzini, l'unione delle nuvole, la restituzione grafica e la pianta.

3. Forte Gonzaga

Successivo al periodo medievale, la genesi del castello Gonzaga a Messina ci riporta a Carlo V, allorquando al ritorno della battaglia di Tunisi sbarca in Sicilia (1535) e ordina viceré don

Ferdinando Gonzaga [Smilare 2019]. Proprio nel rafforzamento difensivo delle mura della città prende forma l'idea dell'edificazione del castello la cui prima pietra venne posata nel giugno del 1540 dallo stesso Gonzaga, mentre l'ultimazione avvenne nel 1547. Ma la storia del sito ci porta più indietro nel tempo, la collina viene indicata come Mons Calcidus per via dell'accampamento calcidese ivi insediato tra l'ottavo e il settimo secolo a.C., la notizia ci arriva da Placido Reina [Smilare 2019] che narra di Gerone che "si attendò sul colle Calcidico, laddove oggi è la fortezza Gonzaga". Anche Polibio lo indicò con lo stesso nome quando narra dell'assedio di Gerone nel 264 a.C. L'operazione di miglioramento dell'apparato difensivo dell'isola e di Messina in particolare, si rese necessaria in quanto la città non era difendibile via terra da eventuali sbarchi dal lato sud e dalla costa tirrenica. La progettazione e la realizzazione vedono le menti più competenti del settore: Antonio Ferramolino, Francesco Maurolico, Domenico Giuntalocchi da Prato, Giovan Angelo Montorsoli. Nelle premesse un ambizioso ambiente culturale, ma anche tecnico per la realizzazione della fortezza, come dimostra la concezione dell'impianto planimetrico con il suo nucleo centrale, con l'elevata altezza dei bastioni, con l'ampia luce delle volte a botte ribassate. Di notevole impatto visivo è il suo impianto planimetrico assimilabile per alcuni ad una stella irregolare o secondo una più recente interpretazione al disegno di un volo di uccello con ali spiegate. Il riferimento è alla famiglia Gonzaga che aveva introdotto nel 1433 lo stemma con le aquile imperiali [Smilare 2019].



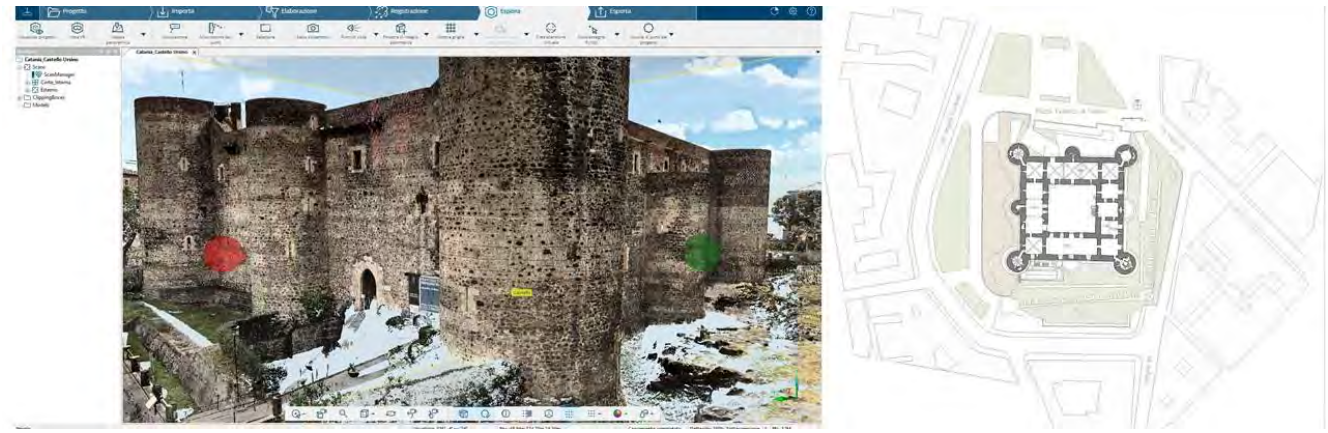
5: Il castel Gonzaga, la cinta bastionata, la scansione con laser scanner 3D, le piante dei tre livelli.

Sappiamo che in periodi limitati è stato adibito a residenza del viceré. Nella direzione nord e sud sono presenti due bastioni ad angolo acuto, mentre un bastione ad angolo retto in posizione mediana rispetto ai precedenti è rivolto verso la vallata del Camarro. Nella parte più interna e protetta è collocato il corpo a pianta quadrata da cui avviene l'ingresso al piano terra. Rappresentativo del suo periodo mostra tutte le caratteristiche tipiche delle fortificazioni adeguate all'avvento delle armi da fuoco e del sistema bastionato italiano con muri a scarpa e diverse cannoniere sui vari lati. Sul lato occidentale la difesa era naturale, complice l'orografia dei luoghi, mentre sui rimanenti lati un fossato vuoto che in caso di necessità poteva essere riempito con l'acqua della cisterna, azionata tramite una valvola. Il suo ruolo non va visto isolato e sebbene sembrerebbe che nella sua proposizione iniziale partecipasse alla difesa della città, la sua funzione nel tempo è andata oltre, controllando non solo la costa, ma inserendosi in una rete di circa 14 fortificazioni dello stretto di Messina, presidiando in tal modo un tratto di mare strategico per le vicende belliche del mediterraneo. Non a caso la città di Messina ha ritenuto di istituire un assessorato alle fortificazioni. Bollato di inutilità nel 1901 dal tedesco Froebius, assume un ruolo strategico durante la seconda guerra mondiale, con la realizzazione di un aerofono ottagonale sul secondo livello in posizione più elevata, una postazione di ascolto per valutare dal suono la pericolosità degli aerei. L'attività era gestita con unità di personale non vedente addestrato a calcolare la distanza dell'aereo e riconoscere dal rumore se alleato o nemico. L'acquisizione di dati digitali per la sua modellazione è avvenuta tramite laser scanner lidar Faro Focus 350 plus cam2, e camera digitale. Sono stati acquisite i dati dei lati nord, est ovest, e il nucleo quadrato interno. Oltre i modelli digitali (fig.5) sono stati approfonditi alcuni aspetti tramite analisi grafica per risalire all'ipotesi della geometrica progettuale.

4. Il Castello Ursino

Certo è il periodo di fondazione, con la figura e la volontà di Federico II, per opera del maestro Riccardo da Lentini. Nel corso della fervente attività di riorganizzazione difensiva dell'isola da parte del sovrano, sono documentati diversi periodi in cui risiedette nella città di Catania. La prima visita alla città porta la data del 1209, quelle successive sono del 1123, del 1224, e del 1227. Sicuramente in queste tappe l'imperatore comprese il ruolo della città costiera per la sicurezza e il dominio dell'isola. Per la fondazione del castello bisognerà attendere il 1240, quando già le costruzioni di Siracusa e Augusta erano completate. La prima testimonianza è costituita dalla lettera lodigiana, che reca la data del 17 novembre 1239, inviata a Riccardo da Lentini. Segue una fitta corrispondenza con dettagli anche tecnici da parte dell'imperatore. "Gettate le fondamenta dispone che tutta la vasta cortina muraria sia formata, nella zona basamentale, sino all'altezza di una canna di – lapidibus –, mentre il resto della costruzione sarà condotto con muratura a pezzame – lapidibus fractis". L'avanzamento dei lavori è documentato dalla seconda lettera, con la quale Federico sollecita i cittadini a versare le duecento onze d'oro, spontaneamente promesse per la costruzione del castello. Attraverso questo documento è possibile collocare storicamente l'origine delle parti in elevazione del monumento. Segue una terza lettera con cui l'imperatore incarica Riccardo di riscuotere un credito di 160 onze d'oro avanzate dalla costruzione del castello di Augusta. Emerge l'attenzione con cui Federico II seguì l'avanzamento dei lavori, mentre era impegnato altrove per questioni politiche e militari. In un'occasione convocò Riccardo da Lentini per argomentare su alcuni aspetti della costruzione. Rapportato al periodo e ai mezzi, colpisce la rapidità dell'esecuzione, esplicativa del valore e del ruolo che il sovrano attribuì alla difesa della città di Catania e di questo tratto di costa. La forma

dell'impianto è regolare con una geometria quadrata, in continuità con quelli di Siracusa e Augusta, i lati sono di circa 50 m, e lo spessore murario prevalente è di circa m 2,60. Nei quattro vertici emergono delle torri cilindriche, tra cui le due orientate a nord sono di maggiore altezza. Delle quattro torri poste a metà dei lati oggi ne rimangono solo due. La data del 1669 documenta uno dei due eventi catastrofici del secolo: la colata lavica che arrivò sino al mare, costituisce uno spartiacque nella storia del castello, poiché arrivando a lambirne le mura, sposta la linea della costa di alcune centinaia di metri cambiando la destinazione originaria della fortificazione. Da avamposto della costa con la funzione di controllo del tratto di mare in cui approdavano le navi si trasforma in una struttura interna attorno a cui verranno edificati nuovi isolati. La differente situazione è testimoniata dalle carte militari del secolo precedente, volute dal governo spagnolo e redatte per le maggiori città dell'isola. Tra le figure che si occuparono di questo lavoro, troviamo diversi nomi tra cui emergono Tiburzio Spannocchi, Francesco Negro e Carlo Maria Ventimiglia, Carlo De Grunembergh. Oltre che nelle mappe militari il castello è rappresentato in diversi dipinti e incisioni, tra cui quella di Braun e Hogenbergh [Dato 1983, 17] del 1575, in cui si vede la posizione del castello nel suo rapporto con il mare (fig. 3). Alla colata lavica segue il terremoto del 1693, la città distrutta vede un riassetto urbanistico con nuovi allineamenti in cui il castello conserva la sua posizione. Quindi una rinnovata produzione di mappe e rappresentazioni, tra cui quella di A. Vacca [Barbera 2022, 17] del 1780, in cui è rappresentato il castello nel suo variato rapporto con la città e con gli isolati che iniziarono a sorgere a solo un secolo di distanza in prossimità di quella parte di territorio che era stata ricoperta dalla lava.



4: Il castello Ursino, la scansione con laser scanner 3D, la pianta a piano terra.

Conclusioni

Il secondo millennio è una fucina di produzione di manufatti militari che evocano la storia i conflitti di tutte le epoche della storia dell'uomo. Ognuno con una sua singolarità e una pluralità di aspetti, qualcuno integro nel suo assetto architettonico e forse mai utilizzato allo scopo o forse solo la sua presenza ha dissuaso dall'intraprendere azioni belliche, qualche altro protagonista di eventi bellici e rifugio in occasioni calamitose, altri riutilizzati e sempre utili a qualche scopo miltare, qualche altro ancora simbolo di un millennio e monito per ricordare e scongiurare altre guerre. Documenti materiali della "civiltà" dell'uomo di quella civiltà intesa come creatività del comporre le pietre in architetture, civiltà non come guerra ma raggiunta purtoppo attraverso la guerra. Alla nostra generazione digitale il compito di

custodirli e di diffondere con nuove tecnologie la loro storia la loro bellezza. Gli esiti dei risultati di realtà virtuale e immersiva sono visibili sul sito 3DLAB Sicilia a cui si rimanda, nel presente lavoro per problemi di spazio non è stato possibile inserire ulteriori relative ai risultati di VR[*].

Bibliografia

AMARI, M. (1988). *Biblioteca arabo-sicula*, trad.it., 2 voll., Torino-Roma 1880-81; testo arabo, 2ª ed, a cura di U. Rizzitano, 2 voll., Palermo.

AMICO, V. (1855). *Dizionario topografico della Sicilia, tradotto e annotato da Gioacchino di Marzo*, 2 voll., Palermo.

ARMÒ, E. (1911). *Il castello di Mussomeli ed i suoi restauri*, in «L'Architettura Italiana», suppl.1, Torino.

BARBERA, R. et al. (2022). *A Pipeline for the Implementation of Immersive Experience in Cultural Heritage Sites in Sicily*, The International Conference Florence Heri-Tech, Firenze 16-18 maggio 2022, Springer International Publishing, Image Analysis and Processing ICIAP 2022 Workshops.

BARBERA, S. (1988). *Recuperare Catania*. Gangemi editore, Roma.

Castelli Medievali di Sicilia, Guida agli itinerari castellani dell'isola (2001). CIP – Biblioteca centrale della Regione siciliana, Centro regionale per l'inventario, la catalogazione e la documentazione grafica fotografica, aerofotografica, fotogrammetrica e audiovisiva dei beni culturali e ambientali, Palermo.

DATO, G. (1983). *La città di Catania. Forma e struttura 1693-1833.* Roma, Officina Edizioni..

PIERDICCA, R., PAOLANTI, M., MATRONE, F., MARTINI, M., MORBIDONI, C., MALINVERNI, E.S., FRONTONI, E., LINGUA, A.M. (2020). *Point Cloud Semantic Segmentation Using a Deep Learning Framework for Cultural Heritage*, in «Point Cloud Processing in Remote Sensing» https://doi.org/10.3390/rs12061005

SMILARE, G. (2019). *Il Castel Gonzaga di Messina*, Messina, Associazione Gonzaga Onlus.

STARABBA, R. (1887). *Lettere e documenti relativi al Vicariato della regina Bianca in Sicilia (1411-1412)*, Palermo.

Sitografia

www.3dlab-sicilia.it

[*] Questo lavoro è stato sostenuto dal progetto "Creazione di una rete regionale per l'erogazione di servizi innovativi basati su tecnologie avanzate di visualizzazione" (3DLab-Sicilia), n.08CT4669990220, finanziato dal Programma Operativo 2014-2020 del Fondo Europeo di Sviluppo Regionale (FESR) della Regione Siciliana.

La memoria delle strutture difensive del Novecento in Albania
The memory of 20th century defence structures in Albania

LUIGI CORNIELLO
Università della Campania Luigi Vanvitelli

Abstract
Il contributo affronta le tematiche riguardanti la conoscenza degli artefatti militari presenti nelle città costiere in Albania, caratterizzate dalla presenza di bunker bellici a scopo difensivo. Lo scopo fiale del lavoro di ricerca è quello di proporre una conoscenza grafica dei luoghi costieri tra Valona e Saranda, oggetto nell'ultimo decennio di un'incontrollata costruzione di edifici per il turismo balneare, documentare lo stato dei luoghi delle architetture per la difesa.

The paper focuses on the knowledge of the military artefacts present in the coastal towns in Albania, which are characterised by the presence of war bunkers for defensive purposes. The final objective of the research work is to propose a graphic knowledge of the coastal sites between Vlora and Saranda, which have been the object of uncontrolled construction of buildings for seaside tourism in the last time, and to make a documentation of the state of the sites of defence architecture.

Keywords
Rilievo, fortini, difesa, Novecento, Albania.
Survey, forts, defence, 20th Century, Albania.

Introduzione
Il contributo affronta le tematiche riguardanti la conoscenza delle città costiere in Albania, caratterizzate dalla presenza di bunker militari a scopo difensivo. Sono analizzati territori albanesi prospicienti il Mar Adriatico meridionale compresi tra le città di Valona e Saranda. Una direttrice di 125 km che congiunge i comuni di Valona, Orikum, Dhermi, Himare, Qeparo, Borsh e Saranda accomunati da caratteristici affacci sul mare e dalla presenza di architetture per la difesa realizzate nel Novecento. Il lavoro è suddiviso in un'analisi dei territori oggetto della ricerca, rilievi bidimensionali dei bunker e dalla loro classificazione in XS, S, M, L, XL in merito alla grandezza degli stessi, ed una conclusione applicativa delle tecnologie digitali per la modellazione digitale e visualizzazione grafica degli spazi. Sono architetture poste lungo la costa su pendii scoscesi o, attualmente, in giardini privati di residenze estive e, tale collocazione, ha notevolmente influito nelle campagne di rilievo, determinando lo stato dei luoghi, spesso, in completo abbandono. Alcune strutture sotterranee, come quella sita nella baia di Porto Palermo, sono al momento in uso alla marina militare per la custodia delle navi e la loro manutenzione. Una prima indagine bibliografica ed iconografica, presso gli archivi e le biblioteche albanesi, ha prodotto scarsi risultati in quanto esiste solo una classificazione per grandezze, ma non esistono rilievi dello stato attuale né delle singole strutture né del posizionamento planimetrico.
Tale indagine ha rilevato la necessità di approcciare al territorio, ovvero alla costa albanese dove sono posizionati i bunker per concepirne il rapporto tra le architetture ed il paesaggio in relazione con le città. Tali strutture, infatti, sono posizionate ad una distanza fissa tra loro per

consentire alle vedette di scambiarsi agevolmente senza lasciare scoperta la loro postazione per un lungo periodo. Lo studio in ambito territoriale è stato condotto attraverso una serie di planimetrie, riprodotte da disegni originari dei territori, realizzate negli anni Venti e Trenta dagli architetti italiani in missione in Albania. Tale documentazione è risultata di notevole interesse in quanto sono gli unici documenti dai quali si può risalire per disegnare e mappare graficamente l'evoluzione storica del territorio albanese.
La seconda fase ha riguardato lo studio dei bunker ovvero delle strutture per la difesa atte ad ospitare da una a più persone ed in grado di attaccare il nemico proveniente dal mare. Tali elementi, un numero imprecisato (circa 750.000), è presente dal 1945 su tutto il territorio dell'Albania con lo scopo di proteggerne le frontiere. Sono posizionati dal confine con la Grecia agli spazi pianeggianti vicino al Montenegro, dalle Alpi albanesi che dividono con il Kossovo al lago di Orid in Macedonia. L'indagine, però, si è fermata nel tratto costiero al fine di individuare il maggior numero di bunker e nelle diverse tipologie. Infatti, il tratto costiero da Valona a Saranda ospita anche un bunker XL e la sua posizione, al riparo dai venti, scavato nella roccia e di difficile accesso per i nemici ha determinato la scelta del tratto in esame. L'ultima parte della ricerca si occupa della fruizione degli spazi attraverso la modellazione e la visualizzazione 3D. Tale tematica è sviluppata al fine di comparare le attività bidimensionali svolte precedentemente con i software digitali attualmente in uso, ma soprattutto, di consentire la fruizione da remoto delle architetture per la difesa nel territorio albanese.
Come precedentemente illustrato tali strutture non sono del tutto fruibili sia per la posizione sia per l'attuale uso e proprietà dei terreni cui sono insediati. Attraverso la tecnologia virtuale si tende a conoscere i bunker albanesi ed a proporne un itinerario virtuale di vista per documentare le architetture realizzate in Albania nel primo Novecento. Le fasi di modellazione hanno riguardato sia le forme geometriche pure, quindi i torrini e le strutture a fungo, sia le grandi gallerie scavate nella roccia. Di grande interesse è stata la fase di post-produzione degli elaborati grafici con la texturizzazione delle strutture al fine di rendere verosimile la resa grafica. Lo scopo fiale del lavoro di ricerca è quello di proporre una conoscenza grafica dei luoghi costieri tra Valona e Saranda, oggetto nell'ultimo decennio di un'incontrollata costruzione di edifici per il turismo balneare, documentare lo stato dei luoghi delle architetture per la difesa.

1. Il territorio e le città

Al fine di delineare gli spazi contraddistinti dalle architetture per la difesa è utile analizzare le caratteristiche paesaggistiche e morfologiche del territorio costiero compreso tra le città di Valona e Saranda. Una direttrice costiera di 125 km che congiunge i siti albanesi di Valona, Orikum, Dhermi, Himare, Qeparo, Borsh e Saranda accomunati da stretti valloni che si aprono in baie di ghiaia verso l'Adriatico meridionale.
Il territorio è separato dal Parco Llogara che tagliando in due il lungomare albanese ne determina caratteristiche e differenze. Le città di Valona, Orikum si affacciano su un tratto di spiaggia sabbiosa riparata a sud dal monte di Llogara e rivolta verso nord ovest. Tale configurazione geografica è maggiormente esposta ai venti del nord ma utilizza il monte retrostante per proteggersi dagli attacchi. È, infatti il passo Llogara che determina il salto di quota tra la spiaggia e gli oltre mille metri che separano il lungomare meridionale della costa albanese. La città di Valona viene inserita, nel presente itinerario di ricerca, quale caposaldo storico a nord per intraprendere quel viaggio verso sud attraverso una ripida salita e una serie di tornanti tra le cittadine di Dhermi, Himare, Qeparo, Borsh.

I quattro comuni presenti lungo la linea di costa sono, attualmente, città di balneazione estive e conservano la natura storica di luoghi dediti alla pastorizia e alla pesca. Le nuove costruzioni selvagge dell'ultimo decennio hanno stravolto l'impianto originario costituito da una conformazione a T con un'asse perpendicolare al lungomare che si inerpica nel vallone retrostante. Numerose sono le emergenze architettoniche e archeologiche presenti nei comuni costieri e il loro stato di abbandono e degrado non consente, attualmente, la costituzione di itinerari turistico culturali tematici. Di grande interesse sono le architetture fortificate e quelle monastiche determinate dall'invasione Ottomana e dalla conseguente fuga verso la costa e nella vicina isola di Corfù. Di tali edifici, caratterizzati da pregevoli costruzioni in pietra locale e con cicli pittorici di grande interessare, restano le tracce di una società, attualmente dedita alla costruzione del lungomare per le folle dei turisti.
L'itinerario si conclude con la città di Saranda una baia a nord del sito Unesco di Butrinto e caratterizzata da una serie di alti e snelli edifici che contornano il porto di collegamento con l'Italia e la Grecia. Le costruzioni odierne hanno stravolto i piani progetto realizzati nel primo Novecento dove, da un'analisi della documentazione storica presente nell'Archivio Centrale di Tirana, si evidenzia la volontà di avere ampi spazi verdi a protezione della costa e delle vicine montagne. La città di Saranda è costruita lungo il pendio della montagna che separa la valle di Girokastra dalla linea di costa.
Gli interventi degli ultimi anni hanno profondamente modificato le città costiere: Valona e Saranda sono state oggetto di restyling del lungomare in linea con le direzioni politiche albanesi che vedono l'esigenza di portare la natura in città attraverso aree verdi e un lungomare con ampi spazi per manifestazioni e zone a verde rigoglioso. Tale attività di modificazione ha rappresentato un grande fattore di interferenza tra le attività di rilievo e l'avanzamento dei lavori, poiché nelle successioni di sopralluoghi e verifiche delle fasi di rilievo si evidenziavano profonde differenze. Il risultato prodotto evidenzia con una serie di disegni planimetrici e le differenze tra le immagini storiche e le condizioni attuali. Sono inoltre individuati i tracciati principali e le risalite nei valloni per rappresentare le principali vie di raccordo tra la città ed il territorio circostante.

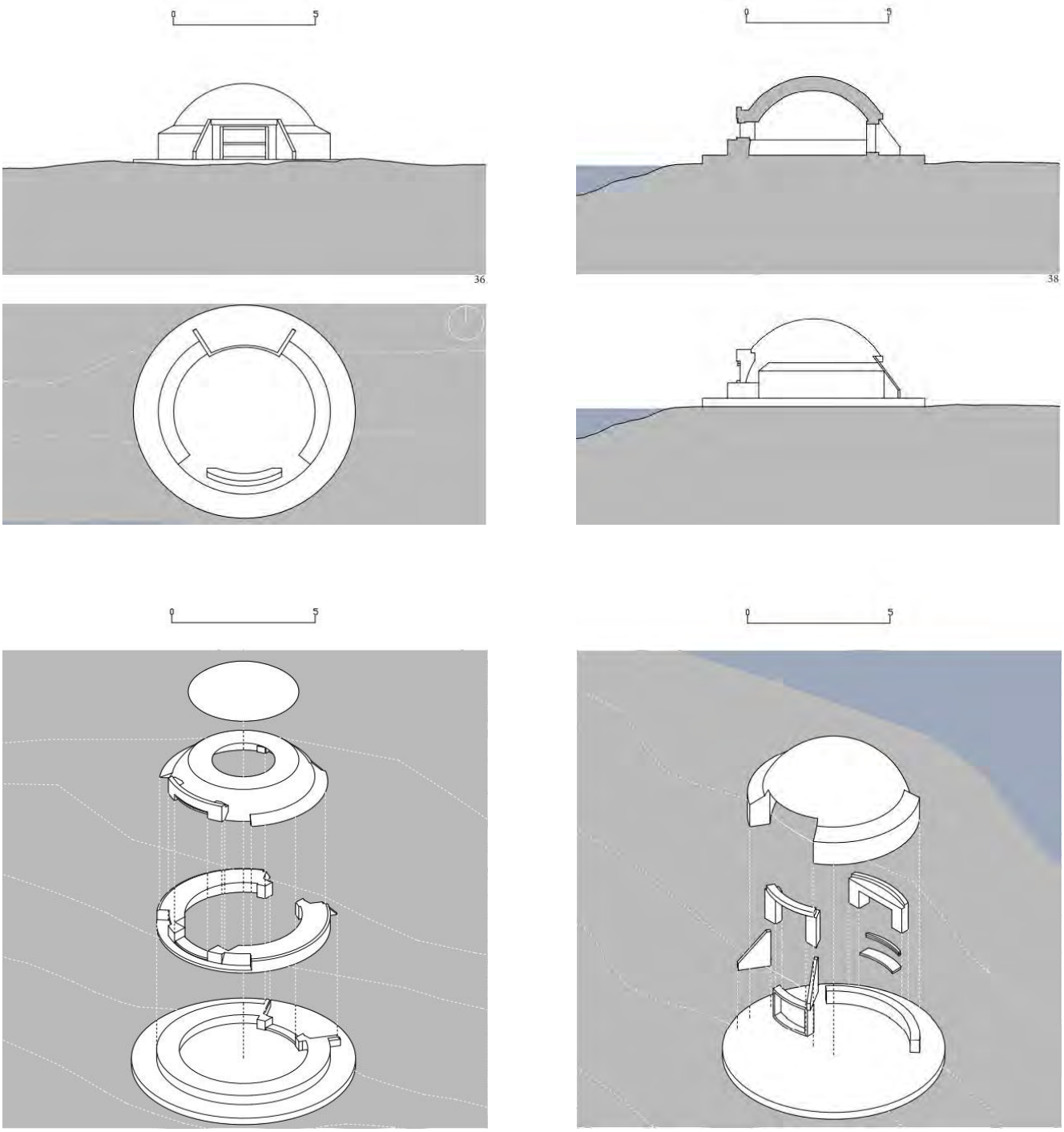
2. La conoscenza delle strutture difensive del Novecento

Il territorio albanese è puntellato da circa 750.000 bunker costruiti con lo scopo di difendere le coste ed i confini. Un consistente numero di strutture difensive viene realizzato sotto regine dittatoriale di Enver Hoxha dal 1945 al 1985 ed ancora attualmente ricoprono colline, campi coltivati, spiagge e bordi delle strade. La costruzione venne ulteriormente incrementata durante la Guerra Fredda al fine di garantire all'Albania una completa protezione dalle invasioni Orientali, sulla scorta del precedente dominio Ottomano, ed un controllo sulla fascia costiera del Mediterraneo.
Dalle fonti analizzate, ovvero i documenti presenti nell'Archivio Centrale di Tirana, si evince che fosse predisposto un singolo bunker per ogni quattro abitanti dell'epoca oltre alle strutture per la difesa caratterizzate da una singola postazione per militare ed il deposito per l'artiglieria. Le attività di conoscenza sono state svolte con rilievi sul campo caratterizzate da sopralluoghi preventivi per programmare il lavoro da svolgere ed una successiva fase con fotogrammetria terrestre e aerea. Le ricerche sono state sviluppate, nella parte iniziale, con documentazione fotografica, al fine di realizzare un'adeguata campagna illustrativa di documentazione dei manufatti; in una seconda fase, si è proceduto al rilievo in situ dei bunker. Le attività di rilievo, inoltre, sono state svolte anche con la tecnica manuale, poiché la posizione, lo stato dei luoghi o i proprietari del terreno, spesso non consentivano l'uso di strumentazioni. Inoltre, sono stati

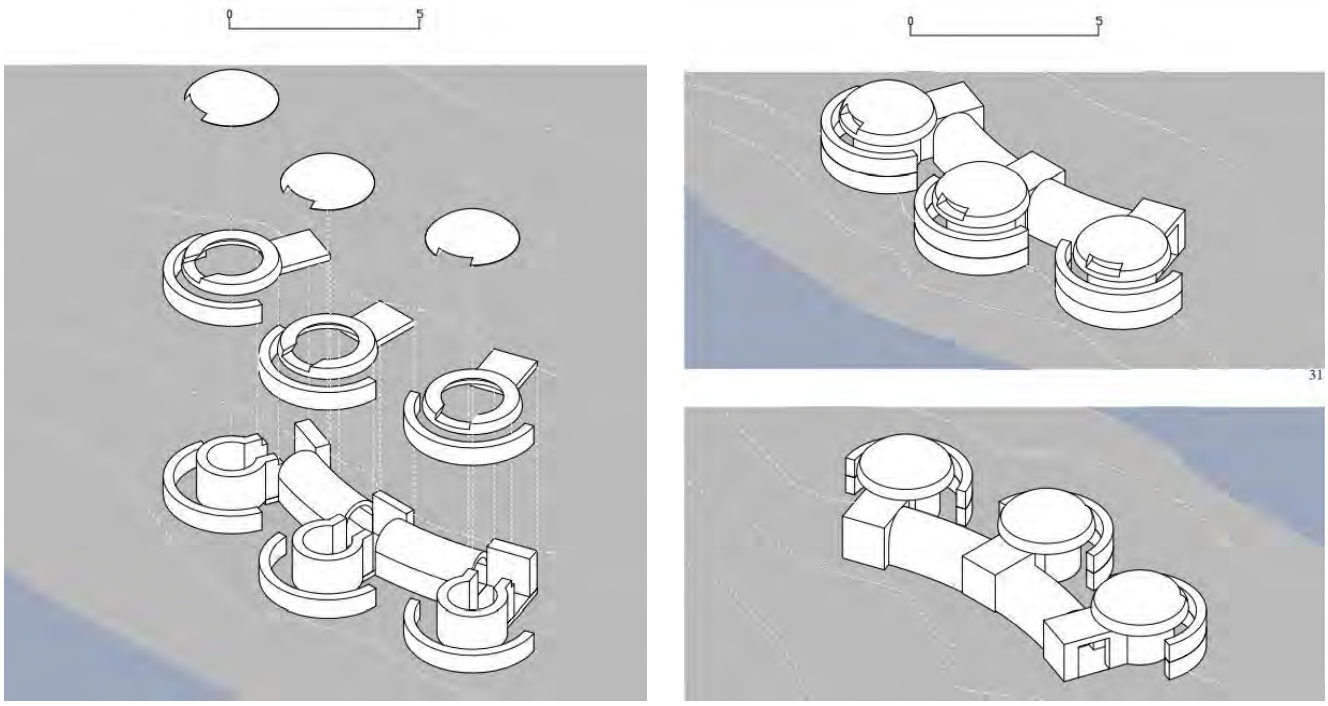
individuati una serie di campioni uguali da utilizzare come metodo comparativo: non è stato possibile rilevare tutti i bunker presenti nella costa, ma un'individuazione cartografica ed un'analisi comparativa in schede per definire le dimensioni, le caratteristiche e lo stato di abbandono. Il risultato, quindi, è una produzione grafica di piante, sezioni e prospetti con assonometrie e spaccati assonometrici per l'individuazione degli elementi formali, delle geometrie costruttive e dell'aggregazione tra le singole forme. Le costruzioni sono di semplice fattura costruiti in serie con dimensioni uguali per categoria. Sono individuabili cinque categorie classificate sulla scorta delle dimensioni effettive e sulla capienza di militari e abitanti.

1: Rilievo fotografico delle diverse tipologie di Bunker presenti sul territorio albanese.

Le categorie, individuate sulla base delle lettere XS, S, M, L, XL, subiscono talvolta delle aggregazioni dove i punti di guardia richiedono una visione maggiore o gli attacchi sono prevedibili su più fronti. Attualmente lo stato di degrado delle strutture di piccola dimensione ha portato singoli cittadini, proprietari del terreno cui sono posizionati ad utilizzi privati come annessioni alle abitazioni o depositi. I manufatti di grande dimensione, invece, come il bunker di Porto Palermo è attualmente ancora in uso come ricovero per le navi militari e per la loro manutenzione.



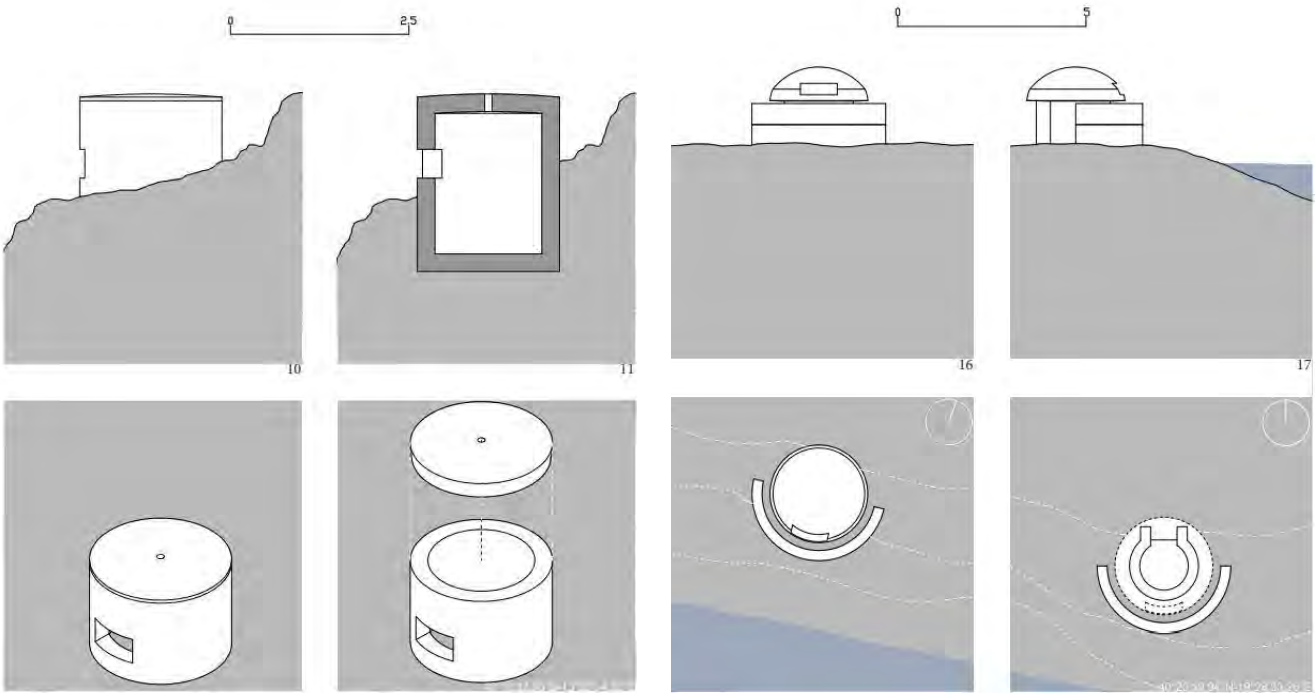
2: Rilievo del Bunker di tipologia M.



3: Rilievo del Bunker di tipologia S aggregato in tre unità.

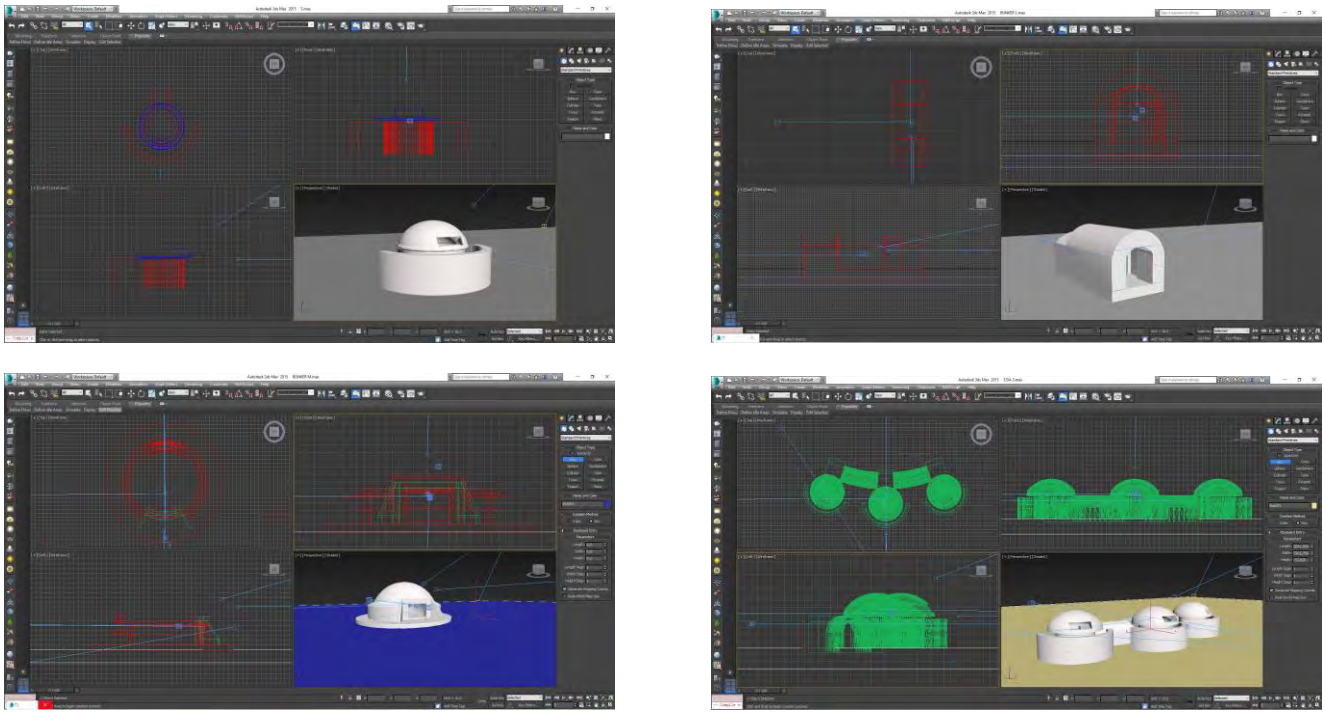
3. Il rilievo dei Bunker

Le attività di rilievo e successiva modellazione digitale hanno riguardato le cinque categorie precedentemente elencate. I rilievi sul campo, in linea con le metodologie disciplinari, sono stati sviluppati con metodologia manuale e fotogrammetria terrestre. Tale scelta metodologica è stata determinata dalla posizione delle strutture e dai diritti dei suoli dove risiedono i Bunker.
La fase di rilievo fotogrammetrico, che ha riguardato maggiormente le costruzioni di maggiore dimensione, è stata svolta con drone quadrielica DJI e successivo processing dei dati mediante software Agisoft Metashape. Dalla restituzione grafica, successiva alla fase di rilievo, è stato possibile determinare le dimensioni principali e comparare tra loro le architetture belliche. Il Bunker XS, struttura di piccole dimensioni veniva posto come elemento contenete il militare di vedetta per osservazione del territorio. La caratteristica principale è la capacità di mimetizzarsi nell'ambiente circostante; infatti, la posizione è spesso immersa nelle rocce o in luoghi sufficientemente nascosti. Sono strutture di guardia, di forma cilindrica con un diametro alla base di 1.20 m, prodotte con elementi prefabbricati e assemblate in loco. Sono caratterizzati da un'unica apertura nella parte principale ed un foro in copertura per consentire la circolazione dell'aria. La loro funzione era relegata unicamente al controllo del territorio.
I bunker S erano progettati per ospitare un militare con il suo fucile in una superficie complessiva di 2,45 m². La differenza con le strutture XS riguarda la funzione: infatti, i bunker S erano armati e pronti a fare fuoco. Sono elementi prefabbricati in cemento armato realizzati in industria, trasportati e assemblati in loco. Sono composti da una semisfera di copertura larga tre metri con un'apertura singola, doppia o tripla utilizzata per posizionare il fucile. La parte inferiore di forma cilindrica cava all'interno e spesso, interrata per la metà della sua altezza, presentava parteti laterali di 60 cm di spessore. Tale bunker è il più diffuso sul territorio nazionale in quanto di facile costruzione e di idoneo adattamento alle condizioni varie del territorio albanese.



4: Rilievo del Bunker di tipologia XS (sinistra) e S (destra).

I bunker M, ovvero quelli di medie dimensioni sono stati originariamente progettati per ospitare piccole artiglierie o un gruppo di militari. Alcuni di dimensioni maggiori sono in grado di ospitare artiglierie e armamenti pesanti o gruppi di più di 10 militari. Si tratta di porzioni di cemento armato realizzate in spicchi (con un peso compreso tra le 8 e le 9 tonnellate) a comporre la struttura semisferica di copertura. La superficie a pavimento è di 28,8 m², mentre lo spessore delle pareti poteva variare da 60 cm fino a 1 m, in base alla tipologia di artiglieria che doveva essere dislocata all'interno della struttura. L'ingresso è caratterizzato da una doppia porta in acciaio rinforzato di 3 m di larghezza per 1.5 m di altezza. Sulla parete opposta del cilindro di base si trovava la bocca di fuoco dove si aveva una visuale a 180° che permetteva al militare un'ampia visita su tutta l'area.
I bunker L, invece, si configurano come strutture speciali che comprendono tunnel regolari e antiatomici progettati e costruiti per vari scopi militari come: basi militari per sottomarini, aerei, artiglieria pesante e case per i leader politici e militari. Questa tipologia presenta una forma unica, ma adattata alle conformazioni orografiche del territorio.
Gli esempi presi in esame sono le strutture ipogee site nella zona meridionale del golfo di Porto Palermo, come l'aerodromo di Gjadër e il tunnel degli aeromobili a sud di Scutari. Com'è noto, il tunnel d'aviazione fu costruito all'interno della retrostante montagna a picco sul mare, aveva la possibilità di ospitare circa 50 velivoli più il personale e presentava un aeroporto con una pista lunga 600 m. Altra caratteristiche di notevole interesse, emersa nelle fasi di rilievo, è lo spessore del rivestimento esterno, in calcestruzzo armato, non inferiore mai ad 1,5 m.



5: Fasi della modellazione digitale dei Bunker.

6: Modello digitale dei Bunker XS, S, M ed S aggregato nell'attuale paesaggio albanese.

Ultima categoria analizzata sono i bunker XL e, l'unico esempio studiato, è sito nella baia di Porto Palermo: un deposito sottomarino con un'unica apertura sul mare. La galleria lunga 650 m è protetta da una ponderosa porta in acciaio atta a favorire l'accesso alle navi, ma sufficientemente aperta nella parte inferiore per consentire il passaggio dei sottomarini senza aprire le porte.
La struttura presenta tre tipi di coperture diverse, volte a botte, a tutto sesto, a botte policentrica e a botte ellittica, l'uso delle diverse coperture è dovuto alla presenza in alcuni segmenti di argani che permettevano il sollevamento di alcune parti delle imbarcazioni in caso di utilizzo come cantiere, e gli stessi permettevano di armare i sottomarini. Ulteriori locali sono un centro di controllo su due livelli, due sale per il deposito missilistico e sale predisposte a dormitori per i membri della base. Le attività di rilievo si configurano come un'esperienza documentativa atta a catalogare le opere per la difesa albanesi e delinearne un percorso di conoscenza anche nell'impossibilità per turisti e curiosi di accedere alle strutture.

Conclusioni

Lo scopo fiale del lavoro di ricerca è quello di proporre una conoscenza grafica dei luoghi costieri tra Valona e Saranda, oggetto nell'ultimo decennio di un'incontrollata costruzione di edifici per il turismo balneare, documentare lo stato dei luoghi delle architetture per la difesa. Il risultato finale è riscontrabile nelle fasi di modellazione hanno riguardato sia le forme geometriche pure, quindi i torrini e le strutture a fungo, sia le grandi gallerie scavate nella roccia. Di grande interesse è stata la fase di post-produzione degli elaborati grafici con la texturizzazione delle strutture al fine di rendere verosimile la resa grafica. Una documentazione grafica digitale di architetture costruite per una guerra che non è mai arrivata e che ancora oggi costituiscono un caposaldo architettonico nelle città e nel paesaggio dell'Albania.

Bibliografia

APOLLONIO, F.I., REMONDINO, F. (2010). *Modellazione 3D da sensori attivi – pipeline con laser scanner*, Pisa, Edizioni della Normale.
CICALÒ, E. (2015). *Vedere con il disegno. Aspetti tecnici, cognitivi e comunicativi*, Reggio Calabria, Iiriti.
CORNIELLO, L., IMPROTA, A., MANNA, G., MIRRA, E., SCIALLA, F. (2017). *Knowledge, analysis and representation of the fortified architecture in Albania*, in *Military Landscapes. Scenari per il futuro del patrimonio militare un confronto internazionale in occasione del 150° anniversario della dismissione delle piazzeforti militari in Italia*, Milano, Skira Editore.
CORNIELLO, L., IMPROTA, A., MANNA, G., MIRRA, E., SCIALLA, F., (2018). *The survey image. Innovative methods and instruments for the representation of fortified architecture and landscape*, Milano, Skirà Editore.
DE RUBERTIS, R., (1994). *Il disegno dell'architettura*, Roma, Edizioni NIS.
Realtà, simulazione e progetto. Il ruolo del modello. (2011). Sant'Arcangelo di Romagna, Maggioli Editore.
SALERNO, R., (2017). *Rappresentazione Modellazione Costruzione Digitale*, Milano, Maggioli.
ZERLENGA O., PASCARIELLO M. I. (2014). *Rappresentazione e ricostruzione virtuale dell'immagine urbana*, 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.

The transformation of Recife's urban space in the Dutch period (1630-1654): defensive system, urban planning, and territorial expansion

BRUNO AGUIAR
Universidade do Porto

Abstract
In the early 17th century, Pernambuco was established as a profitable sugar enterprise of the Portuguese colonial apparatus. Its success materialized in the physiognomy of Olinda, the headquarters. In turn, the primitive nucleus of Recife was a natural port for the outflow of sugar. The Dutch conquest in 1630 marked, however, an urban turning point and represented the effective occupation of the isthmus, the beginning of its urbanization, and the composition of a defensive system. Such changes laid the basis for territorial expansion of the city leaving traces that remains today.

Keywords
Recife, urbanism, Dutch period.

Foreword
«Povo». This was how the tiny village located in the southern end of the peninsula connected to Olinda, headquarters of the Lusitanian colonial enterprise in the «capitania» of Pernambuco, was known in the second half of the 16th century. Geographically located between the sea and the confluence of the Beberibe and Capibaribe rivers, protected by a sandy reef bank and with a calm water bar and enough depth for an anchorage [Melo 2012, 49], the «Povo dos Arrecifes» or «Porto dos Navios» [Sette 2018, 44] was throughout the first phase of Portuguese colonization as a natural port for, mainly, the outflow of sugar production from Olinda and the sugar mills located in the mainland and interior areas of the «capitania». At the end of the isthmus, from where sugar cargoes and, to a lesser extent, brazilwood logs departed for the metropolis and supplies and luxury products arrived for the Olinda's aristocracy [Sette 2018, 44-46], the population worked loading and unloading vessels, inhabiting an embryonic urban structure [Reinaldo, Alves 2013, 2] erected without a predefined plan [Cavalcanti 1977, 63] due to the availability of dry land. Its core, the chapel of Santelmo, or Corpo Santo, as it was popularly known, organized in its surroundings the streets of this «sad burg, with no life of its own, where even the water had to come from Olinda» [Mello 1987, 35], which, in contrast, materialized in its mesh the vigor of Pernambuco's sugar industry.

1. The Dutch period: urban planning, defensive system, and territorial expansion
The Dutch domination of the former «Povo» lead off to the effective occupation of the isthmus, the beginning of its urbanization process [Reinaldo, Alves 2013, 2], and the beginning of its territorial march as a city, through the centuries, towards the continent [Jurema 1971, 28-29]. It also triggers a process of rearrangement of the political-economic order in Pernambuco whose epicenter will become «Recife», the headquarters chosen for the Dutch colonial enterprise [Cavalcanti 1977, 65 and Mello 1987, 60], to the detriment of Olinda, which will enter an irreversible decay [Sette 2018, 59].

The influx of people, foreigners, and egresses from Olinda [Barreto 1994, 31] increased the demand for housing in the peninsular town. Thus, the Dutch West India Company needed to resolve the pressing question of accommodation to make viable the commercial exploitation of the valuable sugar production from Pernambuco, at the time inserted in the most important sugar production area in terms of the global market [Mello 2010, 41], and to ensure the profits derived from it as much as possible. The peninsular space was limited and, despite the maintenance of the construction schemes on narrow lots, insufficient for the proper functioning of the sugar mercantile gears. This was one of the reasons why, since the beginning of the occupation, the Dutch drew up blueprints and urban plans that covered not only the isthmus, but also the little built Ilha de Antônio Vaz [Cavalcanti 1977, 61], an important territory for supplying water to the population and, under the tactical-military perspective, for the protection of Recife [Mello 1987, 50].

1: "Ataque e tomada de Olinda e do Recife pelos holandeses a mando do Almirante Hendrick Corneliszoon Lonck e do Coronel D. Van Weerdenburch" [detail], Amsterdam, circa 1630 [Repository of Biblioteca Nacional (Brasil) http://acervo.bndigital.bn.br January 20, 2023].

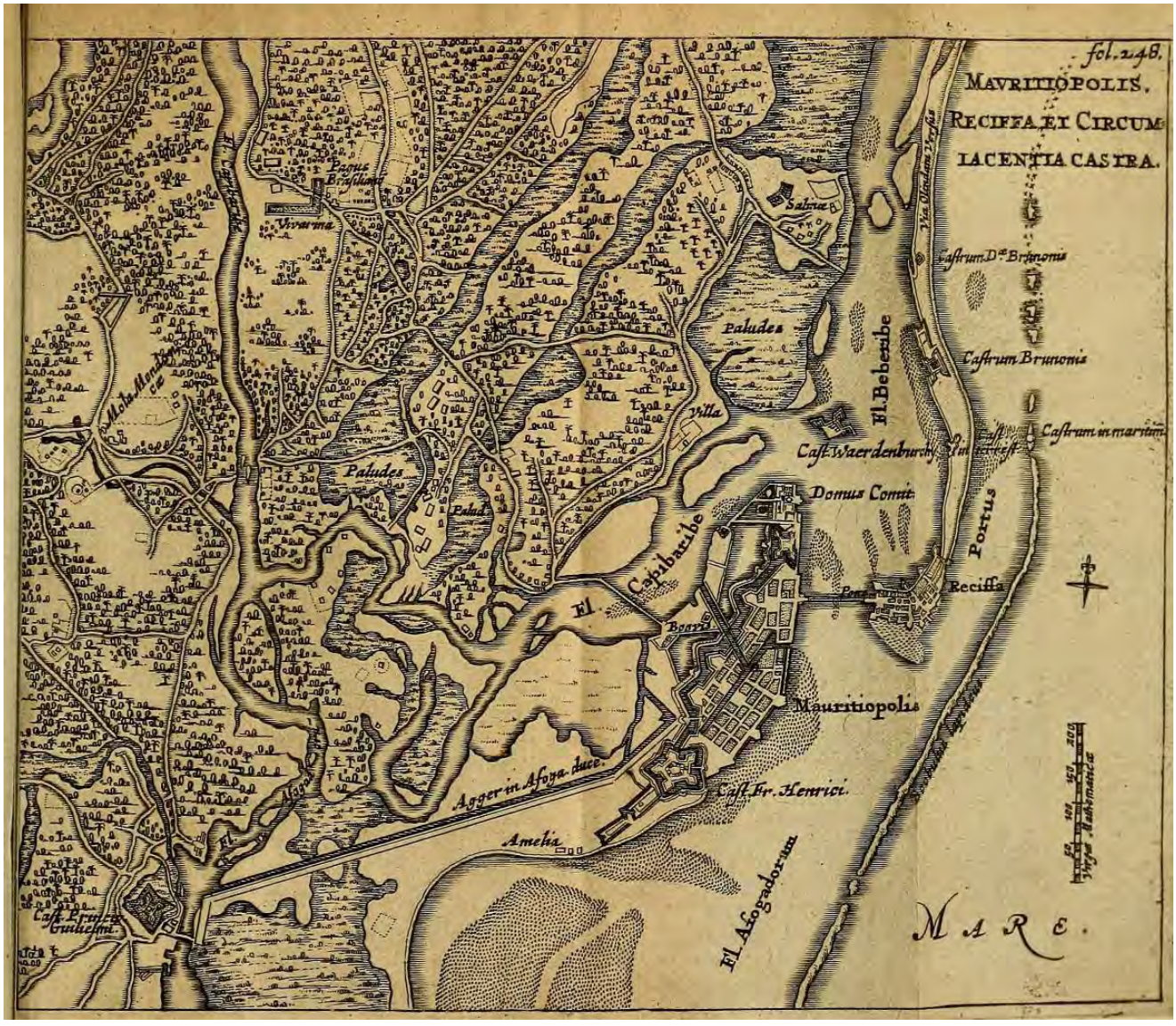
A cartography dated 1635 gives us a glimpse of Recife's appearance in the early years of the Dutch presence. Based on this chart, we determine that the building density in the old settlement, ruled by the constraints of the territory and by the «immediate sense of the vertical construction that the Dutch followed in Recife» [Jurema 1971, 32], respected the primitive urban mesh of the «Povo», since it was built in its surroundings, at the expense of landfills. We also verified the military character of the occupation and the conquerors' concern in establishing a robust defensive system, as evidenced by the forts and redoubts placed on the isthmus and on Ilha de Antônio Vaz, built, as can be seen in the plan, in the first moments of Dutch rule. About these fortifications, Pereira da Costa writes: *Recife was closed by a line of bastioned trenches, with the forts of Buraco* [Madame or Auffroude Bruyn]*, Brum, São Jorge and Picão, on the reefs, for the defense of the coast and the port.*
The Antônio Vaz Island, or "cidade Maurícia", the current neighborhood of Santo Antônio, was also enclosed in a belt of trenches, with Ernesto fort to the north and Frederico Henrique fort [Fredrick Hendrick] *to the south or "Cinco Pontas", which had Amélia as an outpost.*

On the mainland side, four equidistant redoubts were also built, which formed the first line of defence on that side. The first redoubt was at the rear of Fort Ernesto, on the site where the convent of St. Francisco stands today.
Other fortifications were also built at important points, such as the Waerdenbourgh and Guilherme forts, as well as on the coast and inland points [Costa 1983, 236].
Also noteworthy are the conditions of the terrain on the island, marked by mangroves and swamps, a marshy plain that the Dutch, familiar with this type of soil, would know how to tame during its effective occupation afterwards, in Nassau's time [Sette 2018, 50].

2: Le plan de i'Ille Anthony Vaaz le Reciff e Terre Ferme au Havre de Pernambuco en Bræsil, avec toutes les Fortifications in *Nova totius Brasiliæ et locorum a Societate Indiæ Occidentalis captorum descriptio 1635 [detail]. Author: Wilhelmus Hondius. Date: 1635. [Repository of Bibliothèque nationale de France – Gallica https://gallica.bnf.fr/ark:/ January 30, 2023].*

However, the swelling of the settlement, the emergence of parallel streets, and the verticalization of architecture disrupted Recife's urban landscape [Menezes 2015, 20]. Moreover, the issue of housing and leases reached the paroxysm of unsustainable due to the lack of housing and the high rents charged by the Company. There was no other option but to expand the urban mesh of the isthmus towards the Ilha de Antônio Vaz [Barreto 1994, 31], which was carried out by Maurício de Nassau [Cavalcanti 1977, 151].
In this way, the orderly occupation of the Ilha de Antônio Vaz, called «Cidade Maurícia» or *Mauritsstadt*, the territory where Dutch urbanism effectively acted [Menezes 2015, 21], takes place according to the layout of the architect Pieter Post [Barreto 1994, 33, Galvão 2006, 20-21, Menezes 2015, 40 and Sette 2018, 50], dated 1639. Towards the south, from the oldest part of the city, the market square, wide and reticulated streets are projected, forming symmetrical blocks where before there were only swamps [Costa 1983, 102]. The resulting plots of land are valued more in the vicinity of the oldest and central part [Costa 1983, 102]

and less so in the southern section [Barreto 1994, 34], where the neighborhood of São José will later be developed. The space between the Ernesto Fort and the Cinco Pontas Fort is unified into a bastioned square, with moat and stake, as Pereira da Costa points out [Costa 1983, 102] and ratifies the engraving «Boa Vista», by Frans Post; which reinforces the defensive aspect of the city against the hostilities of the Luso-Brazilian reconquest based on the continent. In turn, channels are opened for the drainage of quagmires and «camboas» with a view to sanitation of the territory, and flooded areas are filled with land, generating new spaces for occupation. In other words, the Ilha de Antônio Vaz, desolate and almost wild, was converted by Maurício de Nassau into the enormous empty space where he was able to carry out large new programs of colonization and urbanization [Benevolo 2019, 557].



3: "Mauritiopolis, Reciffa et circum iacentia castra." BARLAEI, Casparis (1660). Rerum per octennium in Brasilia et alibi gestarum: sub praefectura illustrissimi comitis I. Mauritii Nassaviae &c. comitis [...], folio 248 [Repository of Francis A. Countway Library of Medicine, Boston, Massachusetts, USA. https://archive.org/details/ January 30, 2023].

Nassau transferred the administrative center of the Dutch enterprise from Recife to «Cidade Maurícia» and had his palace named Friburgo or *Vrijburg* built on the island, in the far north, on the land next to Ernesto fort. A building built, says Gilberto Freyre, «according to the models of Palladio and Serlio» [Freyre 2007, 155] and which, besides marking the social status of the governor-general in the landscape, it had nautical and defensive functions [Barléu 2018, 212].
With the population increase and the development of two urban centers, it was necessary to communicate Recife to Mauritius. The crossing system by boats and rafts was precarious for the circulation of people and the sugar [Barléu 2018, 215-216] that came for shipment at the port. Furthermore, the absence of such a link hindered Mauritius' building and housing development [Mello 1987, 86-87]. Thus, by order of Nassau, a bridge was built in the period from 1641 to 1644, starting from Antônio Vaz towards the isthmus. Open for use, it allowed the movement of «people, cars and horses» [Barléu 2018, 217] by paying a toll.
In the meantime, Nassau had another bridge built, a long wooden one, with the purpose of enabling the transit of people from the mainland to Antônio Vaz and Recife [Barléu 2018, 218]. The bridge was built on land purchased by Nassau from the Company, next to his country house, the Boa Vista Palace. Built at the extreme west of the Antônio Vaz, facing the mainland, the palace was conceived for the count to rest from his busy administrative schedule [Barléu 2018, 218], but it also had a defensive purpose, functioning as a kind of outpost to protect the island from possible incursions of the Portuguese-Brazilian resistance, as it was equipped with gunboat parts [Galvão 2006, 22], which justifies the construction of the bridge nearby.
Starting on the left of this «fortress-like» [Mello 1987, 106] palace, the wooden bridge followed in a straight line over the Capibaribe until it deflected, at the level of the river thalweg [Silva 2021, 94], to the left, heading towards a fortification located in the immediate vicinity of the entrance to the current «Rua Velha» [Galvão 2006, 29 and Menezes 2015, 49]. From the urbanistic point of view, this equipment represents Recife's first contact with the continental zone, a symptom of a territorial expansion to come whose result will be the outcropping of the Boa Vista neighborhood. Furthermore, when viewed together through the lens of urban planning, the two bridges built in the Dutch period constitute a primitive urban axis, as in addition to transforming the «port region into an axial point of the city's development» [Almeida, Marinho in Rezende 2002, 153], such equipment defined the direction of expansion of Recife, even after the Portuguese reconquest [Almeida, Marinho in Rezende 2002, 154].
Between what was planned and what was actually built [Mello 1987, 90], the entire configuration of the Recife's and Antônio Vaz's urban space after the administration of Maurício de Nassau is fixed on the map drawn by Cornelis Golijath in 1648. In it, it is possible to clearly see the fast development of the two poles garnished by a defensive belt composed of stakes, forts, redoubts, and ditches. Recife, the port area, is more built up, in an unplanned but rational plot, which swelled, concentrating bourgeois residences, warehouses and other activities connected to the port. On the other hand, Antônio Vaz Island, notably residential, commercial, and administrative, displays the regularity of a planned urban mesh, a plan that orders and hierarchizes the territory: at the extreme north, separated from the rest, the noble section with the Friburgo Palace and its integrated spaces – gardens, nurseries, and orchards [Costa 1983, 39]; in the center, the great market; to the south, the residential area. Communicating the urban centers with each other and these with the continent, the bridges, an embryonic integration of the parts of the future city of Recife. The mainland remained predominantly rural and sparsely built, marked by sugar mills, their surrounding settlements, and sugar production.

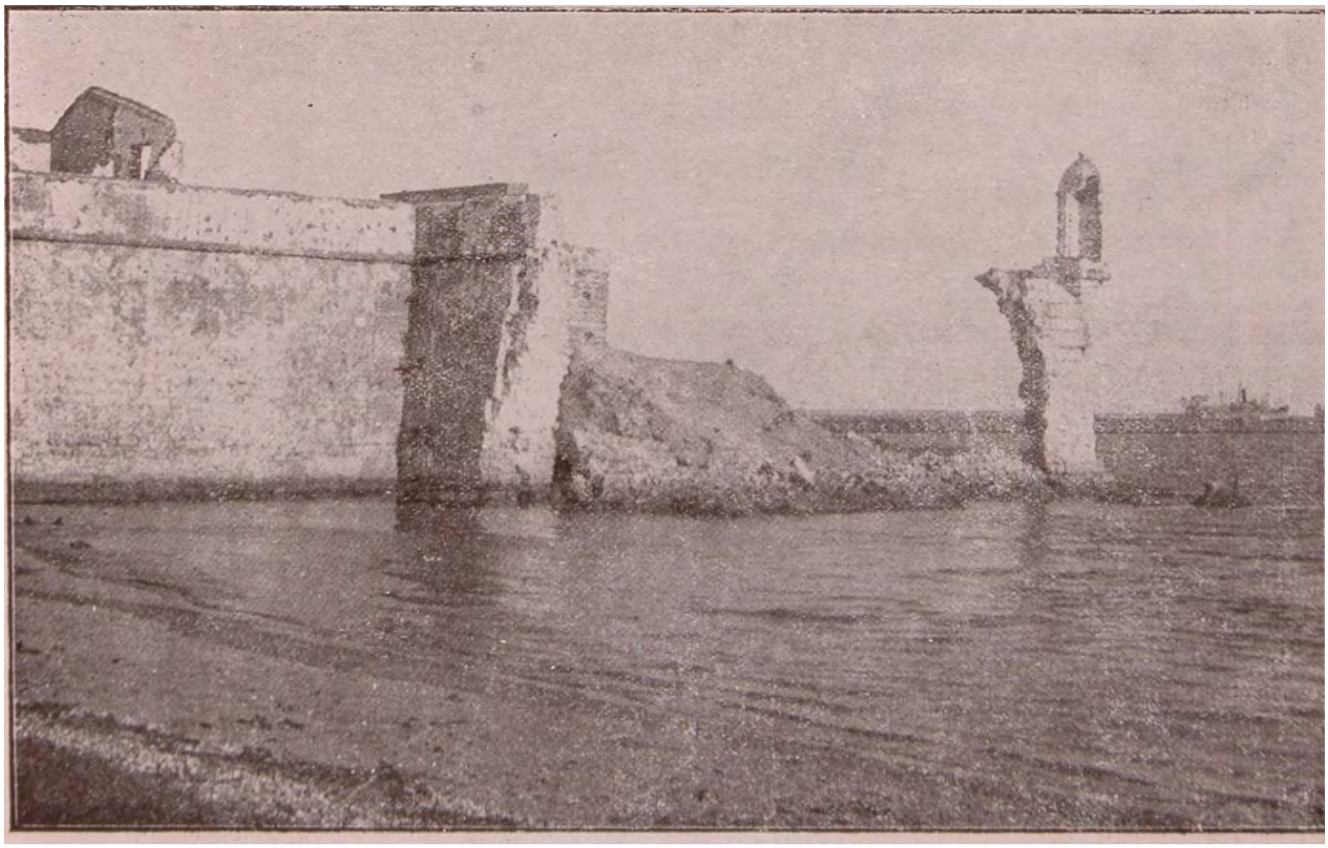
4: "Friburgum" and "Boa Vista" [detail]. Author: Frans Post, 1647 [Repository of Bibliothèque nationale de France – Gallica https://gallica.bnf.fr/ark:/ January 30, 2023).

5: "Perfect Caerte der Gelegen theyt van Olinda de Pharnambuco Mauritsstadt ende t'Reciffo gecartaert door Cornelis Golyath" [detail], 1648. Author: Cornelis Golijath [Repository of Biblioteca Nacional [Brasil] http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/ January 20, 2023].

Concluding remarks

The Dutch defeat and the Lusitanian reconquest of the Brazilian territories provided a new urban impulse to the expanded Recife. The trail of destruction left by the conflicts will demand a great constructive effort, especially on Antônio Vaz [Galvão 2006, 29], which triggers a new wave of transformation of urban space. This urban space, governed by the dynamics in the diachrony of its historical time, will undergo successive transformations over the centuries. Nevertheless, Recife still keeps in its mesh traces of the Dutch period that can be read in the contemporary city. The Maurício de Nassau Bridge evokes its primeval version and the memory of the person who had it built [Cavalcanti 2018, 419-420]. The «Rua Imperial» goes back to the artery laid out by the Dutch connecting the Cinco Pontas fort to the Guilherme fort. The «Rua das Águas Verdes» (Green Waters Street) preserves in its toponymy the time when the waters held back by the surrounding Dutch trenches used to puddle, acquiring a greenish color [Cavalcanti 1977, 217]. And although today practically

inaccessible due to the rupture of the isthmus and greatly aggravated by the demolition undertaken by the Ministry of the Navy in the 1950s with a view to building a naval base that was never materialized [Cabral, Pontual 2011, 7], the ruins of the Buraco fort infer the times of war and the permanent tension of the imminent conflict. Therefore, the joint reading of these reminiscences of the Dutch period in Recife, interconnecting these and other dispersed points in the urban landscape, enables the glimpse of their temporalities and, translated into pedagogical actions or integrated into tourist routes, can become a tool for the enjoyment of heritage, fostering the feeling of belonging and constituting new spaces of coexistence, deepening the experience of the city by residents and visitors.



6: Ruins of the Buraco fort. Revista da Cidade, Anno III, December 8, 1928, fl. 15 [Repository of Fundação Joaquim Nabuco www.dominiopublico.gov.br/ January 21, 2023].

Bibliography

BARRETO, A. (1994). *O Recife através dos tempos: formação de sua paisagem*, Recife, FUNDARPE.
BENEVOLO, L. (2019). *História da cidade*, São Paulo, Editora Perspectiva.
CABRAL, R., PONTUAL, V. (2011). *Transformações do território e representações cartográficas: o Istmo de Olinda e Recife, Brasil*, in «IV Simpósio LusoBrasileiro de Cartografia Histórica», Porto, 9 a 12 de novembro de 2011, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, pp. 1-20. http://eventos.letras.up.pt/ivslbch/resumos/14.pdf (January 22, 2023)
CAVALCANTI, C. (2018). *Enciclopédia Urbana do Recife*, Recife, Poço Cultural.
CAVALCANTI, V. (1977). *Recife do Corpo Santo*, Recife, Prefeitura Municipal do Recife, Secretaria de Educação e Cultura, Conselho Municipal de Cultura.
COSTA, F. (1983). *Anais Pernambucanos. Volume 3. (1635-1665)*, Recife, FUNDARPE, Diretoria de Assuntos Culturais.
FREYRE, G. (2007). *Guia prático, histórico e sentimental da cidade do Recife,* São Paulo, Editora Global.

JUREMA, A. (1971). *O sobrado na paisagem recifense*, Recife, Universidade Federal de Pernambuco.
MELO, M. (2012). *Paisagens do Nordeste em Pernambuco e Paraíba*, Recife, CEPE.
MELLO, E. (2010). *O Brasil holandês*, São Paulo, Companhia das Letras & Penguin.
MELLO, J. (1987). *Tempo dos flamengos: influência da ocupação holandesa na vida e na cultura do Norte do Brasil*, Recife, Editora Massangana – Fundação Joaquim Nabuco.
MENEZES, J. (2015). *Ruas sobre as águas: as pontes do Recife*, Recife, CEPE.
REYNALDO, A., ALVES, P. (2013). *Origem da Expansão Urbana do Recife: Divisão do solo e configuração da trama urbana,* in «V Seminario Internacional de Investigación en Urbanismo». Barcelona e Buenos Aires, junho/2013. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya. https://upcommons.upc.edu/handle/2099/14495 (January 21, 2023)
REZENDE, A. (2002). *Recife. Histórias de uma cidade.* Recife, Fundação de Cultura da Cidade do Recife.
SETTE, M. (2018). *História pitoresca do Recife antigo,* Recife, CEPE.
SILVA, L. (2021). *Arruando pelo Recife*, Recife, CEPE Editora.

Printed Sources

BARLAEI, C. (1660). *Rerum per octennium in Brasilia et alibi gestarum: sub praefectura illustrissimi comitis I. Mauritii Nassaviae &c. comitis* [...], Amsterdam, Ex officinâ Tobiae Silberling. Repository of Francis A. Countway Library of Medicine, Boston, Massachusetts, USA. https://archive.org/details/casparisbarlaeir00baer/page/n5/mode/2up (January 21, 2023)
BARLÉU, Gaspar (2018). *História do Brasil sob o governo de Maurício de Nassau, 1634-1644*, Recife, CEPE.
GALVÃO, S. (2006). *Dicionário corográfico, histórico e estatístico de Pernambuco. Volume IV. (S-Z)*, Recife, CEPE.
«Revista da cidade», Anno III, n. 133, Recife, December 8, 1928. Repository of Fundação Joaquim Nabuco. http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/jn001486.pdf (January 21, 2023)

Websites

http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.asp?codigo_sophia=12 (January 30, 2023).
https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b525103536 (January 30, 2023).
https://archive.org/details/casparisbarlaeir00baer/page/n275/mode/2up (January 30, 2023).
https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b85967284 (January 30, 2023).
https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8596729j (January 30, 2023).
http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.asp?codigo_sophia=14 (January 30, 2023).

CAP. 2

La rappresentazione della guerra, fra simbolismo e cultura visuale
The representation of war, between symbolism and visual culture

DANIELA PALOMBA, MARIA INES PASCARIELLO

La sessione intende accogliere proposte relative a studi e ricerche condotte sul simbolismo sotteso alla rappresentazione della guerra e alle sue ricadute in termini di illustrazione, visualità, narrazione e comunicazione. A partire da ciò che la guerra rappresenta nell'immaginario sociale – da mezzo di sopraffazione e di attacco a necessità di difesa e di sicurezza; dal sentimento di paura a quello di esaltazione; dal dolore alla responsabilità civile ed etica – molteplici ed articolati, spesso contrastanti, sono stati e sono gli strumenti per dare forma visuale alle percezioni ed emozioni collettive. Pittura di guerra, volantini di propaganda, fotografia, documentari, mappe, media e simboli grafici costituiscono così un complesso di 'architetture' immateriali capaci di trasmettere messaggi ma anche e soprattutto di fornire testimonianze visibili / immagini / istantanee tanto dell'evento bellico e del luogo in cui si è svolto, quanto della figurazione del pensiero che lo ha accompagnato.

The session aims to welcome proposals about studies and research carried out on the symbolism underlying the representation of war and its effects in terms of illustration, visuality, narration and communication. Starting from what war means in the social imaginary – from a medium of overpowering and offense to a necessity of defence and security; from feelings of fear to one of elation; from the painful to the civil and ethical responsibility – multiple and articulated, often contrasting, tools have been and are used to give visual form to collective perceptions and emotions. War painting, propaganda flyers, photography, documentaries, maps, media and graphic symbols thus constitute a complex of intangible 'architectures' able to communicate messages but also and above all to provide visible evidence / images / snapshots of both the war event and the place where it took place, and the figuration of the thought that surrounded it.

Le cartoline francesi dei ruderi delle città e degli edifici rovinati dai tedeschi durante la prima guerra mondiale

French Postcards of the Ruins of Cities and Buildings Damaged by the Germans during World War I

EWA KAWAMURA
Atomi University of Tokyo

Abstract

Un numero incalcolabile di cartoline francesi documentano i ruderi delle città rovinate dai tedeschi durante la prima guerra mondiale, soprattutto nella parte settentrionale della Francia vicino al Belgio lungo il fronte occidentale del Piano Schlieffen. Sono cartoline dei piccoli paesi e città sopratutto fra Lorena ed Alsazia. Raffigurano spesso le distruzioni di edifici importanti: chiese, castelli, musei, stazioni ferroviarie, municipi, e talvolta con una didascalia provocatoria per non dimenticare le distruzioni delle città dai bombardamenti tedeschi durante la battaglia.

An incalculable number of French postcards document the ruins of towns damaged by the Germans during World War I, especially in northern France near Belgium along the Western Front of the Schlieffen Plan. They are postcards of the small towns and cities, especially between Lorraine and Alsace. They often depict the destruction of important buildings: churches, castles, museums, train stations, and town halls, and sometimes with a provocative caption so as not to forget the destruction of towns by German bombing or during the battle.

Keywords
Cartoline francesi, Rovine, prima guerra mondiale.
French postcards, ruins, World War I.

Introduzione: Tema delle Rovine della città nelle cartoline degli inizi del Novecento

Le rappresentazioni dello stato di rudere di una città non furono rare nel mondo delle cartoline nella prima metà del Novecento, perchè all'epoca le cartoline funzionarono da strumenti visivi di comunicazione come le illustrazioni di riviste e giornali. Vi furono diversi avvenimenti naturali e umani che distrussero le città: una serie di sismi catastrofici, esplosioni vulcaniche, inccendi e due grandi guerre mondiali. Così furono riprodottl gli scorci delle distruzioni delle città terremotate, sopratutto, per esempio in America e in Europa: Guatemala City (19 aprile 1902), Calabria (8 settembre 1905), San Francisco (18 aprile 1906, fig. 1a), Valparaiso e Viña del Mar in Cile (16 agosto 1906), Kingston in Jamaica (14 gennaio 1907), Messina, Pellaro e Reggio Calabria (28 dicembre 1908, fig. 1b), Lambesc, Pelissanne, Rognes (fig. 1e), Salon, St-Cannat, Vernègues ed ecc. in Provenza-Alpi-Costa Azzurra (11 giugno 1909), Avezzano, Cherchio, Collamele e Sora nell'Italia Centrale (13 gennaio 1915) ed altri luoghi in seguito. Per documentare questi avvenimenti tragici, nelle didascalie delle cartoline, che rappresentano uno scorcio delle città danneggiata con gli edifici crollati, è riportato il giorno del terremoto.

Il tema delle rovine di una città nelle cartoline di primo Novecento è vario. Oltre le cartoline raffiguranti la distruzione a causa sismica, vi fu il tema della città distrutta dall'eruzione vulcanica come Boscotrecase dal Vesuvio il 4 aprile 1902, o il soggetto dei singoli edifici danneggiati da casi accidentali come l'incendio della Chiesa di San Michele di Amburgo il 3

luglio 1906 (fig. 1d) o come il crollo improviso del Campanile di piazza San Marco a Venezia (14 luglio 1902, fig. 1c). Fra queste cartoline del primo Novecento, un numero incalcolabile e riccamente vario è sul tema delle città francesi e belghe distrutte dai tedeschi durante la prima guerra mondiale e inizialmente le località danneggiate negli anni 1914-15 lungo il fronte occidentale del Piano Schlieffen.

1: a) Cartolina del danneggiato Fairmont Hotel dal terremoto di San Francisco del 18 aprile 1906 (sopra a sinistra); b) Cartolina di un palazzo diroccato dal terremoto di Messina il 28 dicembre 1908 (sopra a destra); c) Cartolina del crollo del campanile di San Marco a Venezia il 14 luglio 1902 (sotto a sinistra); d) Cartolina dell'incendio della Chiesa di San Michele d'Amburgo il 3 luglio 1906 (sotto al centro); e) Cartolina di Rognes devastato dal terremoto dell'11 giugno 1909 nella Francia meridionale (sotto a destra).

1. Paesi belgi e francesi distrutti dai tedeschi durante la guerra 1914-18

Prima della diffusione delle cartoline sul tema della distruzione delle città francesi dai tedeschi sul fronte occidentale già circolavano agli inizi del Novecento le cartoline illustrate dell'esercito prussiano che aveva incendiato il castello di Saint-Cloud nel 13 ottobre 1870, dove fu il teatro della guerra franco-prussiana. Queste cartoline sono dipinte spesso a colori per rappresentare il fuoco e accentuare ulteriormente questo scenario feroce (fig. 2°). Inoltre

furono stampate anche cartoline di altri edifici a Saint-Cloud incendiati dai tedeschi nella serie intitolata "Evenements de 1871" (fig. 2b). Anche per altri paesi bombardati dai prussiani negli anni 1870-71 come Bazeilles e Mézières. Il loro stato di rudere divenne soggetto di cartoline agli inizi del Novecento.
A causa della sconfitta nella guerra franco-prussiana, la Francia perse l'Alsazia e una parte della Lorena, per cui i francesi avevano una motivazione per partecipare alla guerra dal primo agosto 1914 contro la Germania. Così, il 4 agosto i tedeschi cominciarono ad invadere il Belgio, e si svolsero battaglie a Liegi (5-16 agosto) e a Dinant (15-24 agosto), e scoppiò contemporaneamente un'altra battaglia detta "delle Frontiere" (14-24 agosto), inclusa la battaglia Ardenne (21-23 agosto) lungo la frontiera della Francia e nel Belgio. In seguito Anversa fu assediata (28 settembre-10 ottobre) e scoppiò la Battaglia dell'Yser (17 ottobre-1º novembre), documentata nel libro "L'Agonie de Dixmude" (1916) del poeta Léon Bocquet e di Ernest Hosten, autore della "Guide illustré de Dixmude" (1902). Infatti, sono stampate tantissime cartoline raffiguranti Dixmude distrutta dai tedeschi. Anche i danni di Lovanio (Louvain) sono documentati sia nelle cartoline che nel libro "Some More News about the Destruction of Louvain" (1915) scritto dallo storico belga Léon van der Essen. Tante altre città belghe furono invase dai tedeschi come Namur, Nieuport, Pervyse, Termonde (fig. 2e), Ypres, che è la città passata alla storia perché colpita da gas tossici nel 1915. A Zeebrugge, invece, la base dei sommergilbili tedeschi subì gli attentati degli inglesi nel 1918; come ad Ostend. Così, le didascalie delle cartoline delle città belghe in rovina a causa della guerra sono accompagnate spesso da una traduzione in inglese.
L'attentato dei tedeschi arrivò fino a Parigi con gli zeppelin, che bombardarono per due volte: il 21 marzo 1915 e il 29 gennaio 1916. Le cartoline raffiguravano le case rovinate (fig. 2d) e il fotomotaggio della torre Eiffel, che dondolava dal timore (fig. 2c). Il piano Schlieffen fu bloccato con la battaglia della Mosa (25-29 agosto 1914) e con la battaglia della Marna (6-12 settembre 1914). I paesi lungo i fiumi Mosa (Meuse) e Marna (Marne) che furono danneggiati dai tedsechi diventarono soggetto di cartoline. Le incalcolabili cartoline sono una fotografia delle macerie dei seguenti paesi lungo i fiumi Mosa e Marna: Barcy, Berzieux, Bétheny, Bouconville, Chambry, Champfleury, Clermont-en-Argonne, Dontrien, Dun-sur-Meuse, Heiltz-le-Maurupt, Huiron, Laimont, Maurupt-le-Montois, Monthyon, Mussey, Nettancourt, Pargny-sur-Saulx, Pilon, Reims, Rembercourt-Sommaisne, Revigny, Saint-Mihiel, Sermaize-les-Bains, Sillery, Sommeilles, Sommesous, Suippes, Verzenay ecc. Quando i danni erano stati gravi aumentò, la varietà delle cartoline come nel caso di Heiltz-le-Maurupt, Sermaize-les-Bains (fig. 3a) e Reims.
Talvolta queste cartoline segnalano nella didascalia le date precise del giorno del bombardamento. La didascalia di una cartolina di Chambry o d'Huiron può contenere la data del 7 settembre 1914, mentre, quella di Barcy riporta la data dell'8 settembre 1914. Le cartoline di Reims variano il giorno dell'attacco in base agli edifici bombardati e talvolta segnalano anche l'ora dell'attacco. Alcune cartoline con le rovine della Cattedrale di Reims hanno una didascalia non solo con la data del bombardamento del 19 settembre 1914, ma anche con l'ora specifica delle foto scattate (per esempio: alle 3.45, alle 16.30 e alle 17.20) per documentare minuziosamente il momento dell'incendio. L'attacco tedesco su Reims durò fino al 1918 ed anche le chiese di St-Jacques e St-André subirono danni. Così la varietà di cartoline di Reims fu notevole e furono stampate nelle serie intitolate: "Reims bombarde", "Reims après le bombardement", "Les ruines de Reims", "Reims en ruines", "Reims dans les ruines après la retraite des Allemands", "Incendie e bombardement de Reims", "Reims dans sa deuxième année de bombardement 1914-15", "Reims dans ses années de bombardements 1914-18", ecc.

2: a) Cartolina dell'incendio del castello di Saint-Cloud dai prussiani il 13 ottobre 1870 (sopra a sinistra); b) Cartolina di una strada a Saint-Cloud incendiata dai prussiani nel 1871 (sopra a destra); c) Cartolina della deformanta Torre Eiffel a causa della visita degli Zeppelin a Parigi nel 1915 (sotto a sinistra); d) Cartolina di una casa danneggiata dall'attacco degli Zeppelin a Parigi nel 1915 (sotto al centro); e) Cartolina della porta della città di Termonde dopo l'attacco dei tedeschi nel 1914 (sotto a destra).

Per altre città in generale, la varia denominazione delle serie di cartoline della città francesi rovinate dai tedeschi durante la prima guerra mondiale è: "Guerre Européenne 1914", "1914..."(fig. 2e), "1914-15..."(fig. 3a), "Guerre Européenne 1914-1915", "La Guerre 1914-15" 8fig. 3d), "Guerre de 1914-1915", "Guerre 1914-1915", "La Grande Geurre", "La Grande Geurre 1914", "La Grande Geurre 1914-15", "Les Ruines de la rande Guerre", "Guerre 1914-1916", "Guerre 1914-1918", "Campagne de 1914", "Campagne de 1914-1915", "Les ruines de la Grande Guerre", "Guerre 1914-1916", "La Grande Guerre 1914-16", "La Grande Guerre 1914-17", "La Guerre 1914-15-16", "Grande Guerre 1914-15-16" ed ecc. Talvolta la serie fu intitolata con il nome del luogo della battaglia come "La Grande Guerre en Champagne, Argonne, Meuse", "L'Argonne en ruines", "Bataille de Champagne". "Guerre de 1914 – Bataille de Marne", "Guerre de 1914 – Bataille de Marne", "Bataille de la Marne, Septembre 1914", "1914-15. Bataille de la Marne" ecc.

3: a) Cartolina di Anthelupt con la data dell'attaco dei tedeschi il 24 dicembre 1914 (sopra a sinistra); b) Cartolina di Sermaize-les-Bains distrutta durante la battaglia della Marna dal 6 al 12 settembre 1914 nella serie "Grande Guerre 1914-1918" (sopra a destra);c) Cartolina di Roye rovinata dai tedeschi della serie "Français souvenons-nous!: La France reconquise (1917)" (sotto a sinistra); d) Cartolina della casa incendiata dai tedeschi a Badonviller con la foto della vittima abitante della casa della serie "Guerre de 1914-1915" (sotto a destra).

Lorena (Lorraine) e Vosgi (Vosges), in altre parole i territori martoriati dalla guerra franco-prussiana sono anche il luogo del teatro della prima guerra, per questo vi sono le serie di cartoline intitolate: "En Lorraine - Guerre 1914" (figg. 4a, 4d), "La Guerre en Lorraine en 1914" (fig. 4b), "La Guerre en Lorraine en 1914-15-16" (fig. 4c), e "La Guerre de 1914 dans les Vosges".

Per i Vosgi, di Clézentaine fu stampata una cartolina raffigurante la chiesa distrutta con la didascalia «Théâtre d´un violent combat» nel 1916, e furono prodotte anche le cartoline con gli schizzi delle distruzioni a Clézentaine per mano di un soldato. Anche di Doncières vi furono tante cartoline con la didascalia «théâtre de violentes combat». Le didascalie delle cartoline delle rovine di Raon-l'Étape, di Roville-aux-Chênes, e di Taintrux furono queste: «bombardé par les Allemands» o «incendié volontairement par les Allemands». Una cartolina di una casa rovinata a Saint-Dié-des-Vosges, invece, indica nella didascalia la data: «incendies volontairement par les allemands le 27 août 1914».

Inoltre, molti paesi confinanti dell'Alsazia: Meurthe e Mosella (Meurthe-et-Moselle) lungo i due fiumi lorenesi furono attaccati dai tedeschi. Per esempio, le dicascalie delle cartoline di Vitrimont sono: «En Lorraine Guerre 1914; après le bombardement par les Allemands-Août 1914» 8fig. 4a), o «La Guerre en Lorraine en 1914-1915: Bombardé par les Français et ensuite par les Allemands».

4: a) Cartolina di Vitrimont nella serie "En Lorraine-Guerre 1914" (sopra a sinistra); b) Cartolina di Anthelupt della serie "La Guerre en Lorraine en 1914" (sopra a destra); c) Cartolina di Baccarat della serie "La Guerre en Lorraine en 1914-15-16" (sotto a sinistra); d) Cartolina di Gerbéviller incendiata dai tedeschi il 24 agosto 1914 della serie "En Lorraine-Guerre 1914" (sottoa destra).

Lunéville fu occupata dai tedeschi dal 22 agosto al 12 settembre 1914 e sappiamo che «Les Allemands font sauter le Pont sur la Vezouze avant de quitter Lunéville» dalla didascalia e immagine della cartolina. Le didascalie delle cartoline raffiguranti rovine di Chanteheux sono «Maison incendiés par les Allemands» oppure «Maison en ruins». La didascalia della cartolina di Embermenil riporta la duratura degli attacchi fra gli anni 1914-18. Non poche cartoline riportano l'informazione della datazione. Dalla didascalia di una cartolina di Gerbéviller sappiamo che la città fu inncendiata il 24 agosto 1914 (fig. 4c). Le altre cartoline di Gerbéviller hanno la tragica didascalia «Gerbéviller la Martyre». Le cartoline di Anthelupt riportano la data dei danni: ad agosto e il 24 dicembre del 1914 (fig. 3a). Sappiamo che Bréménil fu invaso il 12 agosto dalla dicascalia della cartolina della rovina della città.
Per Badonviller: città conosciuta per la produzione dei piatti decorati in ceramica furono stampate le cartoline, che unitamente alla casa distrutta riportano il ritratto del suo proprietario, vittima degli attachi tedeschi. Per esempio, una cartolina raffigura la casa con una finestra Indicata da una croce dove il 12 agosto fu fucilata la signora Benoît, moglie del sindaco, casa che fu poi carbonizzata dal fuoco volontariamente acceso dai bavaresi (fig. 3d). Un'altra cartolina di Badonviller documenta con la didascalia la casa in macerie dove i bavaresi fucilarono i coniugi Georges e il signor Gruber postino e con una foto nel riquadro in altodella loro tomba nel giardino. Dalle cartoline con didascalia per i ruderl di Baccarat, città dove si produce il cristallo dell'omonima celebre marca, sappiamo che i tedeschi distrussero

la chiesa principale il 25 agosto e il ponte grande il 12 settembre 1914. Wattwiller località termale, invece, ha la serie di cartoline raffigurante rovine della città dal titolo "Guerre 1914-1918 Alsace" o "Le Front d'Alsace (1914-1918)". Nello stesso periodo, la casa editrice Jules Tallandier pubblicò numerosi romanzi sul tema di questa guerra in Alsazia, mentre Le cartoline illustrano meglio le sue miserie con didacscalie e documentazioni fotografiche.
Dalla vicinanza del Belgio molte città dell'Alta Francia (Hauts-de-France) furono invase dai tedeschi per lunghi pieriodi. Lilla (Lille) occupata dai tedeschi dal 10 ottobre 1914 ha tante cartoline raffigurantI la rovine della città, fra queste il più impressionate era il tema dei danni causati da una esplosione della polveriera detta "dépôt de munitions des Dix-huit ponts" il 10 e 11 gennaio 1916. Anche altri paesi nell'Alta Francia come BailleuI, Cambrai, Douai, La Bassée e Lys furono danneggiatI dai tedeschi fino al 1918 e furono stampate cartoline raffiguranti i danni. Al Passo di Calais (Pas-de-Calais) vi sono tanti paesi che diventarono dei ruderi per gli attacchi tedeschi. Vermelles fu distrutta fra ottobre e dicembre del 1914 come descritto nel libro di Maurice Beslay "Vermelles. Sur le front" (1915): «Il est au pays noir un village à jamais célèbre, dont le nom sera souvent, après la guerre, sur les lèvres de ceux qui reviendront et se répètera longtemps (C'è un borgo nel paese nero che è famoso per sempre, il cui nome sarà spesso sulla bocca di coloro che tornano dopo la guerra e verrà ripetuto per molto tempo» [Beslay 1915, 7]. Naturalmente furono stampate tantissime cartoline di Vermelles con didascalia provocatoria per non dimenticare le distruzioni durante la battaglia contro i tedeschi.
I luoghi della battaglia o della occupazione tedesca nel Passo di Calais come Carency, Artois, Maroeuil, Lens, Ablain-Saint-Nazaire, Arras, Bapaume annoverano tante cartoline a documentare lo stato dei ruderi delle città bombardate dai tedeschi. Per esempio, la cartolina dei ruderi della chiesa Notre-Dame-de-Lorette di Ablain-Saint-Nazaire ha una didascalia emozionante: «La charmante église n'est plus qu'un amas de ruines (L'incantevole chiesa è oggi un cumulo di rovine)». In particolare, per Arras, luogo della Battaglia di Arras (9 aprile-16 maggio 1917), 11 furono stampate tantissime cartoline raffiguranti i danni di ogni angolo cittadino, e talvolta le didascalie sono tradotte in inglese. Tuttavia il suo monumentale municipio era già ridotto in macerie nell'ottobre 1914 e una cartolina lo raffigura prima della distruzione con la didascalia: «L'hotel de ville mutile et le beffroi toujours debout 14 octobre 1914 (Il municipio mutilato e il campanile ancora in piedi 14 ottobre 1914)».
Dopo l'invasione nel Belgio, i tedeschi arrivarono nella Francia settentrionale lungo i fiumi Somme, Oise ed Aisne. Nel territorio di Somme, Montdidier fu occupata dai tedeschi il 31 agosto 1914, in seguito il 13 settembre la Francia riprese Montdidier, ma nuovamente il 27 marzo 1918 fu occupata dai tedeschi fino al 9 agosto. La serie di cartoline intitolata "Ruines de Montdidier" documentò ogni edificio bombardato e rovinato dai tedeschi: municipio, palazzo dI Giustizia, chiesa di Saint-Pierre, convento di Dames de St-Maur, chiesa di St-Sépulcre, il Castello di Tilloloy ed ecc. Le didascalie delle cartoline di Montdidier sono scritte spesso insieme alla traduzione inglese. Inoltre sono stampate per questa città cartoline raffiguranti gli edifiCi prima della distruzione bellica con la didascalia "avant Guerre".
Albert fu occupata dai tedeschi dal 29 agosto al 14 settembre 1914, ma gli attacchi gravi accaddero, il 15 gennaio 1915 come segnalato nella didascalia delle cartoline raffigurantI la bombardata basilica Notre-Dame de Brebières con l'enorme statua della Madonna spezzata in cima al campanile. Fu stampata una cartolina pieghevole a misura doppia con due immagini: il danneggiato campanile con la madonna che quasi cadeva dalla cima e un'altra immagine focalizzatta sulla stessa madonna col bambino prima del bombardamento, e sul verso della cartolina fu inserita la poesia del cantautore Théodore Botrel scritto ad Albert il 14

marzo 1915: «La Vandale arriva soudain, sa horde immonde Bombarda nos beffrois, nos clochers et nos tours (Il Vandalo arrivò all'improvviso, la sua orda immonda bombardò i nostri campanili, le nostri guglie e le nostre torri)». Inoltre Albert subì danni tedeschi durante la fase iniziale della Battaglia della Somme (1 luglio-18 novembre 1916), la cosiddetta Battaglia di Albert (1-13 luglio 1916) e un'altra omonima (21-23 agosto 1918). Così Albert ha sofferto fino alla fase finale della guerra e l'intera città fu colpita con gravi danni e furono stampate tantissime cartoline delle rovine della città in ogni angolo di strada. Anche Amiens fu distrutta gravemente durante la Battaglia di Amiens (8-12 agosto 1918). Le didascalie delle cartoline di Amiens sono scritte spesso insieme alla traduzione in inglese. Ironicamente una cartolina di Amiens raffigura la cappella bombardata dellospedale Saint-Charles con la didascalia: «Oeuvre de la "Kultur" boche (Opera della cultura dei testoni tedeschi)».

Il 28 agosto 1914 i tedeschi occuparono Péronne fino al marzo 1917, e nel 1918 bombardrarono ferocemente la città. Così, in molte cartoline di Péronne è scritta questa parola "Français souvenons-nous! (Francesi ci ricordiamo)" e fu inserita nella serie intitolata "La France reconquise (1917)". In questa serie, una cartolina raffigurante le case completamente distrutte ha una didascalia spesso in due lingue: «Lamentable aspect des maisons en ruines (Aspetto deplorevole delle case in rovina)» o un'altra cartolina della stessa foto con un'altra didascalia: «Ce qui reste d'une rue (mars 1917) (Quel che resta di una strada (marzo 1917))»; un'altra della chiesa in rovina è accompagnata dalla didascalia: «L'Eglise a été entièrement detruite sans cause militaire par les vandales (La Chiesa fu completamente distrutta senza motivo militare dai vandali)». La didascalia di un'altra cartolina della piazza principale piena di macerie riporta: «Le vol, le feu, puis la dynamite indiquent la rage des boches en fuite (Furto, incendio, poi dinamite indicano la rabbia dei boches fuggiaschi)». Infatti, sulle cartoline è usato talvolta il termine dispregiativo che indica un soldato tedesco: boche. Un'altra carolina di un altro scorcio della stessa piazza ha la didascalia: «Ce que Boches ont fait d'une place jadis si riante (Cosa hanno fatto i boches con un posto che prima era così piacevole)». Inoltre, un'altra cartolina raffigurante il municipio in rovina presenta una tabella scritta in tedesco "Nicht ärgern, nur wundern!" e riporta questa didascalia: «Les bandits signent leur forfait de cette grossièreté. Ne vous lamentez pars, souriez! (Stupidamente i banditi con inciviltà incidono il loro crimine!)». Roye era nella simile situazione di Péronne e fu danneggiata gravemente nel 1918, quindi risultano tantissime cartoline di Roye sotto la stessa serie "La France reconquise (1917)".

Per quanto riguarda i paesi nell'Oise, Senlis fu incendiata dai tedeschi durante la battaglia omonima del 2 settembre 1914. La serie di cartoline raffiguranti gravi danni di Senlis fu intitolata spesso "Guerre Septembre 1914" o "Guerre de 1914". Un'altra città nell'Oise Creil ha la simile serie intitolata in più versioni: oltre "Guerre de 1914", vi sono "La Grande Guerre 1914", "La Grande Européenne 1914", "Guerre "Guerre 1914-15", "Guerre 1914-16", "La Granre Guerre 1914-1917" ed ecc. Anche altri paesi nell'Oise come Lassigny e Noyon colpiti dai tedeschi hanno le serie di cartoline raffiguranti rovine delle città con il nome di "Guerre 1914-15-16-17", "Français souvenons-nous!", "La France reconquise (1917)" ed ecc. Nel caso di Thiescourt, furono stampate tante cartoline della chiesa Assomption de Notre-Dame bombardata dai tedeschi e una di esse porta una semplie didascalia in tedesco con la data della distruzione: "Kirche Thiescourt 16. Febr. 1916" per far capire questa immoralità assurda ai nemici.

Molti paesi nell'Aisne furono il teatro delle battaglie contro i tedeschi. Furono pubblicati diversi romanzi che trattano della sua prima battalia del settembre 1914 come "*1914-1915. Choses vues sur les champs de bataille*" (1915) di André Tudesq, "*La guerre vécue*" (1915)

di Charles Foleÿ e "*Sur les routes sanglantes*" (1916) di Jules Mary. Non pochi paesi nell'Aisne come Fontenoy, Saint-Quentin, Laon, Soissons, Crouy, Chauny, Vailly-sur-Aisne, Pinon, Longpont hanno le cartoline che documentano lo stato dei ruderi causati dai tedeschi. È da notare alcuni casi particolari. Fontenoy ha la cartolina insolita della distrutta chiesa in uno schizzo datato a mano il 13 settembre 1914. Soissons ha tantissime cartoline raffiguranti i cavalli morti nella città in rovine, fra queste il soggetto più ricorrente è la distruzione della sue monumentali cattedrali, riportate in letteratura anche dal grande poeta Anatole France: «La destruction brutale et stupide des monuments consacrets par l'art et les ans est un crime que la guerre n'excure pas; qu'il soit pour les Allemands un eternel opporobre! (La brutale e stupida distruzione di monumenti consacrati dall'arte e dagli anni è un crimine che la guerra non giustifica; che sia per i tedeschi un eterno opprobrio!)» [France 1916, 42]. Molte cartoline di Chauny sono nella serie intitolata "Guerre 1914-15-16-17. Retraite des Allemands" o "Français souvenons-nous!- La France reconquise (1917)" spesso con una didascalia provocatoria. Per esempio per le cartolina di macerie di case o di strade a Chauny: «Les ruines historiques crèes par le Vandalisme Prussien (Rovine storiche create dal vandalismo prussiano)»; «Un rue entièrement détruite à la dynamite (Una strada completamente distrutta con la dinamite)»; «Une rue après la furie des barbares (Una strada dopo la furia dei barbari)»; «Ville martyre entièrement rasé par le Prussiens (Città martire completamente rasa al suolo dai prussiani)» e per la rovina del municipio: «Le Campanile de l'Hôtel de VIlle minè par le Barbares (Il Campanile dell'Hôtel de Ville minato dai barbari)», così nelle cartoline di Chauny i soldati tedeschi furono chiamati barbari, invece di boches come nelle cartoline di Péronne.

2. Paragonare lo stato di prima e dopo la guerra

La maggior parte delle cartoline del genere raffigura lo stato di rudere di singoli edifici sopratutto della chiesa principale o del municipio o di scorcio di una strada in macerie. Talvolta in una cartolina si mettevano due immagini dello stato prima e dopo la guerra per paragonarli. Reims (fig. 5c) e Soissons (fig. 5b) preferivano questo tipo di rappresentazione, perchè entrambe le città hanno subito gravi danni nella loro monumentale cattedarale. Altre città, che pubblicavano tante cartoline con due immagini per paragonare in una sola carolilna il prima e il dopo la guerra erano La Bassée (fig. 5a), Badonviller (soprattutto il Castello di Édouard Fenel e la Chiesa di Saint-Martin), Lens (fig. 5e) e Baupanne (fig. 5d), e queste ultime due città hanno la serie delle cartoline intitolata in due lingue "avant et après la Guerre - Before and after the War". Molte città producevano con la didascalia di "avant Guerre" le cartoline di un'immagine della città prima della guerra, per accentuare la sottintesa distruzione della città. Questa maniera accadeva spesso per le cartoline di Verdun, teatro della famosa Battaglia di Verdun (21 febbraio-19 dicembre 1916). Nel caso di Crouy, in un paese nell'Aisne, che fu distrutta completamente dai tedeschi, furono stampate una serie di doppie cartoline pieghevoli. Da un lato uno scorcio della città prima della guerra e da un altro lo stato dopo la guerra e sul verso un testo riguardante la storia del paese. Questa serie fu pubblicata per ricostruire il villaggio con restauri degli edifici.

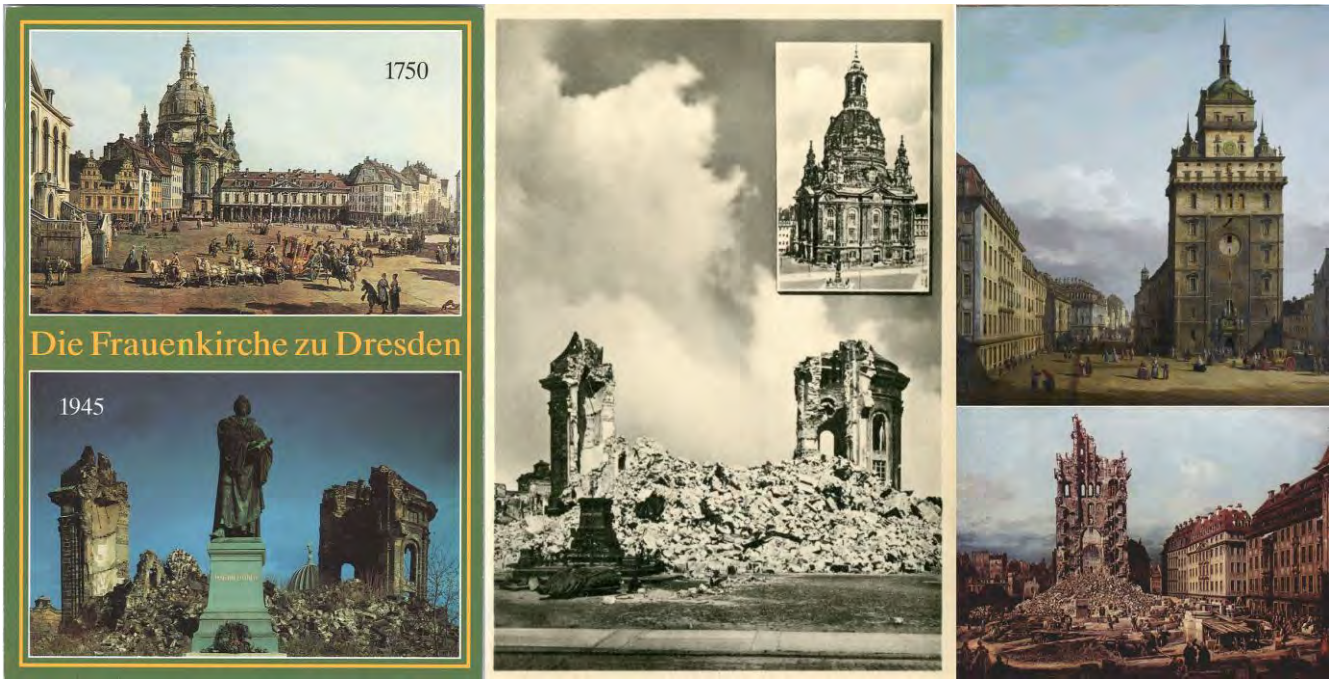
Alcune cartoline furono pubblicate per il restauro, come nel caso della chiesa di Notre-Dame a Vailly-sur-Aisne, che ha la cartolina raffigurante il momento della ricosturzione della chiesa danneggiata gravemente, ma con la didascalia: "La Restauration de l'Eglise". Molte chiese distrutte dai tedeschi furono restaurate come prima della guerra. Per esempio nel caso di Soissons la Cattedrale di Santi Gervasio e Protasio di Soissons fu ricostruita negli anni 1919-37, mentre l'Abbazia di San Giovanni delle Vigne della stessa città conserva la facciata in

rovine. Alcune chiese furono conservate appositamente nello stato di rudere come la chiesa di Montfaucon (Meuse) distrutta a settembre del 1918 e l'abbazia di Mont-Saint-Éloi (Pas-de-Calais) danneggiata nel 1915 e rimasta con solo una parte della facciata, e classificata nel patrimonio nazionale "monument historique" nel 1921 proprio per ricordare la traccia tragica della guerra.

5: a) Cartolina della rovina di La Bassée insieme alla foto della stessa strada prima dell'attacco dei tedsechi durante la Guerra degli 1914-1918 (sopra a sinistra); b) Cartolina della rovina della navata della Cattedrale di Soissons insieme alla foto di simile scorcio prima della Guerra (sopra al centro); c) Cartolina delle rovine di Reims dopo la ritirata dei tedeschi insieme alla foto della stessa strada prema della Grande Guerra (sopra a destra); d) Cartolina di Baupanne prima e dopo la prima Guerra (sotto a sinistra); e) Cartolina della chiesa di Lens prima e dopo la Guerra (sotto a destra).

Uno dei protagonisti della documentazione della distruzione bellica della città era senza dubbio la chiesa principale che ha subito i danni riducendosi in rudere in ogni paese. Si ricorda Il caso della settecentesca chiesa Kreuzkirche di Dresda, che commissionò dipintI al vedutista veneziano Bernardo Bellotto prima (1756) e dopo (1765) la Guerra dei Sette Anni (Entrambe le tele sono custodide alla Gemäldegalerie Alte Meister di Dresda, figg. 5c, 5d). La Kreuzkirche divenuta maceria non fu ricostruita come era prima, mentre la più solida e monumentale Frauenkirche di Dresda fu sopravissuta ai bombardamenti della Guerra dei

Sette Anni; tuttavia, fu distrutta completamente il 13 febbraio 1945 dal bombardamento britannico. Come tanti altri importanti edifici danneggiati di Dresda durante la seconda guerra mondiale, la Frauenkirche fu ricostruita negli 1996-2005 come era prima, cioè come fu documentata più volte nelle tele del Bellotto degli anni '50 del Settecento.
Ad imitazione delle cartoline francesi riproducenti due immagini per poter paragonare il prima e il dopo la prima guerra mondiale, negli anni '50 del Novecento fu pubblicata dallo storico tipografo di Dresda Kunstanstalt Sengel & C. la cartolina della foto della Frauenkirche in macerie insieme a una piccola foto di prima della guerra in un riquadro in alto a destra. In seguito, quando prevalse negli anni '90 del Novecento la volontà di ricostruire la Frauenkirche, fu stampata dal tipografo Brück & Sohn di Meißen la cartolina a doppia immagine per un confronto fra il quadro settecentesco del Bellotto con la Frauenkirche e lo stato di rudere della stessa chiesa con la statua di Martin Lutero nuovamente eretta nel 1955, quindi non è corretta la indicazione del 1945 come data della ricostruzione della statua, volendosi riportare semplicemente l'anno della distruzione della chiesa bombardata. La presente foto probabilmente fu ripresa intorno al 1990 per la cartolina, e sopra questa foto è inserito il particolare della veduta della Piazza del Mercato Nuovo di Dresda con anche la Frauenkirche dipinta dal Bellotto intorno al 1750 (fig. 5a).



6: a) Cartolina di Dresda degli anni '90 del Novecento raffigurante il rudere della chiesa Frauenkirche davanti alla statua di Martin Lutero nel 1945 e il particolare del quadro con la Frauenkirche dipinto da Bernardo Bellotto nel 1750 (sinistra); b) Cartolina della Frauenkirche di Dresda degli anni '50 del Novecento con una foto prima della distruzione sopra nel riquadro (centro); c) Bernardo Bellotto, Kreuzkirche di Dresda, olio su tela, 1752, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresda (sopra a destra); d) Bernardo Bellotto Rovina della Kreuzkirche di Dresda, olio su tela, 1765, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresda (sotto a destra).

Conclusioni

La documentazione tragica dei danni della guerra sulle città bombardate durante la seconda guerra mondiale era simboleggiata spesso dalla chiesa principale. Tutti I seguenti casi sono diventati soggetto delle cartoline come un simbolo cittadino. La cattedrale gotica del XIV

secolo di Coventry, in Inghilterra, fu bombardata e distrutta dai tedeschi il 14 novembre 1940 e lasciata in stato di rudere come simbolo della guerra diventando così il soggetto delle cartoline. Anche Berlino ha conservato lo stato di rudere di diversi edifici bombardati dai britannici e americani nella notte fra il 22 e 23 novembre 1943 come la stazione ferroviaria Anhalter Bahnhof e la chiesa Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche entrambe progettate dallo stesso architetto ottocentesco Franz Schwechten i cui ruderi compaiono sulle cartoline. Anche Hamburgo ha la conservato lo stato di rudere della chiesa Nikolaikirche progettata dall'architetto inglese G.G. Scott e bombardata nel 1943. In Giappone, il 6 agosto 1945 la città di Hiroshima fu distrutta con l'esplosione nucleare dagli americani, da allora si conserva il rudere del palazzo in stile occidentale progettato dall'architetto ceco Jan Letzel per la sala espositiva dei prodotti locali di Hiroshima, divenendo il simbolo cittadino e quello della memoria, chiamata localmente la "Cupola atomica", dalla forma dei resti dello scheletro impressionante della struttura architettonica simile ad una cattedarale coperta da un cupola. Successivamente anche la città di Nagasaki fu distrutta dalla bomba atomica il 9 agosto 1945 e il rudere della Cattedrale di Santa Maria (Urakami Tenshudo) di Nagasaki è diventato la memoria della guerra fino agli anni '50, oltre che uno dei soggetti principali per le cartoline di Nagasaki, ma dopo alcune polemiche fu ricostruita nel 1959 come era prima della guerra, mentre il rudere detto "Cupola atomica" di Hiroshima venne registrato al patrimonio mondiale del'Unesco nel 1996.

In ogni caso, eccessivamente incalcolabili per immenso numero e varietà sono le cartoline francesi raffiguanti ruderl delle città distrutte dai tedeschi durante la prima guerra mondiale. Per quanto riguarda la memoria negativa della seconda guerra mondiale, la Francia ha conservato nello stato di rudere un intero villaggio Oradour-sur-Glane distrutto dai tedeschi, in seguito naturalmente diventato il soggetto asssoluto della cartolina turistica con la didascalia della data del giorno del massacro: 10 giugno 1944. Così, l'eredità delle tantissime edizioni delle cartoline francesi sul tema della distruzione delle città durante la prima guerra mondiale è stata tramandata per ogni luogo o monumento ridotti in macerie dai bombardamenti della seconda guerra non solo in Francia, ma anche in Germania, Inghilterra e Giappone.

Bibliografia

BESLAY, M. (1915). *Vermelles sur le front*, Paris: Editions de la "Nouvelle Revue".

BOCQUET, L; HOSTEN, E. (1916). *L'Agonie de Dixmude. Épisodes de la bataille de l'Yser*, Paris: Jules Tallandier.

MARY, J. (1916). *Sur les routes sanglantes: Récits de la grande guerre*, Paris: Jules Tallandier.

TUDESQ, A. (1915). *1914-1915. Choses vues sur les champs de bataille*, Paris: Jules Tallandier.

FAOALEŸ, C. (1915). *La guerre vécue*, Paris: Jules Tallandier.

FRANCE, A. (1916). *Sur la voie glorieuse, vingt- quatrième édition*, Paris: Librairie ancienne Édouard Champion.

I want you. Retorica della propaganda e invarianti dell'immaginario bellico nelle campagne di comunicazione pubblica

I want you. Propaganda rhetoric and invariants of war imagery in public communication campaigns

VALERIA MENCHETELLI
Università di Perugia

Abstract

Le immagini, intese nel senso ampio di messaggi visivi, costituiscono il mezzo elettivo tramite cui, attraverso la storia, sono state intraprese le azioni di propaganda. Il linguaggio adottato in questo tipo di comunicazione aderisce a una specifica "retorica della propaganda", in cui alcuni temi iconografici e alcuni simbolismi sono ricorrenti. Il contributo indaga questo modus comunicandi*, caratterizzato dall'intenzione esplicita di instaurare una relazione visiva diretta tra il potere e la collettività.*

Images, understood in the broad sense of visual messages, constitute the elective medium through which, across history, propaganda actions have been undertaken. The language adopted in this type of communication adheres to a specific 'propaganda rhetoric', in which certain iconographic themes and symbolisms are recurrent. The paper investigates this modus comunicandi*, characterized by the explicit intention to establish a direct visual relationship between power and the community.*

Keywords
Comunicazione pubblica, immaginario bellico, retorica della propaganda.
Public communication, war imagery, propaganda rhetoric.

Introduzione

"Non esiste mezzo di comunicazione umana che non possa divenire anche un mezzo di propaganda deliberata, perché quest'ultima consiste nello stabilire la reciproca comprensione tra individuo e gruppo" [Bernays 1928/2008, 133]. Le immagini, intese nel senso ampio di messaggi visivi, costituiscono il mezzo elettivo tramite cui, attraverso la storia, sono state intraprese le azioni di propaganda. Un'analisi critica del repertorio visuale della propaganda bellica, condotta attraverso le epoche, mostra che il linguaggio adottato in questo tipo di comunicazione aderisce a una specifica "retorica della propaganda", in cui alcuni temi iconografici e alcuni simbolismi sono ricorrenti. Ripercorrendo le diverse espressioni grafiche della propaganda bellica prodotte nel corso delle epoche e replicate fino all'attualità, questo contributo intende ricostruire la narrazione di un *modus comunicandi* caratterizzato dall'intenzione esplicita di instaurare una relazione visiva diretta tra il potere e la collettività attraverso le immagini, che passa per la codificazione di precise regole compositive e di schemi grafici ricorrenti mutuati dall'immaginario artistico consolidato.

1. Comunicazione pubblica e propaganda

La guerra è un fatto pubblico. Le motivazioni dei conflitti, a qualsiasi tema politico esse siano riconducibili (amministrativo, economico, sociale), scaturiscono da questioni che riguardano

la collettività; allo stesso tempo, le manifestazioni materiali dei conflitti, in qualsiasi contesto esse vengano attuate (individuale, privato, pubblico), determinano conseguenze che investono la collettività.
Proprio in relazione alla dimensione collettiva che caratterizza i fatti connessi alla guerra, nei periodi bellici sono stati sistematicamente perseguiti gli obiettivi di orientare l'opinione pubblica e di costruire il consenso delle masse attraverso il condizionamento del pensiero comune. Per l'attuazione di queste strategie, gli organi di potere hanno da sempre fatto ricorso alla comunicazione pubblica che, a seconda del periodo storico in cui è stata esercitata, ha assunto diverse forme e utilizzato un'ampia varietà di media per la veicolazione e la trasmissione di precisi messaggi.
La comunicazione pubblica, impropriamente e strategicamente piegata alle necessità politiche, è in questi contesti mutata in propaganda, termine che identifica non soltanto ogni "azione che tende a influire sull'opinione pubblica, orientando verso determinati comportamenti collettivi", ma anche "l'insieme dei mezzi con cui [questa] viene svolta" (Treccani 2011). In particolare, le azioni di persuasione perseguite attraverso la diffusione ufficiale di messaggi politicamente determinati ha impiegato diverse modalità di coinvolgimento, capaci di fare leva sulla presa di coscienza del singolo, sulla sua assunzione di responsabilità personale e sulla conseguente attuazione di un comportamento 'allineato' a quello imposto e coerente con esso. Si tratta di un tema che investe non soltanto i regimi di carattere totalitario, ma qualsiasi struttura sociale, anche di matrice democratica [Bernays 1928/2008; Stanley 2020; Liu 2021], e che si pone alla base della determinazione della pubblica opinione e del comportamento dei cittadini, assumendo così una portata capace di influire in tutti gli ambiti delle relazioni umane, pubbliche e private.
La propaganda affonda le proprie radici storiche nell'effetto 'magico' legato al potere persuasivo della parola [Freud 1918/2012] e nella retorica di derivazione greca, intesa come *ars orandi* ovvero come progettazione della struttura tecnica di un discorso finalizzato alla persuasione. Con l'estensione dei linguaggi comunicativi al dominio dell'immagine e dei suoi molteplici usi attraverso i *media*, la propaganda ha parimenti ampliato le proprie modalità di azione, tendendo a prediligere l'efficacia della comunicazione visuale a quella verbale. Come la retorica verbale si è evoluta mediante l'acquisizione di una dimensione estetica, portando a una ricerca linguistica finalizzata alla bellezza dell'espressione orale – curata, ornata e perciò efficace – così anche la retorica visuale delle immagini propagandistiche ha maturato una propria estetica, declinata non soltanto nella varietà dei linguaggi grafici impiegati ma anche nella codificazione di temi iconografici ricorrenti, la cui riconoscibilità è fortemente relazionata allo specifico contesto di destinazione delle immagini.
Affidare un messaggio politico a un artefatto visuale consente agli organi di potere di fare leva sulla componente emotiva e di suscitare reazioni empatiche ancora prima che razionali. Nell'istante in cui un soggetto si pone di fronte a un'immagine, è portato a riconoscere il suo contenuto di verità (Ugo 2004): l'immagine esiste ed è perciò reale, di conseguenza il messaggio che reca è interpretato come un messaggio autentico. Tuttavia, il contenuto dell'immagine, la sua messa in forma e il linguaggio che questa usa sono esito di un'azione progettuale, che nel contesto propagandistico include una forte vocazione all'alterazione del reale e alla sua manipolazione per scopi comunicativi tesi a influenzare le opinioni collettive.

2. Retorica della propaganda

Alla luce delle considerazioni generali sopra esposte, emerge chiaramente come le immagini costituiscano la modalità elettiva tramite cui, storicamente, la propaganda è stata attuata. Ma la

predilezione per il mezzo visivo non è una semplice scelta di aggiornamento tecnologico, perché al suo interno la trasmissione di contenuti propagandistici si spinge sino a definire una propria iconografia e un proprio immaginario. Le prime campagne di propaganda bellica sperimentano una serie di "tipi" comunicativi fondati sull'immagine, nel cui ambito alcuni modelli, anche grazie alla propria efficacia, attraversano un processo di consacrazione (nell'ottica definita da Freedberg 2009) e assurgono al ruolo di canone iconografico per questo genere di messaggio. In tal senso, il processo di progressivo consolidamento di uno schema dotato di regole e codici precisi ha potuto trarre vantaggio dal "successo" di alcune azioni comunicative e basare il proprio approccio sulla risposta da esse suscitata in passato.
Ma anche questo processo ha fatto leva su un immaginario già radicato in profondità in tutti gli strati sociali: la costruzione di composizioni grafiche caratterizzate da una struttura rituale, in cui alcuni elementi ricorrenti risaltano per il proprio ruolo simbolico, mutua infatti i propri temi da repertori iconografici consolidati, primo tra tutti quello artistico, in cui le linee, le posture e i centri ottici sono attentamente studiati in modo da saper esprimere, proprio grazie alla riconoscibilità del codice visivo impiegato, significati che oltrepassano il mero equilibrio estetico per incarnare invece valori di tipo religioso o spirituale.
L'impostazione delle immagini realizzate per questo tipo di comunicazione sembra così aderire a una specifica "retorica della propaganda", secondo cui alcuni temi iconografici e alcuni simbolismi si manifestano come ricorrenti. Particolarmente idonei a catturare l'attenzione e a suscitare un coinvolgimento immediato, questi elementi assumono il compito di stabilire un contatto diretto con il destinatario del messaggio, azzerando opportunamente i filtri comunicativi e definendo un canale preferenziale di collegamento tra emittente e ricevente. La prima scelta che viene compiuta è quella di rivolgersi al pubblico in maniera diretta: si tratta di una strategia che, accogliendo il parallelismo con un differente contesto mediale, equivale al *camera-look* (sguardo in macchina) nell'arte cinematografica, capace di innescare un legame di complicità in cui lo spettatore si sente subito chiamato a «riconoscersi come […] interlocutore immediato» [Casetti 1989, 26] e ad assumere un ruolo attivo. Così, nell'immaginario storico e attuale dei manifesti di propaganda, si assiste frequentemente al posizionamento di un personaggio in primo piano, al centro dello spazio grafico, che guarda l'osservatore dritto negli occhi.
A questa prima scelta retorica si aggiungono altri due elementi, altrettanto ricorrenti e altrettanto efficaci nel loro carattere esplicito: una mano del personaggio protagonista ha spesso il dito indice che punta verso l'osservatore, in modo da amplificare l'inequivocabilità del coinvolgimento e la perentorietà dell'esortazione a "fare la propria parte"; inoltre, il personaggio esibisce un'arma-simbolo, che in genere impugna con l'altra mano, a ribadire il campo semantico riferito alla guerra che permea l'intera comunicazione.
Questa triade di elementi simbolici si pone in continuità con l'iconografia bellica classica e affonda le proprie radici nell'immagine del condottiero vittorioso attribuita agli imperatori romani. Non è un caso se le raffigurazioni ufficiali di Ottaviano Augusto lo ritraggono nell'atto dell'*adlocutio*, ovvero con il braccio sollevato e l'indice rivolto verso le truppe per incitarle, nella stessa direzione a cui l'imperatore volge lo sguardo mentre tiene nell'altra mano una lancia (fig. 1a). Ma lo stesso simbolismo si riscontra nei modelli iconografici del santo combattente o del dio guerriero che si diffondono nell'arte medievale [Curzi 2016; De Giorgio 2017]: si tratta di figure che vengono ritratte frontalmente, che hanno lo sguardo rivolto verso chi le osserva e che tengono in una mano – quando non in entrambe – una lancia o una spada (fig. 1b), simbolo di guerra e potere [Biedermann 2004].

1: Modelli iconografici artistici adottati nella retorica della propaganda bellica. a) Statua di Ottaviano Augusto in via dei Fori Imperiali, copia di epoca fascista dell'opera Augusto di Prima Porta in marmo conservata presso i Musei Vaticani, fonte: Wikipedia. b) San Mercurio di Cesarea, ritratto con l'arma in pugno in un dipinto bizantino nella città di Ocrida, 1295, rappresenta l'immagine del santo guerriero medievale, fonte: Wikipedia. c) Raffaello Sanzio, San Michele sconfigge Satana, 1518, fonte: Wikipedia. d) Luca Giordano, San Michele sconfigge gli angeli ribelli, 1666, fonte: Wikipedia. e) Eugène Delacroix, La Liberté guidant le peuple, 1830, fonte: Wikipedia.

Anche la composizione dei manifesti di propaganda ripropone schemi ampiamente sperimentati in campo artistico e consolidati attraverso le epoche successive: basti pensare a titolo di esempio all'iconografia di San Michele Arcangelo, la cui impostazione accompagna l'evoluzione dei canoni stilistici (dalla raffigurazione rinascimentale di Raffaello, fig. 1c, a quella barocca di Luca Giordano, fig. 1d), o ancora all'immagine ottocentesca della *Libertà che guida il popolo* di Eugène Delacroix (fig. 1e), di cui sono riconoscibili numerosi elementi: la figura centrale in trionfo, la posa plastica, lo sfondo descrittivo del contesto in cui si svolge l'azione. Sotto questa prospettiva, il manifesto di propaganda bellica ribadisce ulteriormente alcuni specifici modelli comunicativi, traendone autorevolezza e al contempo rafforzandone l'efficacia, e contribuisce di conseguenza alla loro attualizzazione e alla prosecuzione della loro fortuna. A partire dalla seconda metà dell'Ottocento, con la nascita e l'evoluzione delle possibilità tecniche attraverso cui diviene possibile realizzare e diffondere immagini, come la litografia, la cromolitografia e altre tecniche di stampa, produzione e riproduzione accessibili ed economiche, a cui si aggiunge il progressivo delinearsi delle professioni dell'illustratore e del grafico pubblicitario, il manifesto si accinge così a diventare strumento d'elezione per la comunicazione pubblica [Cicalò, Menchetelli 2018] e a veicolare capillarmente i modelli iconografici ormai acquisiti, associandoli indifferentemente tanto a prodotti commerciali quanto a messaggi politici. D'altra parte, anche la trivializzazione delle immagini che si genera mediante la loro replica a fini puramente commerciali contribuisce alla costruzione di icone comunicative: è questa la posizione sostenuta da Francesca Bonazzoli, secondo cui «nella

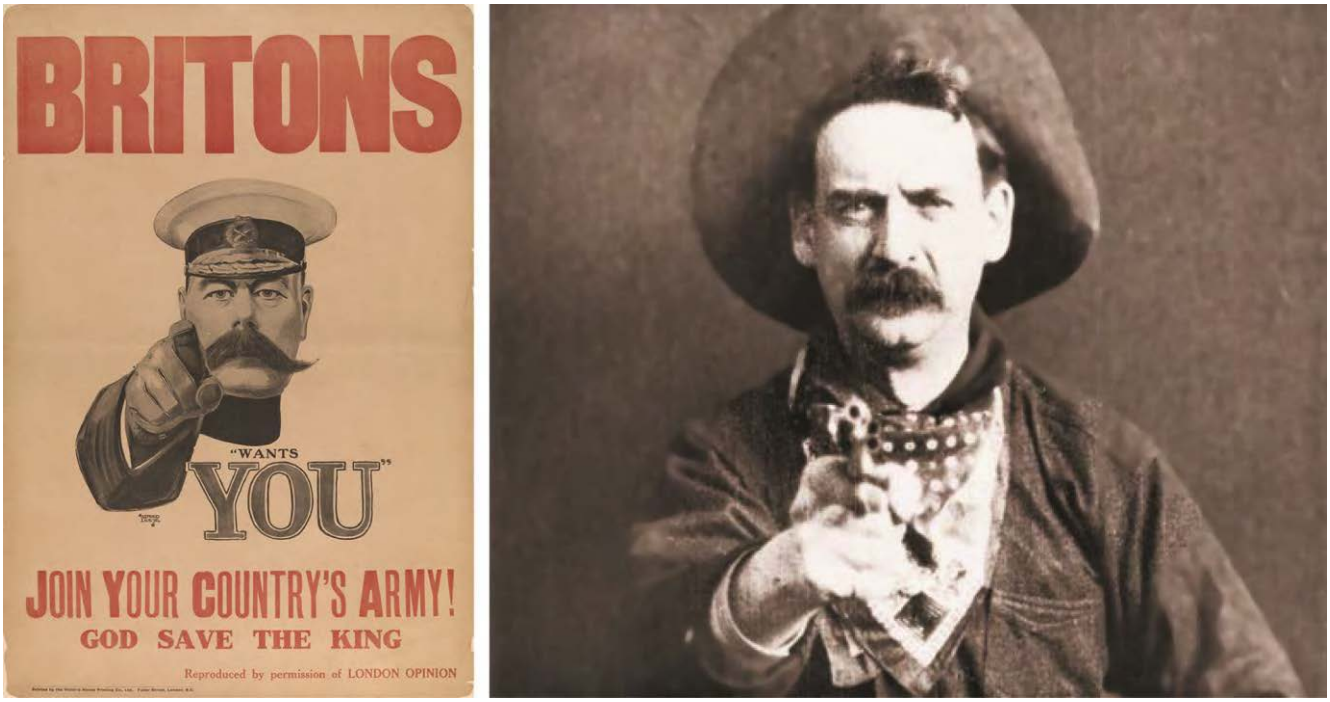
cultura occidentale [un'opera] può venire trasformata in icona sia attraverso la sua sacralizzazione sia attraverso la sua demistificazione» [Bonazzoli 2013, 18].

3. Un percorso iconografico

Coerentemente con la finalità di questo saggio, che propone un'analisi trasversale volta a identificare e documentare un modello iconografico della propaganda di guerra, viene di seguito proposta una lettura che, attraverso una selezione di esempi relativi a diversi contesti bellici, mostra la ricorrenza del codice linguistico determinato dalla compresenza nei manifesti propagandistici di almeno due dei tre elementi sopra individuati, che compaiono come caratteristiche del personaggio protagonista: sguardo in macchina, indice puntato, arma esibita.

Ferma restando, come descritto, la derivazione dall'iconografia artistica religiosa, è possibile affermare che il capostipite dell'adattamento di questo schema alla propaganda bellica sia il manifesto *Britons [Kitchener] Wants You* disegnato da Alfred Leete nel 1914 (fig. 2a), in cui il volto del Segretario di Stato inglese Horatio Kitchener rivolge il proprio incontrovertibile invito a ogni cittadino del Regno Unito, sottolineando con il braccio destro proteso in avanti e culminante nel dito indice in primissimo piano (a voler suscitare un contatto quasi fisico con l'osservatore) che è proprio lui a essere chiamato a unirsi all'esercito del Paese. Pubblicato in più declinazioni durante la Grande Guerra, questo è senza dubbio il più imitato tra i manifesti di propaganda e, grazie al potere persuasivo legato al diretto coinvolgimento dell'osservatore, diviene un vero e proprio archetipo. Lo stesso modello viene utilizzato tre anni più tardi dal più esperto illustratore pubblicitario James Montgomery Flagg, a cui si deve la campagna propagandistica per il reclutamento negli Stati Uniti. Il manifesto è chiaramente ispirato al precedente di Leete, ma lo evolve nelle scelte grafiche e compositive, rendendolo più coinvolgente e dinamico. Se l'autorevolezza della figura di Kitchener era apparsa la scelta più efficace nel caso britannico, il *testimonial* che Flagg decide di inserire nel manifesto è lo Zio Sam, personificazione dell'intera nazione e *cliché* già radicato nell'immaginario popolare; anche le poche parole che accompagnano la figura (*I want you for the U.S. Army*) sono ora pronunciate in prima persona anziché in terza, a sottolineare che è il personaggio stesso a rivolgersi ai cittadini, coinvolgendoli su un piano emotivo prima ancora che fisico (non appare causale la scelta del braccio piegato anziché disteso, con una cifra persuasiva che punta maggiormente sullo sguardo, fig. 3a). Lo schema iconografico è finora composto dal *camera-look* cinematografico, che aveva avuto il proprio esordio nella prima pellicola muta ascrivibile al genere western della storia del cinema (*The Great Train Robbery*, 1903, fig. 2b), nella cui inquadratura conclusiva il bandito sparava una serie di colpi direttamente verso la macchina da presa e, quindi, verso l'osservatore. Le figure sono incomplete, galleggiano su uno sfondo neutro e sono riprese in primo piano o in piano medio; il passaggio successivo avviene sempre nel 1917, di ritorno nel contesto inglese, quando un altro manifesto di reclutamento completa la triade: nel poster *Who's absent? Is it You?* la figura di John Bull, incarnazione del bonario gentiluomo inglese e per estensione dell'intero Regno Unito, rivolge le due domande al suo interlocutore con tono quasi inquisitorio (fig. 3b). Il personaggio è posto al centro dello spazio grafico ed è sostenuto da un bastone allo stesso modo in cui, sullo sfondo del campo medio che lo inquadra, i militari sono sostenuti dalle proprie armi. Proprio il contesto esplicativo dell'azione bellica, alla stregua degli eloquenti sfondi pittorici rinascimentali, barocchi e ottocenteschi, diviene l'elemento che porta alla sua compiutezza il modello iconografico. A suggello definitivo del progressivo radicamento di questa impostazione della comunicazione di propaganda bellica, nello stesso anno, si pone il

manifesto di Achille Mauzan *Fate tutti il vostro dovere!* (fig. 3c), in cui tutti gli elementi sono raccolti in una composizione grafica di livello espressivo elevato: al centro dello spazio grafico sta il soldato, ripreso a figura intera, la cui posa è decisa, plastica e al contempo autorevole come quelle dell'arcangelo raffaellesco o della Libertà vittoriosa; la mano destra imbraccia il fucile con sicurezza; il braccio sinistro è teso in avanti, con la mano che punta l'indice verso l'osservatore, a ribadire la direzione dello sguardo e costituendone il prolungamento naturale; alle spalle la scena di guerra è esplicita, con le figure rosse accalcate e avvolte in una nube incendiaria che enfatizza la situazione di pericolo; il messaggio richiama a un'assunzione di responsabilità collettiva invitando a sottoscrivere il prestito di guerra.
Ormai acquisito, nel corso della prima guerra mondiale il modello viene ampiamente replicato nei diversi Paesi, indipendentemente dallo schieramento, a ribadire l'accettazione di un linguaggio ritenuto di efficacia universale. Così, è possibile rintracciare esempi analoghi nell'una e nell'altra fazione: Italia, Russia, Germania, Gran Bretagna, Irlanda, India, Stati Uniti, Canada, tutti accomunati da uno o più elementi della grammatica codificata, pur nella diversità delle espressioni grafiche che di volta in volta appaiono austere e minacciose oppure amichevoli e accoglienti (fig. 4). A distanza di decenni, anche nei successivi conflitti la propaganda adotta i medesimi canoni linguistici e presenta manifesti in cui non si assiste a un distacco sostanziale dagli elementi consolidati.
Tuttavia, l'evoluzione si nota sul piano dei contenuti propagandistici e sulla violenza del messaggio veicolato, che si fa sempre più artefatto e controllato politicamente: basti pensare



2: Raffronto tra capostipiti del medesimo linguaggio in due contesti mediali diversi. a) Alfred Leete, Britons [Kitchener] Wants You, 1914, fonte: Wikipedia. b) Edwin S. Porter, The Great Train Robbery, 1903, fotogramma tratto dalla sequenza conclusiva del cortometraggio, fonte: Wikipedia.

3: Lo stesso schema iconografico si ripete in tre manifesti coevi. a) James Montgomery Flagg, I want you for the U.S. Army, 1917, fonte: Wikipedia. b) Autore anonimo, Who's absent? Is it You?, 1917, fonte: Wikimedia Commons. c) Achille Mauzan, Fate tutti il vostro dovere!, 1917, fonte: Openmlol.

alla logica impositoria volta al condizionamento del pensiero e dei comportamenti collettivi, che si traduce in campagne comunicative di grande efficacia – poiché affidate a esperti grafici e illustratori che lavorano per il regime – e in cui il lato mistificatore della propaganda gioca un ruolo di primo piano. La celebrazione incondizionata delle figure dei gerarchi (come nel manifesto *Es Lebe Deutschland* disegnato da Karl Stauber nel 1933, fig. 5a) e la diffusione di una visione artefatta dei rapporti tra nazioni (come nei poster *E tu.. cosa fai?* disegnato da Giulio Bertoletti nel 1943, fig. 5b, e *La Germania è veramente vostra amica* disegnato da Gino Boccasile nel 1944, in cui il soldato sorride e porge la mano destra con fare accogliente, fig. 5c), conduce all'imposizione forzata di un'idea di verità e giustizia di cui si celano sapientemente le reali ripercussioni sulla quotidianità.
Lo schema iconografico, ormai "ufficiale", attraversa la storia visiva del manifesto di guerra (Rhodes 1976; Lafont 2007; Zendri 2001-2003) e del manifesto politico (Novelli 2021), fino a ottenere conferma anche nei conflitti contemporanei, che parlano alla collettività secondo lo stesso linguaggio: non è un caso se nel 2022 la campagna di reclutamento russa durante il violento conflitto con l'Ucraina abbia fatto ricorso a un'immagine in cui il soldato in divisa guarda severamente verso l'interlocutore imbracciando un kalashnikov (fig. 5d). Ciò che appare decisamente impoverito è invece il linguaggio grafico, che appare sbrigativo e trascurato, evitando qualunque elemento di contesto e limitandosi ad accennare la bandiera russa con due pennellate sullo sfondo; anche nella versione più raffinata proposta in Transnistria (fig. 5e), che usa un'illustrazione, la distanza da una composizione grafica armoniosa appare evidente.
Un ultimo aspetto significativo è relativo alla declinazione del modello nella versione femminile, che riflette la considerazione del ruolo occupato dalla donna nella società nei diversi contesti e nelle diverse epoche. L'immagine femminile docile e remissiva, che si prende cura della casa e dei figli mentre incoraggia il proprio uomo a partire per il fronte e difendere la patria (*Women of Britain say "Go!"* di Edward Kealey del 1915, fig. 6a, e *La donna italiana…* di Gino Boccasile del 1940, fig. 6b), quella della donna che si impegna a prestare la propria manodopera per

fabbricare munizioni mentre alle sue spalle gli uomini combattono (*These women are doing their bit* di Septimus Scott del 1916, fig. 6c), quella della donna fragile, minacciata dal nemico e strumentalizzata per fomentare l'orgoglio maschile e la sua combattività (*Difendila!* di Gino Boccasile del 1944, fig. 6d), lasciano spazio all'immagine scherzosa e ammiccante della giovane emancipata che invita altri giovani ad arruolarsi in marina (*I want you for the Navy* di Howard Chandler Christy del 1917, fig. 6e) o a quella della più energica lavoratrice delle fabbriche statunitensi (*We can do it!* di Howard Miller del 1943, fig. 6f), l'unica che propone un deciso e volitivo sguardo in macchina, non a caso divenuta in seguito icona del femminismo. In tutti gli esempi, in ogni caso, il modello iconografico viene ingentilito nella postura, nello sguardo o nell'abbigliamento, perché ritenuto meno appropriato per la donna.

4: Manifesti di reclutamento durante la prima guerra mondiale: Russia, Irlanda, Canada, Germania, India, Italia. a) Dmitry Stakhievich Moore, Ты записался добровольцем?, 1920, fonte: arthive. b) Autore anonimo, Join an Irish Regiment to-day, 1915, fonte: Wikipedia. c) Autore anonimo, Buy Your Victory Bonds, 1917, fonte: Wikipedia. d) Julius Ussy Engelhard, Auch du Sollst Beitreten zur Reichswehr, 1919, fonte: Wikipedia. e) Autore anonimo, manifesto di reclutamento indiano, 1915, fonte: iwm.org.uk. f) Barchi, Aiutateci a vincere!, 1917, fonte: catalogo.beniculturali.it

5: Fortuna comunicativa dei manifesti di propaganda nei conflitti successivi alla prima guerra mondiale. a) Karl Stauber, Es Lebe Deutschland, 1933, fonte: deviantart.com. b) Giulio Bertoletti, E tu.. cosa fai?, 1943, fonte: catalogo.beniculturali.it. c) Gino Boccasile, La Germania è veramente vostra amica, 1944, fonte: catalogo.beniculturali.it. d), e) Manifesti di reclutamento proposti dal governo russo durante il conflitto in Ucraina, 2022, fonti: detector.media, m.dagospia.com.

Conclusioni

La propaganda bellica, che piega la realtà alle volontà del potere al fine di mantenere l'ordine pubblico e di condizionare il pensiero collettivo, ha acquisito e consolidato nel corso della storia alcune modalità rituali di comunicazione, definendo così una propria retorica. Dal momento in cui, di pari passo con il progresso tecnologico e la conseguente moltiplicazione dei media, è avvenuta la presa di coscienza delle effettive potenzialità di coinvolgimento offerte dall'uso delle immagini rispetto a quello delle parole, la propaganda ha investito nella comunicazione visiva giungendo a perfezionare un modello compositivo e grafico di grande efficacia, che è stato trasversalmente replicato in tutte le epoche e che continua ad essere utilizzato anche nella contemporaneità. Non è irrilevante come la prima e invincibile arma di persuasione di questo modello sia lo sguardo: nulla appare più convincente di una persona, da riconoscere per il proprio ruolo ufficiale – come nel caso dei capi di stato o dei ministri – oppure in cui immedesimarsi per stabilire con lei un legame di solidarietà ed empatia (come nel caso del soldato impegnato nell'azione di guerra), che ti guarda negli occhi indicandoti (imponendoti) la

giusta via e la giusta scelta. La Grande Guerra corrisponde a un momento di svolta per la cultura visuale, durante il quale vengono prodotte "immagini mentali destinate a sopravvivere nel tempo" e a generare un immaginario difficile da eradicare anche quando la fotografia consentirà di disporre di immagini reali della guerra (D'Autilia 2018, 349) e fino alla contemporaneità. Alcune immagini di guerra (nel caso specifico di propaganda bellica) diventano autentiche icone e attraversano processi di progressivo consolidamento che le incarnano nell'immaginario collettivo e le rendono memorabili (Parmeggiani 2016). Significativo è anche come queste immagini fungano da media tecnologico, interponendosi tra il loro fruitore e il reale scenario di guerra e di conseguenza contribuendo a una derealizzazione del conflitto che, quasi azzerata nella prima guerra mondiale, sarà sempre più rilevante nelle occasioni belliche successive (Virilio 1996). Ancora una volta, l'immagine mette in scena sé stessa: è altro dalla realtà e, anche grazie alla versatilità degli stili, dei linguaggi grafici e dei registri visivi attraverso cui si esprime (Novelli 2021), ha un potere persuasivo dirompente, che si presta in maniera ideale alle intenzioni manipolatorie della propaganda.

Bibliografia

BERNAYS, E. L. (2008). *Propaganda. Della manipolazione dell'opinione pubblica in democrazia*, Bologna, Fausto Lupetti Editore. (Prima edizione 1928)

BIEDERMANN, H. (2004). *Enciclopedia dei simboli*, Milano, Garzanti.

BONAZZOLI, F. (2013). *Come si diventa un'icona*, in Francesca Bonazzoli, Michele Robecchi, *Io sono un mito. I capolavori dell'arte che sono diventati icone del nostro tempo*, Milano, Lazy Dog Press-Mondadori Electa, pp. 8-19.

CASETTI, F. (1989). *Dentro lo sguardo: il film e il suo spettatore*, Milano, Bompiani.

CICALÒ, E., MENCHETELLI, V. (2018). *Dall'affissione ai visual social media. Immagini per la comunicazione di pubblica utilità in Italia*, in «XY», vol. 3, n. 6, pp. 36-57. https://doi.org/10.15168/xy.v3i6.99

CURZI, G. (2016). *Crociate, ordini militari e santi guerrieri: culto e iconografia in Italia centromeridionale*, in *Images et ornements autour des ordres militaires au Moyen Âge. Culture visuelle et culte des saints (France, Espagne du Nord, Italie)*, a cura di D. Carraz, E. Dehoux, Toulouse, Presses universitaires du Midi, pp. 145-154.

D'AUTILIA, G. (2018). *Immagini dall'apocalisse: la «svolta visuale» della Grande guerra*, in *Fotografia e culture visuali del XXI secolo*, a cura di E. Menduni, L. Marmo, Roma, RomaTre-Press, pp. 345-354. https://doi.org/10.13134/978-88-94885-84-2

DE GIORGIO, T. (2017). *«Dominus potens in proelio». L'iconografia del Cristo guerriero nell'Alto Medioevo*, in «Annali Della Scuola Normale Superiore Di Pisa. Classe Di Lettere e Filosofia», vol. 9, n. 2, pp. 343-627. http://www.jstor.org/stable/45391254

FREEDBERG, D. (2009). *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure. Reazioni e emozioni del pubblico*, Torino, Einaudi.

FREUD, S. (2012). Introduzione alla psicoanalisi. Torino, Bollati Boringhieri. (Prima edizione 1918).

LAFONT, M. (2007). *Soviet posters. The Sergo Grigorian collection*, Munch, Prestel.

LIU, H. (2021). *Propaganda. Ideas, discourses and its legitimization*, London-New York, Routledge.

NOVELLI, E. (2021). *I manifesti politici. Storie e immagini dell'Italia repubblicana*, Roma, Carocci.

PARMEGGIANI, P. (2016). *Le icone di guerra come monumento visuale*, in Claudio Melchior, Antonella Pocecco, *Guerra di propaganda. Semiotica e comunicazione nei teatri di crisi*, Udine, Forum, pp. 117-130.

RHODES, A. (1976). *Propaganda. The art of persuasion. World War 2*, New York-London, Chelsea House Publishers.

STANLEY, M. (2020). *La propaganda. Cos'è e come funziona*, Milano, Mondadori Università.

TRECCANI (2011). Propaganda. In *Treccani*. <https://www.treccani.it/enciclopedia/propaganda_%28Dizionario-di-Storia%29/> (ultimo accesso 16 gennaio 2023).

UGO, V. (2004). *Verità, maschera, oblio*, in «XY dimensioni del disegno», n. 9, pp. 9-17.

VIRILIO, P. (1996). *Guerra e cinema. Logistica della percezione*, Torino, Lindau.

ZENDRI, D. (2001-2003). *La collezione di manifesti del Museo della Guerra*, in «Annali / Museo storico italiano della guerra», n. 9/10/11, pp. 127-138.

Sitografia

https://digital.libraries.psu.edu/ (gennaio 2023)
https://italianiinguerra.wordpress.com (gennaio 2023)
https://research.calvin.edu/german-propaganda-archive/ (gennaio 2023)
www.alessandrobigardi.it/2021/05/11/i-manifesti-di-propaganda-nella-grande-guerra/ (gennaio 2023)
www.catalogo.beniculturali.it (gennaio 2023)
www.collezionesalce.beniculturali.it (gennaio 2023)
www.iwm.org.uk (gennaio 2023)
www.storiaememoriadibologna.it/archivio/gallerie-fotografiche/ (gennaio 2023)

6: Manifesti di propaganda in cui sono protagoniste figure femminili, che mostrano il ruolo sociale della donna attraverso le epoche. a) Edward Kealey, Women of Britain say "Go!", 1915, fonte: iwm.org.uk. b) Gino Boccasile, La donna italiana colle sue rinunce e coi suoi sacrifici marcia insieme ai combattenti, 1940, fonte: catalogo.beniculturali.it. c) Septimus Scott, These women are doing their bit, 1916, fonte: iwm.org.uk. d) Gino Boccasile, Difendila!, 1944, fonte: catalogo.beniculturali.it. e) Howard Chandler Christy, I want you for the Navy, 1917, fonte: digital.libraries.psu.edu. f) Howard Miller, We can do it!, 1943, fonte: Wikipedia.

Il linguaggio visivo dei manifesti di propaganda della Prima guerra mondiale
The visual language of the First World War propaganda posters

MANUELA PISCITELLI
Università della Campania Luigi Vanvitelli

Abstract
Durante la Prima guerra mondiale i manifesti cessarono di promuovere prodotti commerciali e spettacoli, per essere utilizzati per fini politici e militari. Lo scopo era spingere all'arruolamento, incitare la popolazione a sopportare i sacrifici, denigrare il nemico. L'articolo analizza i diversi codici utilizzati: linguistico, iconico, semantico, culturale, ideologico, per comprendere la nascita di simboli e caratteristiche visive divenute poi costanti nei manifesti di propaganda delle guerre.

During the First World War, posters ceased to promote commercial and entertainment products and were used for political and military purposes. The aim was to push for enlistment, incite the population to endure sacrifices, denigrate the enemy. The paper analyses the different codes used: linguistic, iconic, semantic, cultural, ideological, to understand the origin of symbols and visual characteristics that later became constants in the propaganda posters of the wars.

Keywords
Retorica visiva, propaganda di guerra, codici iconografici.
Visual rhetoric, War propaganda, Iconographic codes.

Introduzione
Se la rappresentazione della guerra è un tema costantemente presente nell'arte fin dal mondo antico, è a partire dalla Prima guerra mondiale che essa ha assunto il ruolo di propaganda intesa come tattica di persuasione delle masse. Fino a quel momento le rappresentazioni iconografiche, i monumenti, le sculture, le epigrafi a celebrazione delle vittorie avevano avuto come scopo la creazione del consenso attraverso l'esaltazione del potere e la sua giustificazione [Sordi, 1976]. Questi strumenti avevano il ruolo di trasmissione nel tempo della grandezza e delle imprese gloriose già compiute, mentre la propaganda della Grande guerra mirava ad un effetto immediato di coinvolgimento, per presentare specifiche richieste alla popolazione. Anche il termine latino '*propagatio'* era inteso nel significato di 'diffusione', mentre nel XX secolo la parola 'propaganda' ha assunto il significato di "controllo degli atteggiamenti collettivi attraverso la manipolazione di simboli significativi" [Lasswell, 1971, p. 626]. Questa immediatezza nella comunicazione fu resa possibile dalle recenti tecniche di stampa che consentivano alte tirature con tempi e costi ridotti, e dall'efficacia comunicativa di grafica e slogan già sperimentata nei manifesti a scopo commerciale, che a partire dalla fine dell'Ottocento avevano avuto grande diffusione [Ragnedda 2011]. I manifesti di guerra cominciarono a riempire le strade e le piazze, affiancando e poi sostituendo del tutto i cartelloni pubblicitari. La propaganda utilizzava le stesse modalità della pubblicità commerciale, per persuadere l'osservatore attraverso il coinvolgimento emotivo, in senso positivo o negativo, con l'utilizzo di slogan semplici, comprensibili, costantemente ripetuti, accostati ad immagini di forte impatto visivo, facilmente memorizzabili.

1. Simbologia dei manifesti di propaganda

Il manifesto di propaganda si affermò durante la Prima guerra mondiale in tutta l'area europea ed americana, con tematiche che variavano a seconda delle esigenze del Paese che li produceva e delle fasi del conflitto, ma con elementi simbolici comuni e ricorrenti che facevano ampio uso della retorica come strumento di persuasione visiva [Masau-Porcedda 1991].

Dal punto di vista stilistico, la ricerca grafica legata allo stile *art nouveau* e poi di un linguaggio sempre più sintetico e astratto, che aveva caratterizzato il lavoro degli artisti nell'ambito del manifesto promozionale, fu bruscamente interrotta dal ritorno ad uno stile più convenzionale, realistico e pittorico. Era infatti cambiato anche il pubblico al quale il manifesto si rivolgeva, che non era più l'elegante alto borghese della Belle Epoque a cui proporre raffinati prodotti e spettacoli, ma il popolo intero, in gran parte povero e analfabeta, chiamato a dare un proprio contributo nel conflitto [Gallo 1972]. Il cambiamento si nota anche negli slogan, che da descrittivi e suadenti nei manifesti promozionali, divennero imperativi, con ordini e appelli diretti alla popolazione.

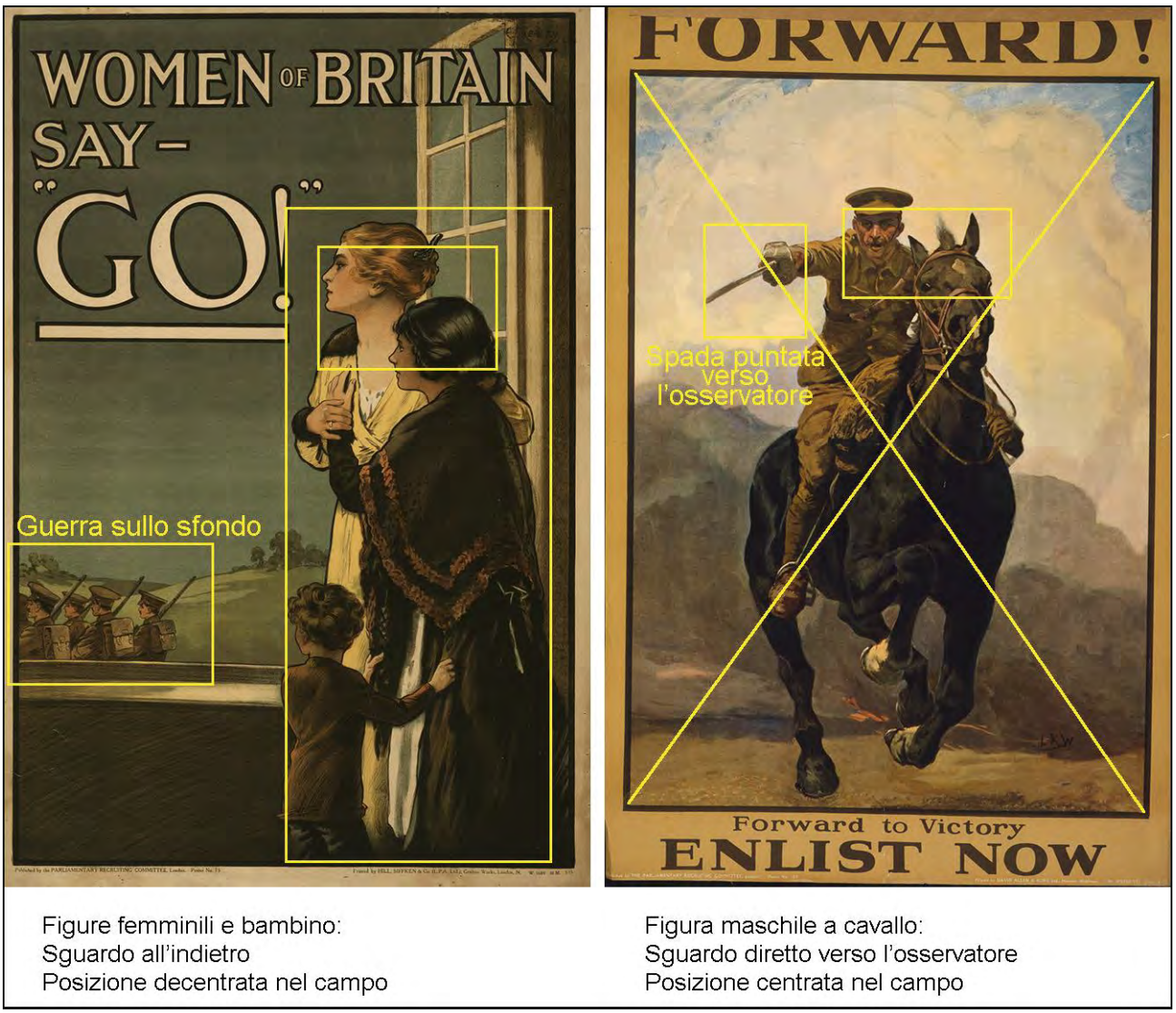
Le tematiche che emergono dai manifesti costituiscono spesso un'immagine edulcorata degli effetti della guerra, portando all'estrema semplificazione due concetti fondamentali: la denigrazione del nemico e la celebrazione dei patrioti. Gli scenari di guerra, e soprattutto le trincee, non venivano mai raffigurate, in quanto si puntava sul coinvolgimento emotivo per incitare all'azione e non a suscitare pietà ed orrore [Labanca e Zadra 2011].

È stato osservato che il coinvolgimento dello spettatore può avvenire utilizzando tre categorie simboliche. La prima comprende i 'simboli grafici', elementi visivi facilmente riproducibili e molto efficaci per l'immediata riconoscibilità. La seconda è costituita dai 'simboli plastici', che includono sia gesti e saluti, sia momenti rituali come parate, cortei, manifestazioni, che hanno l'obiettivo di coinvolgere l'individuo dandogli la sensazione di appartenenza ad una collettività. La terza categoria comprende i 'simboli uditivi', che generalmente vengono utilizzati in modo combinato con quelli plastici, e consistono in saluti, esclamazioni, musiche o inni, che fanno appello soprattutto all'emotività dell'osservatore [Tchakhotine 1939]. Tutti questi elementi sono presenti nella propaganda della Grande guerra. Analizzando i manifesti e le cartoline dell'epoca, si può notare la presenza di elementi che si sono imposti come rappresentativi della retorica di guerra in tutte le aree geografiche coinvolte:

- Il nemico è demonizzato come un malvagio e rude invasore, per suscitare sentimenti ostili nei suoi riguardi e spingere alla difesa del proprio Paese, cercando allo stesso tempo di mantenere l'ottimismo circa le possibilità di vittoria.
- La patria è evocata attraverso bandiere ed elementi simbolici facilmente identificabili per accendere il sentimento di appartenenza. Nel contesto italiano, ad esempio, troviamo la classica raffigurazione allegorica dell'Italia turrita [Bazzano 2011].
- La figura femminile smette di essere la protagonista raffinata ed emancipata dei manifesti di località di vacanza per riprendere il tradizionale ruolo di moglie e madre, custode della casa mentre gli uomini sono al fronte. Lo sguardo è solitamente basso o rivolto in lontananza.
- L'uomo, che era stato relegato ad un ruolo secondario nei manifesti promozionali, riprende un ruolo principale ed è presentato come un eroe: soldati, marinai, piloti capaci di compiere grandi imprese, utilizzati per suscitare un sentimento di emulazione. Lo sguardo è solitamente rivolto verso l'osservatore per aumentarne il coinvolgimento.
- I bambini sono mostrati in attesa dei papà soldati, pronti a qualsiasi sacrificio pur di vederli tornare, anche contribuendo alle donazioni con il proprio salvadanaio.

- La guerra, nei rari casi in cui è presente, è rappresentata in secondo piano, attraverso le sagome dei soldati o delle armi delineate sullo sfondo del manifesto. In alternativa, è spettacolarizzata attraverso la raffigurazione di un singolo atto o personaggio eroico.

Questo linguaggio visivo fatto di immagini eloquenti, omologate e ripetitive, ma lontane dal realismo della crudezza delle trincee, era declinato nei manifesti in tre tematiche principali: il richiamo all'arruolamento, la denigrazione del nemico, l'invito a sottoscrivere il prestito nazionale. [Formiga 2015]. Ciascuna di queste tematiche aveva un peculiare obiettivo e si avvaleva di ulteriori elementi retorici, come analizzato di seguito.



1: La Guerra sullo sfondo nel manifesto: Edward J. Kealey, Women of Britain say 'GO!', 1915, Imperial War Museum, Londra. La spettacolarizzazione della Guerra attraverso i suoi eroi nel manifesto: Forward to Victory, 1915, Library of Congress, Washington.

2. I manifesti per l'arruolamento

Nelle nazioni in cui la leva non era obbligatoria, come Regno Unito e Stati Uniti, la propaganda fu indirizzata soprattutto all'arruolamento [Ormiston, 2013]. Il primo è più noto manifesto in tal senso è ad opera del grafico Alfred Leete, "*Britons, Lord Kitchener wants*

You", del 1914. La composizione utilizza una prospettiva esasperata per catturare l'attenzione. Il braccio raffigurato esageratamente di scorcio ed il dito puntato danno l'impressione che il personaggio si stia rivolgendo direttamente a chi osserva il manifesto. L'immagine sostituisce il nome del personaggio, Lord Kitchener, ministro della guerra, all'interno dello slogan. I testi sono riportati in rosso per richiamare l'attenzione, ma viene anche creata una gerarchia tra di essi attraverso le dimensioni dei caratteri, che fanno spiccare le parole "Britons" e "You", ovvero "voi inglesi", i destinatari del messaggio.
Questo manifesto riscosse un tale successo da essere ripreso, nel contenuto e nella forma, da James Montgomery Flagg, autore del celebre manifesto del 1917 di chiamata alle armi dell'esercito americano raffigurante lo Zio Sam vestito con i colori della bandiera a stelle e strisce. Lo zio Sam, che era da sempre la personificazione del mito americano, in questo caso rappresenta anche lo Stato che richiama al dovere i suoi cittadini [Taylor 2013].
I manifesti citati introducono due motivi visivi fondamentali nella propaganda di guerra, che saranno costantemente ripetuti: il dito puntato e lo sguardo diretto verso l'osservatore con una costruzione pittorica che mira al coinvolgimento emotivo. Entrambi utilizzano il primo piano su un fondo neutro, affidando la trasmissione del messaggio ai due elementi simbolici (dito e sguardo) ed all'autorevolezza del personaggio. Una variante del manifesto inglese del 1915 presenta il personaggio letterario di John Bull con il dito puntato, che a differenza dei due manifesti citati viene presentato in campo medio, mentre lo sfondo lascia intravedere un raro scenario di guerra con i soldati in uniforme con degli spazi vuoti da riempire tra di loro, per dare più forza allo slogan che in questo caso è: "*Who's absent? Is it you*?".

2: Alfred Leete, Britons, Join your Country's Army!, 1914, Imperial War Museum, Londra; James M. Flagg, I Want You for U.S. Army, 1917, Library of Congress, Washington; Who's absent?, 1915, Library of Congress, Washington.

3. I manifesti denigratori del nemico

Un altro obiettivo della propaganda fu la denigrazione del nemico, per rafforzare il sentimento di appartenenza alla propria nazione e giustificare la necessità della guerra. "Il nemico fu sistematicamente demonizzato, attingendo a questo fine a tutti i tradizionali stereotipi razzisti; austriaci e tedeschi venivano descritti come individui rozzi, crudeli e malvagi, dediti a

deliberate crudeltà" [Bergamini 2013, 214]. Negli Stati Uniti il nemico fu presentato come rozzo e primitivo, bellicoso e atroce, per rimarcare la necessità di arruolarsi come unica soluzione per sconfiggerlo [Lubin 2016]. Nel manifesto di Harry R. Hopps del 1917 la Germania venne rappresentata con un gorilla che ricorda King Kong, armato di clava, che stringe una fanciulla che rappresenta la libertà mentre calpesta la parola America, con un simbolismo evidente e facilmente comprensibile da tutti. Questo tipo di manifesto puntava ancora una volta al coinvolgimento emotivo, mostrando donne e bambini, o la patria stessa, messi in pericolo, e l'arruolamento o almeno la donazione come la loro unica salvezza.
Un altro filone di denigrazione del nemico era la sua rappresentazione in chiave satirica. Il simbolismo si esprimeva nella tipizzazione dei personaggi, rappresentati attraverso tratti ed attributi che li rendevano immediatamente riconoscibili, pur accentuandone le caratteristiche in modo grottesco a scopo caricaturale. Questo stile trovò spazio, più che nei manifesti, nelle riviste satiriche che avevano conosciuto ampia diffusione fin dall'inizio del Novecento. Utilizzava un linguaggio efficace, ma più complesso e meno immediato rispetto a quello del manifesto, in quanto si rivolgeva al pubblico più ristretto ed istruito dei lettori delle riviste, in grado di decodificarne il messaggio. Il registro caricaturale giocava sulla piena riconoscibilità dei tipi, favorendo l'osmosi tra i tratti visivi e il messaggio ideologico.

3: Harry R. Hopps, Destroy this Mad Brute, 1917, Library of Congress, Washington. Copertina con satira dell'imperatore Guglielmo sulla rivista L'Asino, 28 febbraio 1915.

Un caso particolare all'interno di questa tipologia è costituito dalle mappe satiriche dell'Europa, che descrivono gli attori del conflitto in atto producendone una sintesi immediata e significativa, che cristallizza gli stereotipi nazionali attraverso simboli ancora oggi attuali [Pedenzini-Sordo 2016]. Il confronto tra le carte prodotte nei Paesi appartenenti alle diverse coalizioni mostra di volta in volta un rovesciamento delle parti tra gli eroi valorosi ed i nemici da respingere, che rende bene l'idea di un unico linguaggio visivo con la medesima retorica di guerra declinato dalle diverse parti in conflitto. Nella sua mappa del 1914, il tedesco Walter Trier mostra le figure eroiche di tedeschi e austriaci che con un calcio allontanano i francesi mentre respingono il gigante russo. L'Italia ancora neutrale è raffigurata con le mani in tasca. Nello stesso anno J. Amschewitz disegna una mappa in cui al contrario gli eroici inglesi, l'orso russo e i francesi respingono l'aquila tedesca.

4: Walter Trier, La Karte von Europa im jahre 1914, Berlino 1914. John Henry Amschewitz, European Revue. Kill That Eagle, Londra 1914.

4. I manifesti di incentivo alla sottoscrizione

In Italia, dove l'arruolamento era obbligatorio, i manifesti avevano l'obiettivo di veicolare due tematiche principali: la propaganda pura e l'incentivo ai prestiti di guerra. I manifesti di pura propaganda avevano essenzialmente carattere informativo: costituiti da solo testo, con piccoli espedienti tipografici per evidenziare alcune parole mediante variazioni nel colore e nella dimensione dei caratteri, informavano la popolazione sull'andamento della guerra, impartivano ordinanze, incitavano alla vittoria, con uno stile linguistico conciso ed imperativo.
I manifesti di incentivo ai prestiti di guerra avevano invece carattere grafico, puntando la loro efficacia sulla cattura dell'attenzione come nel caso dei manifesti promozionali. Facevano leva sul sentimento patriottico, cercando la solidarietà della popolazione verso i soldati al fronte, ma anche per gli orfani e le vedove di guerra. Le tematiche presentate facevano ampio uso della retorica: elementi ricorrenti sono l'Italia turrita con corone e spade, cannoni, tricolori, figure femminili imploranti o battagliere che incitano al riscatto, soldati mutilati che chiedono il sacrificio di chi è al sicuro nelle proprie case, bambini coscienziosi che accettano ogni privazione pur di veder ritornare a casa il proprio padre [Cimorelli-Villari 2015]. Anche in questo caso, il linguaggio assunse una valenza unitaria in tutte le aree del conflitto, che riproposero la retorica visiva della Patria che chiede aiuto ai suoi cittadini, e utilizzarono anche elementi che si erano già dimostrati di successo come il dito puntato e lo sguardo diretto all'osservatore.

5: Achille Mauzan, Fate tutti il vostro dovere!, 1917. Library of Congress, Washington. Lucien Jonas, Emprunt de la Liberation, 1918. Library of Congress, Washington.

5. Il simbolismo della geometria

Un'eccezione nella semplicità stilistica e nel simbolismo della retorica di guerra è costituita dai manifesti realizzati dagli esponenti del movimento futurista [Bocca 1971]. A differenza degli altri movimenti artistici rispetto ai quali la guerra aveva interrotto la relazione tra arte e pubblicità, la ricerca futurista si era fin dal principio accostata al tema della guerra. Con la pubblicazione del manifesto *Sintesi futurista della guerra*, nel 1914 Marinetti aveva individuato una forma comunicativa efficace e funzionale agli scopi della propaganda. Il manifesto "poteva riassumere i principali temi del dibattito interventista, predisponendo un sistema grafico capace di rappresentare simbolicamente in forme geometriche non solo l'idea di una radicale contrapposizione, ma anche la sensazione uditiva di un così stridente contrasto" [Del Puppo 2012, 73]. Lo stesso manifesto venne rielaborato da Mario Sironi e pubblicato nella rivista per soldati "Il Montello" nel 1918 con il titolo *Sintesi della Guerra mondiale* [Benzi- Sironi 1988]. Rispetto alle immagini finora descritte, l'illustrazione di Sironi si distanzia dalle semplificazioni populiste ed elabora un linguaggio iconico funzionale al discorso propagandistico. Va letta in relazione con la copertina della rivista, illustrata dello stesso Sironi, che mostra un bombardamento con un effetto visivo di intrusione analogo a quello del cuneo nel cerchio. Anche i colori, rosso e verde come la bandiera italiana, mettevano in risalto la relazione tra le due immagini, che andavano a determinare una narrazione unica: la prima di tipo figurativo con gli ordigni italiani sparati contro il nemico; la

seconda iconica, con la traduzione in chiave ideologica del conflitto rappresentata dal simbolismo delle forme geometriche [Del Puppo 2012].
L'efficacia di questo linguaggio fu tale da divenire modello del famoso manifesto di El Lissitzky del 1919, *Combatti i bianchi con il cuneo rosso*, dimostrando ancora una volta come la retorica di guerra abbia creato linguaggi che travalicano i confini nazionali [Rigotti 1992].

6: Il Montello. Quindicinale dei soldati del medio Piave, N. 1, 20 settembre 1918, giornale di trincea. Copertina e pagina 3 con il manifesto Sintesi della guerra mondiale.

Conclusioni

Il linguaggio visivo può essere inteso come strumento retorico attraverso il quale i grafici determinano un sistema di significati e conferiscono un'attribuzione di senso all'immagine. Questi linguaggi, pur mutando il proprio significato nel tempo, costruiscono un'iconologia dell'immagine destinata a fissarsi e collocarsi nei più diversi contesti ed influenzare la lettura e la percezione delle opere successive. Analizzando i segni visivi dei manifesti di propaganda si può notare come essi abbiano definito una serie di 'type', ovvero elementi descritti attraverso caratteristiche concettuali, che una volta interiorizzati dallo spettatore diventano ben identificabili e facilmente riconoscibili pur in presenza di stili differenti, addirittura sia che vengano utilizzati nel segno iconico che in quello geometrico [Gruppo mi 1992]. Difficilmente dal punto di vista grafico i manifesti di propaganda raggiunsero risultati originali, poiché spesso sia il contenuto che lo stile erano oggetto di rigido controllo da parte delle autorità governative, che di fatto limitavano la libertà espressiva dell'artista. Sono tuttavia interessanti per comprendere la valenza assunta da un nuovo linguaggio visivo che accomunava anche Paesi in conflitto tra di loro, dando vita a codici grafici con cui veicolare la retorica di guerra.

Bibliografia

BAZZANO, N. (2011). *Donna Italia. L'allegoria della Penisola dall'antichità ai giorni nostri*, Costabissara, Angelo Colla.
BENZI, F. e SIRONI, A. (1988). *Sironi illustratore, catalogo ragionato*, Roma, De Luca.
BERGAMINI, O. (2013). *La democrazia della stampa*: *Storia del giornalismo*, Roma-Bari, Laterza.
BOCCA, G. (1971). *I manifesti italiani fra belle époque e fascismo*, Milano, Fratelli Fabbri editori.
CIMORELLI, D. e VILLARI, A. a cura di (2015). *La Grande Guerra - Società, propaganda, consenso*, catalogo della mostra, Torino, Silvana.
DEL PUPPO, A. (2012). *Modernità e nazione. Temi di ideologia visiva nell'arte italiana del primo Novecento*, Macerata, Quodlibet.
FORMIGA, F. (2015). *I manifesti della Grande guerra: nuovi prodotti editoriali per la Propaganda*, in: «Nova historica» anno XIV, n. 53 – 2015.
GRUPPO MI (1992), *Traité du signe visuel*. Ed. it. a cura di Migliore, T. (2007). *Trattato del segno visivo. Per una retorica dell'immagine*, Milano, Mondadori.
LUBIN, D. M. (2016). *Grand Illusions: American Art and the First World War*, New York, Oxford University Press.
GALLO, M. (1971). *I manifesti nella storia e nel costume*, Milano, Mondadori.
LABANCA, N. e ZADRA, C. a cura di (2011). *Costruire un nemico. Studi di storia della propaganda di guerra*, Milano, Unicopli.
LASSWELL, H. (1971). *Propaganda Techique in the World War I*, Boston, The MIT Press.
MASAU DAN, M. e PORCEDDA D. a cura di (1991). *L'arma della persuasione. Parole ed immagini di propaganda della Grande Guerra*, catalogo della mostra, Gorizia, Edizioni della Laguna.
ORMISTON, R. (2013). *First World War Posters,* London, Tree Publishing.
RAGNEDDA, M. (2011). *Comunicazione e propaganda. Il ruolo dei media nella formazione dell'opinione pubblica,* Roma, Aracne.
PEDENZINI, A. e SORDO, P. a cura di (2016). *La Grande guerra nella cartografia satirica europea*. Catalogo della mostra. Strigno, 4 - 22 luglio 2014. Ascoli Piceno, Ed. Associazione Giovane Europa.
RIGOTTI, F., (1992). *Il potere e le sue metafore*, Milano, Feltrinelli.
SORDI, M. a cura di (1976). *I canali della propaganda nel mondo antico*, Milano, Vita e pensiero.
TAYLOR, J. (2013). *Your Country needs You. The secret History of the Propaganda Poster,* Glasgow, Saraband.
TCHAKHOTINE, S. (1939). *Le Viol des foules par le propagande politique*, Paris, Gallimard.

Reggio Calabria nelle illustrazioni delle Guerre d'Indipendenza a metà del XIX secolo. Scorci d'architettura

Reggio Calabria portrayed in the illustrations of mid 19th century Indipendence Wars. Architectural perspectives

FRANCESCO DE LORENZO
Università Mediterranea di Reggio Calabria

Abstract

Reggio Calabria, riedificata dopo il sisma del 1783, verrà nuovamente distrutta dal terremoto del 1908, perdendo così l'ottocentesca architettura neoclassica. Sono poche le illustrazioni del XIX secolo attraverso cui è possibile ricostruire l'aspetto della città scomparsa. Tra queste, i croquis dei periodici, oltre a narrare le vicende belliche della Prima e della Seconda Guerra di Indipendenza, restituiscono un'importante raffigurazione degli edifici e delle quinte urbane, sfondo alla guerriglia.

Reggio Calabria, already rebuilt after the earthquake of 1783, will be destroyed by the earthquake of 1908. Its 19th century neoclassical architecture has been lost. There is a very small number of the 19th century illustrations through which we can recreate the image of the lost city. Some of these are the croquis of periodical which concern not only the wartime events of the First and Second Independence War, but also return an important portrayal of the background buildings.

Keywords
Reggio Calabria, croquis, Guerre di Indipendenza.
Reggio Calabria, croquis, Wars of Independence.

Introduzione

XIX secolo. Un periodo di grandi trasformazioni sociali, politiche e culturali per l'Italia. Da Reggio Calabria, estrema città della penisola, si accese la "grande fiammata rivoluzionaria del 1848 che investì l'Italia e l'Europa, e dalla quale ha inizio il nostro Risorgimento nazionale", come affermava Lucio Villari in un articolo pubblicato su *La Repubblica* l'8 dicembre 1992. Popolo, quello reggino, che verrà liberato definitivamente dalla dominazione borbonica solo nell'agosto del 1860 con l'intervento dei garibaldini durante la spedizione dei Mille.

Reggio Calabria sul finire del secolo precedente, fu rasa al suolo dal terremoto del 1783, e pertanto necessitò di importanti interventi di ricostruzione, urbana e architettonica, che nei cinquant'anni successivi all'evento sismico, restituirono alla città un nuovo volto. L'impianto planimetrico medievale venne completamente demolito in favore di una maglia urbana a scacchiera, sulla quale sarebbero sorte le nuove architetture in stile neoclassico. Ma l'immagine di questo luogo sarà destinata presto a mutare ancora: l'ottocentesca Reggio verrà infatti distrutta dal sisma del 28 dicembre 1908.

Le fonti iconografiche che ritraggono la città nel periodo che intercorre tra i due eventi sismici, quindi, sono fondamentali per leggere e ricostruire non solo la *firmitas*, l'*utilitas* e la *venustas* dell'architettura perduta ma anche quei frammenti di storia che, legandosi ai luoghi, raccontano le dinamiche politiche e sociali dell'epoca. I *croquis* delle cronache di guerra si presentano pertanto come uno dei migliori espedienti grafici rintracciabili tra le immagini del periodo,

poiché mettono in relazione, in un unicum visuale, vicende storiche, architetture, quinte e vuoti urbani.

1. Il contesto storico e le cronache

Nel 1810, quasi 30 anni dopo il sisma, "la bella città di Reggio presenta ancora il tristo aspetto del tremuoto"[1]. Su ordine di Murat, da poco divenuto Re del Regno di Napoli per volere di Napoleone, la città ricevette un importante impulso di modernizzazione: venne disposta l'illuminazione del centro urbano durante le ore notturne e si ordinò la costruzione di un acquedotto che servisse per irrigare le fertili terre adiacenti la città. L'anno successivo venne dato comando alla Giunta di Riedificazione di demolire tutti gli edifici ancora pericolanti e le opere murarie di ostacolo alla realizzazione della nuova città; quindi, di ricostruire nell'imminenza secondo le direttive stabilite con il Piano Mori.

Caduto Napoleone, la Restaurazione riportò sul trono di Napoli Ferdinando IV di Borbone che nel 1816 istituì la provincia della Calabria Ulteriore Prima, designandone Reggio come capoluogo. Le politiche di ricostruzione, lo sviluppo delle aree agricole nelle terre inedificate a ridosso del nuovo centro urbano e la nascita del capoluogo furono l'occasione per la città dello Stretto di un importante sviluppo economico e culturale che inevitabilmente portò un forte incremento demografico.

Per questi motivi, Reggio era considerata dal regno borbonico una provincia abbastanza "fedele". Nonostante ciò, le idee liberali promosse da un comitato di giovani intellettuali sfiduciati e intimoriti dalle persecuzioni e dalla tirannide, portarono alla decisione nel giugno 1847 di insorgere contro il regime borbonico. Lo slancio rivoluzionario che vide coinvolte le dirimpettaie Reggio e Messina ebbe luogo tra l'1 e il 2 settembre 1847.

Sebbene l'importanza della sommossa (che avrebbe portato alla Prima Guerra di Indipendenza con i moti di Palermo del gennaio 1848), le cronache dell'epoca non diedero particolare rilievo all'accaduto. Il periodico *Le cronache di Modena*, nei trafiletti riservati alle notizie del Regno delle Due Sicilie, non riporta alcun annuncio in merito. Ne farà accenno solo un mese dopo, nell'edizione n. 40 del sabato 2 ottobre 1847 stampando il seguente comunicato nello spazio dedicato al Piemonte:

Torino, 16 settembre. I movimenti quasi contemporanei a Lucca, Livorno, Genova, Messina ecc. dimostrano la organizzata trama di un partito radicale, il quale tende a sollecitare la rivoluzione che, a suo parere, potrebbe essere incagliata sol quando vi prendesse parte la classe più distinta della società.

Anche le cronache estere diedero poco spazio ai fatti. *L'illustration: journal universel*, nel n. 238 del sabato 18 settembre comunica:

Des troubles ont éclaté en Sicile, à Messine, et à Reggio. Des renforts ont été envoyés de Naples sur ces deux points. Le numéro du 6 septembre du journal officiel présentait ce double mouvement comme comprimé. (Scoppiarono disordini in Sicilia, Messina e Reggio. Rinforzi furono inviati da Napoli in questi due punti. Sull'uscita del 6 settembre la Gazzetta ufficiale presentava questo doppio movimento come soppresso).

Per la Calabria, l'Ottocento non è solo un periodo di grandi trasformazioni politiche, sociali e culturali. In questo secolo il Grand Tour ha particolare fortuna nel meridione. Nei giorni della sommossa antiborbonica si trovò a Reggio Edward Lear, il quale, nel suo *Diario di un viaggio a piedi*, descrisse ciò che accadde davanti ai suoi occhi in riferimento ai moti delle città dello Stretto (cronache di giorno 2, 3 e 4 settembre):

[1] Reggio Calabria, Archivio di Stato, *Giunta di Riedificazione*, Inv. 2 bis, B. 1, F.lo 1

Gli insorti, consistenti in uomini giovani delle città vicine e dei villaggi, erano già entrati a Reggio, e aumentavano di ora in ora; che la sponda opposta di Messina era anche in piena rivolta; […] grandi gruppi da Santo Stefano e da altri luoghi, apparentemente giovani montanari, si accalcavano a Reggio e affollavano le strade cantando e gridando "Viva Pio IX", con stendardi, fucili, spade, e strumenti musicali. [Lear 1852, 151]
La rivolta di Messina ha causato la morte di quattordici o quindici uomini, ma il governo ha ottenuto la cittadella. Angoscia e ansietà torpore e terrore, hanno preso il posto di attività, prosperità, sicurezza e pace. [Lear 1852, 153]
Due navi da guerra sono a Reggio, e si ode sparare, ma i dettagli sono a noi naturalmente sconosciuti. Temo che la povera città sia maltrattata, e non c'è da sorprendersi se così fosse, perché 400 o 500 uomini non possono occupare e tenere permanentemente una parte così distante di un grande Regno, a meno che siano assistiti da una sollevazione generale; ma sembra un'estrema follia e, qualunque sia la causa del risentimento, potrebbe derivarne un risultato negativo con punizioni severe. [Lear 1852, 153]
Se doviziosa di particolari è la descrizione di Lear, non si può dire altrettanto delle iconografie. L'unico suo dipinto di Reggio ritrae la città prima dei moti ed esternamente rispetto al centro urbano. Né le cronache di viaggio, né tantomeno i periodici del tempo, ci consentono dunque di avere un'immagine delle vicende, dell'architettura e della città.
Ben diversa invece è la situazione che iconograficamente si presenta durante la spedizione dei Mille ed in particolare per la liberazione della città di Reggio dai Borboni ad opera dei garibaldini. Certamente la vicenda fu seguita con maggior interesse (rispetto alla precedente) dai territori europei e dal resto d'Italia, che si accingeva a raggiungere l'Unità.
La mattina del 20 agosto 1860 le camicie rosse accerchiarono la città e vi accedettero da più varchi, giungendo ad un primo scontro contro l'esercito borbonico nella Piazza San Filippo; quindi, ottenuta una prima vittoria, si diressero verso la piazza Duomo, slargo urbano che per sua morfologia era difficilmente difendibile ed allo stesso tempo era uno dei passaggi più ampi per raggiungere il castello. Alle prime luci dell'alba del giorno successivo il fuoco cessò: i Borboni erano sconfitti. Nel primo pomeriggio batterono in ritirata salpando con le proprie imbarcazioni dal molo e abbandonando definitivamente la costa reggina. Sul castello venne issata la bandiera bianca della resa e la fortificazione venne consegnata ai garibaldini.
Senza entrare nel merito dei fatti narrati dalla carta stampata attraverso gli scritti, ci si vuole soffermare però sull'ampia iconografia inserita a corredo delle cronache. Tra i periodici esteri, *The Illustrated London News* dedicò largo spazio all'accaduto in forma testuale, mentre quelli francesi raccontarono un fedele spaccato degli eventi soprattutto mediante *croquis*. Nei primi piani di queste illustrazioni vengono per lo più rappresentate le vicende storiche che sono dettagliatamente contestualizzate nei luoghi degli avvenimenti. La città e l'architettura ne fanno da sfondo.

2. La simbologia di guerra per un'interpretazione degli eventi

L'analisi di alcuni particolari individuabili nei *croquis* di periodici francesi ci permette di fare alcune riflessioni sulle vicende di guerra e di descriverne gli avvenimenti. È bene sottolineare che le considerazioni di seguito riportate non vogliono essere una generica descrizione dei fatti inerenti la Seconda Guerra di Indipendenza, tantomeno vogliono definire un abaco di elementi rintracciabili in ogni rappresentazione sull'argomento né presentare una ripetibile procedura applicabile su ogni illustrazione del periodo. Si vogliono piuttosto proporre degli spunti per una più attenta e critica lettura dei *croquis* attraverso la simbologia di guerra, applicandola esemplificativamente ai fatti d'arme del 1860 di Reggio Calabria, ai fini di

restituire una plausibile e specifica ricostruzione di alcuni frammenti della storia di questa città. Si presentano dunque a seguire degli esempi tratti dai due periodici francesi: *L'illustration* (n. 915 - 8 settembre 1860) e *Le Monde Illustré* (n. 178 - 8 settembre 1860).
Uno dei dettagli che si nota in primo piano è il chépi. Il singolare copricapo militare di forma cilindrica o troncoconica, con la parte più stretta rivolta verso l'alto e dotato di visiera, elemento distintivo delle divise indossate dai soldati dell'esercito napoletano, fa distinguere le due parti contrapposte nello scontro di Piazza San Filippo. L'immagine chiarifica dunque che i garibaldini invasero la piazza non dagli accessi lato mare (come sarebbe stato prevedibile) bensì dalle uniche due vie di ingresso lato monte. L'esercito borbonico attendeva invece le camicie rosse all'interno della piazza. Più in particolare, osservando l'uniforme indossata dai soldati napoletani, in tipica tenuta estiva per i servizi armati [Boeri 1998, 76] è possibile affermare che le forze messe in campo per il controllo e la difesa della città di Reggio, fossero Carabinieri dello Stato Maggiore.
Nelle illustrazioni risaltano inoltre il particolare di una ruota (raffigurato nella Piazza San Filippo) e alcune strutture utilizzate per la movimentazione degli armamenti nello scontro di Piazza Duomo. Questi dettagli fanno intuire quali fossero le armi utilizzate per il controllo del territorio. Difatti, oltre al classico moschetto con baionetta, facilmente distinguibile nell'iconografia presentata, è possibile dedurre che, per la difesa della città di Reggio, le truppe borboniche ricorressero ai cannoni [Boeri 1998, 254]. Si ipotizza peraltro che non si trattasse solo di artiglieria a piedi ma anche di artiglieria a cavallo, data la presenza di questi animali nelle immagini.
L'individuazione di particolari non si limita unicamente ad elementi propri dello scontro armato. La bandiera bianca, ad esempio, simbolo della resa, ci permette di definire la cronologia dei *croquis* analizzati. In particolare, ci si vuol soffermare sulle due viste della città di Reggio dal mare.

1: L'esercito napoletano difende piazza San Filippo. Firma del disegnatore non decifrabile, Combat sul la place Saint-Philippe, à Reggio, croquis tratto da L'Illustration, journal universel, n. 915 - 8 settembre 1860, p. 157.

2: Presa di Reggio. Piazza Duomo. Non firmato, Preise de Reggio. Attaque de la place du Dôme. Croquis inviato a M. J. Duvaux tratto da L'Illustration, journal universel, n. 915 - 8 settembre 1860, p. 156.

Nell'illustrazione di Durand Brager non vi è alcuna bandiera posta sulla sommità del castello; pertanto è facile intuire che sia stata realizzata precedentemente rispetto agli scontri in Piazza San Filippo e Piazza Duomo. Al contrario, in quella di Gaildrau si legge chiaramente la bandiera issata sulla fortificazione principale di Reggio indicando la resa delle forze napoletane; dunque, è stata realizzata dopo la liberazione della città. A conferma di questo, le imbarcazioni dei Borboni che salpano dal molo di Porto Salvo.
Sicuramente i *croquis* pubblicati sui periodici mancano di un elemento utile per una più approfondita analisi ed una conseguente maggiore possibilità di interpretazione delle immagini: il colore. Si focalizza l'attenzione sullo scontro in Piazza Duomo proposto da Durand Brager e letto in sovrapposizione alla litografia di Carlo Bossoli. Mentre nella prima illustrazione, nella foga della guerra non è possibile distinguere i due schieramenti contrapposti poiché rappresentati in modo stilizzato e senza particolari dettagli, nella seconda il colore delle uniformi permette una immediata comprensione della scena narrata. Si noti infatti come il gruppo di individui raffigurati in basso a sinistra sia composto esclusivamente di camicie rosse la cui rappresentazione, sfumata in profondità, fa immaginare come questi si dirigano in modo precipitoso verso il castello.

3. La città e l'Architettura nei *croquis* di cronaca

I riferimenti al contesto urbano in cui si svolgono i combattimenti e agli edifici che fanno da sfondo alle vicende narrate sono ripetuti e frequenti. Certamente non si tratta di illustrazioni ideali dei luoghi. Prova utile a sostenere questa tesi non è solo la rappresentazione delle

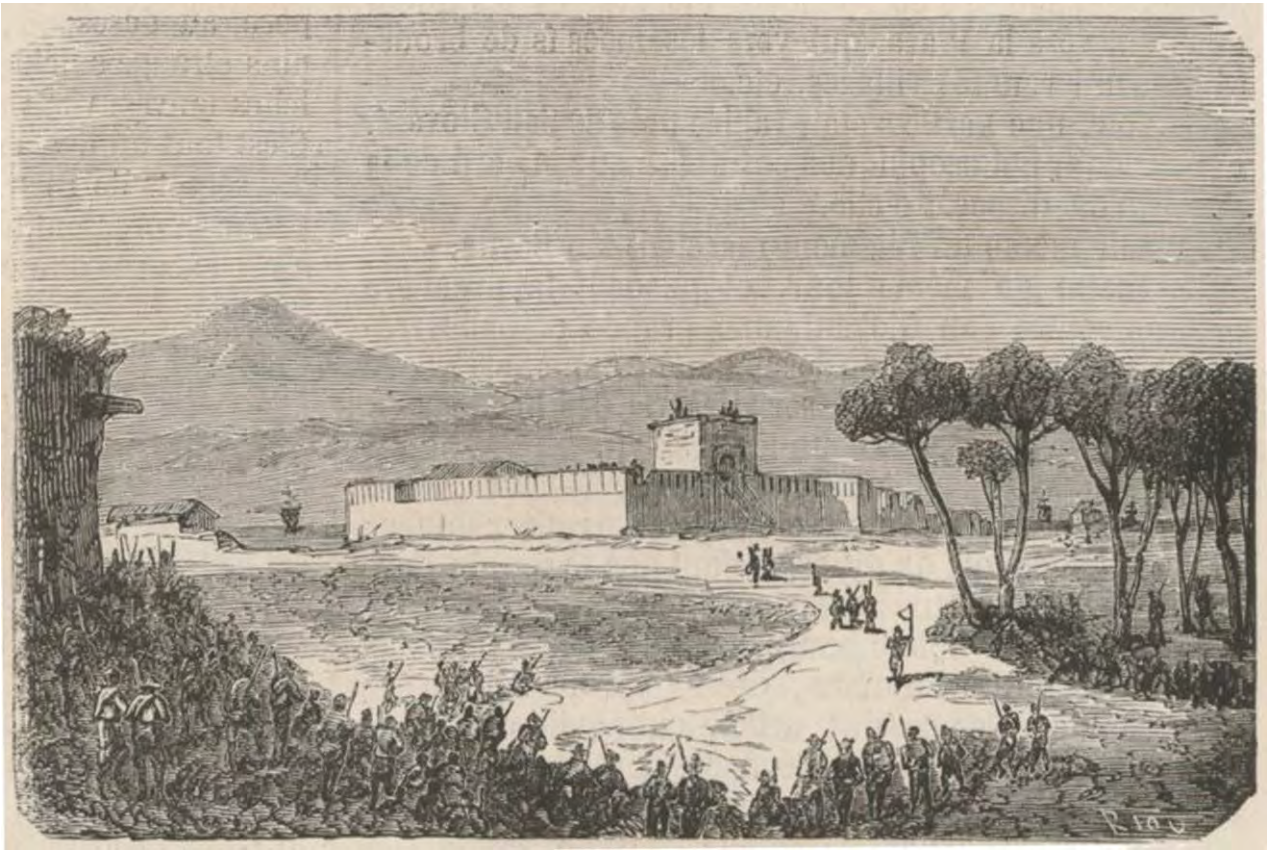
architetture che, a prescindere dalla mano del disegnatore, mantengono sempre gli stessi connotati formali, strutturali e stilistici ma il fatto che, confrontando i *croquis* con le piante della città ottocentesca, si riscontrano nella totalità dei casi presentati, delle perfette corrispondenze tra le viste prospettiche e le planimetrie.
Ad ulteriore conferma, vi sono alcune fotografie di fine secolo che ritraggono alcune architetture rappresentate nei *croquis*. Queste però non sono certamente sufficienti a restituire una complessiva immagine della perduta ottocentesca Reggio Calabria. Sono infatti immortalati solo alcuni edifici del centro urbano. Tra i più noti vi sono quelli del Duomo, del Castello, della Real Palazzina (fronte a mare della città) e della prospiciente Fontana della Pescheria, sui quali non ci si soffermerà. Non sono però rintracciabili scatti relativi ad altrettanti importanti strutture che hanno avuto particolare rilievo nella storia della città. Dunque, mediante lo studio delle immagini di guerra è possibile ampliare la conoscenza della parziale iconografia relativa all'architettura reggina del periodo. Una delle illustrazioni di maggiore rilevanza per scoprire quell'architettura poco nota della città è la vista generale di Reggio di Durand Brager. Questa, diversamente da quella di Gaildrau, definisce una panoramica più ampia del fronte a mare: il punto di vista della prospettiva è più lontano dal molo della città, consentendo all'artista di rappresentare, seppur sommariamente, anche la Chiesa di S. Maria di Porto Salvo ed il suo campanile, posti alla sinistra della Palazzata.

3: Viste sul fronte a mare di Reggio Calabria: confronto. In alto (a): Durand Brager, Vue générale de Reggio, croquis tratto da Le Monde Illustré, n. 178 - 8 settembre 1860, p. 165. In basso (b): J. Gaildrau, La garnison napolitaine attendant son embarquement sur le quai de Reggio, croquis tratto da L'Illustration, journal universel, n. 915 - 8 settembre 1860, p. 157.

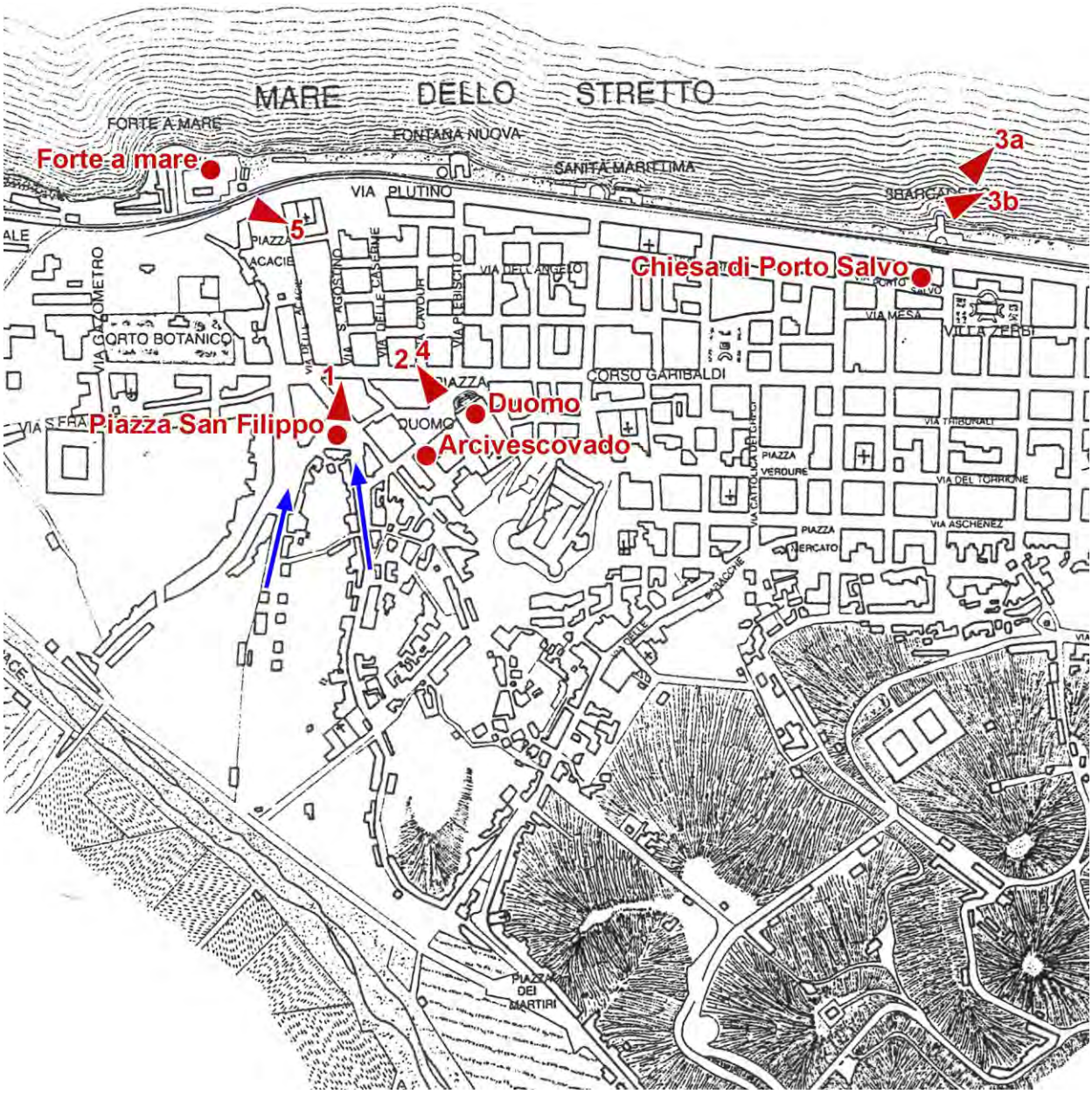
4: Presa di Reggio. Piazza Duomo: confronto. In alto (a): Durand Brager, Preise de Reggio. Attaque de la place du Dôme, croquis tratto da Le Monde Illustré, n. 178 - 8 settembre 1860, p. 165. In basso (b): Carlo Bossoli, Presa di Reggio, dipinto edito da C. Perrin Editore, Torino.

La facciata della chiesa, divisa orizzontalmente in due parti da un'importante cornice marcapiano, era presumibilmente in stile neoclassico come la maggior parte degli edifici ottocenteschi della città. Rialzato rispetto alla quota della strada, l'accesso era raggiungibile mediante una scalinata e avveniva attraverso un unico ingresso centrale, con portale semplice, verosimilmente architravato, affiancato da due paraste (o lesene) e da due nicchie (o da due edicole). La chiesa, consacrata solo dopo l'Unità d'Italia, era il luogo di ritrovo dei marinai. Al suo interno sono rimasti conservati importanti dipinti che, dopo il terremoto del 1908 sono stati spostati in altri luoghi di culto, poiché la chiesa non fu mai ricostruita. Il campanile poggiava

invece direttamente sulla quota di camminamento stradale. Al suo interno trovava spazio il faro della città, favorendo l'attracco sul prospiciente molo.
Rimanendo in tema di edifici ecclesiastici, nelle illustrazioni che raffigurano l'immagine dell'ottocentesca piazza Duomo, è possibile scorgere alla destra della Cattedrale, oltre le polveri alzate dai combattenti, il palazzo dell'Arcivescovado. Questo, con facciata bipartita e composto di due piani fuori terra, aveva un'altezza complessiva pari a quella delle navate laterali della Chiesa Madre. Costruito in continuità con la facciata del Duomo ed inclinato rispetto alla strada principale, presentava un apprezzabile portale di ingresso posto non in asse rispetto al fronte dell'edificio. La scelta progettuale di traslare il portale sulla destra della facciata è presumibilmente dettata dalla necessità di posizionarlo in asse rispetto ad una seconda via di accesso alla piazza, obliqua rispetto alla strada principale (Corso Garibaldi) ma ortogonale rispetto al Duomo e all'Arcivescovado. Questo consentiva di scorgere l'ingresso al palazzo già dal corso oltre a garantirne un accesso diretto.
Ci si potrebbe soffermare su ogni costruzione presente nelle rappresentazioni di cronaca ma gli esempi proposti sono a titolo esemplificativo di una più vasta gamma di ragionamenti che si potrebbero condurre, approfondendo il tema della rappresentazione della città e dell'architettura nelle illustrazioni ottocentesche legate al tema della guerra. Si ritiene però interessante concludere questo breve excursus di esempi suggerendo un'ultima immagine tratta da *Le Monde Illustré*: la resa dei forti sulla spiaggia. Questa è molto più difficile da collocare in planimetria rispetto alle prospettive proposte fino ad ora, pertanto diventano utili i riferimenti naturali che lo stesso illustratore ci propone all'interno dell'immagine.



5: Probabile vista sul forte a mare di Reggio Calabria. Firma del disegnatore non decifrabile, Prise de Reggio. Reddition des forts de la plage, croquis tratto da Le Monde Illustré, n. 178 - 8 settembre 1860, p. 165.



6: Estratto della Pianta della città di Reggio Calabria dopo l'Unità d'Italia e prima dei vari piani di ingrandimento e sistemazione redatti entro il 1898. (probabile datazione tra il 1861 e il 1875). Le frecce in blu indicano l'accesso dei garibaldini in città (rif. fig.1). In rosso invece i coni ottici che individuano le probabili posizioni da cui sono stati disegnati i croquis (i numeri rappresentano i riferimenti alle figure precedenti).

Sappiamo certamente che si tratta di forti sulla spiaggia data la didascalia riportata sul periodico francese. Non è però specificato se si tratti dei forti di Reggio o di altri forti nelle immediate vicinanze (Gallico o Catona ad esempio). Peraltro, non vi sono illustrazioni note dei forti sulla spiaggia di Reggio se non nel dipinto di fine Settecento di Jacob Hackert, *Veduta del porto di Reggio Calabria*, in cui sullo sfondo si scorge una struttura che, per collocazione e tipologia, parrebbe essere il forte in questione.
Esaminando il *croquis*, ed in particolare gli alberi sulla destra, l'Etna e il mare in secondo piano e l'ampio slargo nel centro della veduta, e mettendolo in relazione con la planimetria, è

possibile immaginare e collocare il punto di osservazione del disegnatore sulla piazza delle Acacie. Se così fosse, l'immagine analizzata è un'interessante prospettiva sulla fortificazione sita sul lungomare di Reggio e pertanto si avrebbe una importante, seppur sommaria, ulteriore raffigurazione del forte a mare della città.

Conclusioni

L'immagine di guerra, a prescindere dal periodo storico che racconta, dal contesto, dal luogo in cui avvengono le vicende narrate, ed a prescindere dalla tipologia di illustrazione utilizzata (schizzo, dipinto, litografia, fotografia) è una testimonianza reale non solo di un fatto accaduto ma anche e soprattutto di un contesto urbano che prima, dopo o durante il conflitto ha subito necessariamente delle modificazioni dirette o indirette, correlate o non correlate all'evento stesso, causate dello scorrere del tempo e della storia.
La raffigurazione in quanto tale è un quadro statico e fine a sé stesso finché non si innesca un processo di interazione tra l'osservatore e l'oggetto dell'osservazione. Guardare la stessa immagine non solo da punti di vista differenti, mettendola in relazione con altri documenti ed altre elaborazioni grafiche, ma anche con occhi diversi, cercando di analizzarne i vari aspetti ed elementi che la compongono, la rende dinamica, viva, multimediale, tridimensionale ed interattiva pur rimanendo per sua definizione impressa su un supporto bidimensionale.
Gli esempi proposti, partendo da *croquis*, hanno così consentito di restituire frammenti della storia di Reggio Calabria, legando i fatti di cronaca (ricostruiti ed approfonditi mediante illustrazioni) alla sua dissolta ma ricostruibile immagine ottocentesca.

Bibliografia

BOERI, G., CROCIANI, P., FIORENTINO, M. (1998). *L'esercito borbonico dal 1830 al 1861, Tomo II,* Roma, Ufficio Storico SME.
CROCE, G., GERACI, P., (1928). *Guida di Reggio Calabria e dintorni*. Reggio Calabria, Tipografia Giammusso & Pompeo.
CURRO', G., RESTIFO, G. (1991). *Le città nella storia d'Italia. Reggio Calabria*. Collana a cura di C. De Seta, Roma, Laterza.
DE NAVA, P. (1939). *Note topografiche e ricordi della vecchia Reggio: il Castello*, in «Brutium», n. XVIII, nuova serie n.1, pp. 4-10.
DE NAVA, P. (1940). *Note topografiche e ricordi della vecchia Reggio: il Castel Nuovo o Forte a Mare*, in «Brutium», n. XIX, nuova serie n.1, pp. 3-4.
L'Illustration, journal universel (1860), n. 915, 8 settembre 1860, pp. 156-157
LEAR, E. (1847). *Journals of a lanscape painter in Southern Calabria*. Traduzione italiana a cura di E. De Lieto Vollaro, A. Spencer Mills (2009), *Diario di un viaggio a piedi*, Soveria Mannelli (CZ), Rubbettino Editore.
Le Monde Illustré (1860), n. 178, 8 settembre 1860, p. 165.
MORISANI, C. (1872). *Ricordi storici. I fatti delle Calabrie nel luglio ed agosto 1860 con aggiunta di notizie storiche sul castello e forte a mare di Reggio Calabria*. Reggio Calabria, Ceruso.
Reggio Calabria nell'Ottocento (1996), a cura di L. Lazzarino, Roma, Editalia.
The illustrated London News (1860). Vol. XXXVII, July to December 1860, London, George C. Leighton.
STRAFFORELLO, G., (1900). *La Patria. Geografia dell'Italia. Provincie di Reggio Calabria, Catanzaro, Cosenza*, Torino, Unione Tipografico-Editrice.

Elenco delle fonti archivistiche o documentarie

Giunta di Riedificazione, Inv. 2 bis, b. 1, fasc. 1.

Sitografia

http://www.nuovomonitorenapoletano.it/index.php?option=com_content&view=article&id=2310:i-moti-rivoluzionari-di-reggio-calabria-del-1847&catid=85%E2%80%A6 (gennaio 2023).

La guerra delle immagini. L'uso delle armi visive nelle strategie belliche del cyberspazio

The war of images. The use of visual weapons in cyberspace warfare strategies

ENRICO CICALÒ
Università di Sassari

Abstract

L'obiettivo di questa ricerca è l'ideazione e la sperimentazione di un metodo di analisi e interpretazione dell'uso delle immagini all'interno di particolari contesti di visual storytelling. Il metodo viene studiato e sperimentato all'interno del contesto della propaganda bellica del conflitto russo-ucraino e può essere applicato anche ad altri contesti in cui la comunicazione si basa su un uso seriale delle immagini.

The aim of this research is to develop and test a method for analyzing and interpreting the use of images within particular visual storytelling contexts. The method is studied and tested within the context of war propaganda of the Russian-Ukrainian conflict and can also be applied to other contexts in which communication is based on serial use of images.

Keywords
immagini, cyberspazio, propaganda.
images, cyberspace, propaganda.

Introduzione

I recenti eventi sul fronte del conflitto russo-ucraino hanno evidenziato la molteplicità dei campi di battaglia su cui oggi si combattono le guerre tra gli stati. Ai tradizionali terreni di scontro nello spazio fisico si sommano quelli degli spazi digitali e degli spazi mentali. Se nello spazio fisico le strategie belliche sono rivolte a guadagnare superfici di territorio, di combattere eserciti e di indebolire la dotazione di armamenti del nemico, nello spazio digitale l'offensiva è rivolta a colpire gli strumenti di controllo del territorio e di gestione delle armi più sofisticate dal punto di vista tecnologico. Ma è nello spazio mentale che avviene una delle guerre più importanti e difficili, quella per la conquista degli immaginari, delle opinioni e del consenso dei popoli che sostengono le politiche militari e per esse accettano di sacrificare benessere, libertà, affetti e risorse.

Costruite e divulgate per raggiungere in maniera mirata gli obiettivi e influenzarne le credenze, le speranze, gli atteggiamenti nei confronti della guerra e dei poteri che la sostengono, le immagini divengono in questo ambito vere e proprie armi capaci di indebolire il nemico o rafforzare l'azione degli eserciti. Mappe animate che coinvolgono il pubblico chiarendo l'evoluzione dei fronti e le avanzate degli eserciti sul territorio nemico, video che sollecitano sentimenti di rabbia o orgoglio raccontando le vicende belliche, simulazioni che seminano terrore anticipando l'offensiva sugli obiettivi nemici, immagini simboliche divulgate attraverso i social network che si imprimono in maniera indelebile nell'immaginario del pubblico condizionandone profondamente gli stati emotivi e i comportamenti, sono solo l'evoluzione più recente della propaganda militare che da sempre fa leva sull'efficacia delle immagini nel condizionare l'opinione pubblica.

In questo articolo si analizzano e discutono le immagini utilizzate nel conflitto russo-ucraino per condizionare l'opinione del pubblico, in alcuni casi al fine di deformare il racconto della realtà e per manipolare le opinioni, in altri per rafforzare il senso di appartenenza e di identità delle popolazioni e dei soldati al fronte. In particolare, si prendono in esame le immagini divulgate attraverso i social network, in quanto strumenti privilegiati per raggiungere capillarmente le persone in qualunque parte dei paesi coinvolti nella guerra, soprattutto nelle situazioni più difficili dove gli *smartphone* rimangono gli unici strumenti che riescono a creare relazioni tra i fronti più caldi dei conflitti e il resto delle comunità e delle nazioni. La discussione che segue evidenzia la potenza delle immagini intese come armi visive all'interno delle strategie belliche ma evidenzia anche l'ambiguità dell'interpretazione, il pericolo in termini di manipolazione e l'efficacia della comunicazione.

1. Il tema. L'uso delle armi visive nelle strategie belliche del cyberspazio

L'avvento dei social media ha cambiato radicalmente la comunicazione delle vicende belliche in quanto gran parte delle informazioni condivise dai media occidentali ritrasmette proprio i contenuti pubblicati su queste piattaforme sia dai principali protagonisti degli eventi bellici che dai semplici cittadini. Questo avviene in quanto i rischi legati alla cronaca diretta degli eventi bellici risulterebbero troppo alti, così come le difficoltà a raccogliere informazioni nel corso delle operazioni militari. Gli account social delle istituzioni locali, dei protagonisti delle vicende e dei normali cittadini possono così diventare fonte primaria di quell'informazione necessaria ad aggiornare il mondo sulle vicende belliche ma anche a costruire un'opinione pubblica capace di affrontare i momenti di crisi e supportare gli sforzi dei concittadini al fronte. I social media hanno così conquistato nella guerra russo-ucraina un ruolo centrale nel modellare la percezione dei fatti e nel coinvolgere emotivamente il pubblico [Trotskovets 2021] e vengono utilizzate come veri e propri campi di battaglia in cui si combatte attraverso la diffusione di informazioni di forte impatto emotivo, siano esse visive o testuali, con l'obiettivo di conquistare territori non fisici ma mentali [Stănescu 2022] (fig. 1).
Emergono nuove forme di conflitto tra potenze e stati definite in letteratura come 'guerre ibride' [Svetoka 2016] o 'guerre diffuse' [Hoskins-O'Loughlin 2010ª], in cui agli stati si affiancano altri attori non governativi che contribuiscono alle azioni dei conflitti su nuovi territori di guerra come quelli del cyberspazio di cui i social network costituiscono un'importante componente [Svetoka 2016] al punto di arrivare a parlare di militarizzazione dei social media [Singer- Brooking 2018]. Tra gli attori che contribuiscono a questo nuovo tipo di guerra vi sono esperti informatici volontari, hacker e privati cittadini motivati a sostenere una delle parti in conflitto attraverso la mobilitazione sul cyberspazio.

2. Lo stato dell'arte. Le immagini nella guerra russo-ucraina

Il 24 febbraio 2022, la Russia ha invaso l'Ucraina dando il via a quella che viene definita la guerra russo-ucraina, che ha attirato l'attenzione dell'opinione pubblica internazionale e ha innescato da entrambe le parti coinvolte nel conflitto campagne di propaganda.
Sebbene il conflitto abbia appena un anno di vita, i fenomeni di informazione e comunicazione ad esso connessi sono già stati oggetto di diversi studi. Dalla letteratura appare chiaro come il conflitto sia iniziato ben prima del 23 febbraio 2022, data ufficiale dell'invasione Russa, non solo in relazione all'invasione di alcuni territori ucraini già dal 2014 ma anche, e soprattutto, per il lavoro di preparazione dell'opinione pubblica avviato negli anni precedenti dal governo russo.

Diversi studi hanno analizzato infatti le campagne di propaganda russe finalizzate a preparare il terreno per la guerra, in atto già dagli anni precedenti. La macchina della propaganda russa ha una lunga tradizione che affonda le sue radici nel periodo sovietico ma i metodi e le tecniche di guerra dell'informazione sono diventati più sofisticati e mirano oggi direttamente alla disinformazione, all'intossicazione informativa e alla falsificazione della realtà attraverso l'uso dei social media agendo direttamente sulla psiche delle persone [Saran 2016]. Fedor nel 2015 ha analizzato la campagna di informazione russa che ha accompagnato e alimentato la guerra in Ucraina e che ha influenzato gli eventi dell'ultimo anno. L'autore evidenzia la straordinaria proliferazione di 'immagini nemiche' di vario tipo e genere, di macabri documentari televisivi che demonizzano l'Ucraina; video virali semi-ironici che costruiscono rappresentazioni grottesche dell'Occidente, notiziari televisivi e ai talk show che raccontano versioni poco attendibili della realtà.
Khaldarova e Pantti nel 2020 hanno invece evidenziato come la crisi ucraina ha accentuato il ruolo centrale della televisione russa nella guerra dell'informazione ma ha anche favorito la diffusione di contro-narrazioni diffuse attraverso Internet finalizzate a sfatare informazioni distorte e a denunciare immagini false. Sempre Pantti nel 2017 ha analizzato e confrontato gli stili narrativi e le tematiche narrate attraverso le immagini nei profili *Twitter* di tre giornalisti appartenenti a testate e nazionalità diverse, evidenziando le possibili differenti narrazioni degli stessi eventi.
Le immagini trasportano emozioni e sono usate nelle guerre per evocare emozioni e quindi mobilitare all'azione [de Buitrago 2022]. I conflitti e le parti in causa sono tradizionalmente rappresentati attraverso le immagini, che possono essere foto, illustrazioni o immagini post-prodotte digitalmente, spesso utilizzate per falsificare la realtà. Tutte le tipologie di immagini offrono un'interpretazione partigiana delle vicende belliche. La tipologia di immagini utilizzata per combattere la guerra mediatica è generalmente la fotografia e i video in quanto la 'guerra diffusa' viene combattuta nel cyberspazio da cittadini e testimoni armati di solo smartphone dunque capaci di produrre solo immagini in maniera diretta attraverso scatti o video che non richiedono alcuna forma di postproduzione [Pavlik 2022].

3. Obiettivi e metodo. La rappresentazione della guerra delle immagini

L'obiettivo di questa ricerca è l'ideazione e la sperimentazione di un metodo di analisi e interpretazione dell'uso delle immagini all'interno di particolari contesti di visual storytelling. Il metodo viene studiato e sperimentato all'interno del contesto della propaganda bellica del conflitto russo-ucraino e può essere applicato anche ad altri contesti in cui la comunicazione si basa su un uso seriale delle immagini.
La ricerca ha preso in esame la narrazione per immagini della guerra Russo-Ucraina conseguente all'invasione dei territori ucraini da parte della Russia a partire dal 23 febbraio 2022, e si articolata nelle seguenti fasi:
- Selezione del caso di studio
- Raccolta delle informazioni
- Interpretazione delle informazioni
- Rappresentazione grafica delle informazioni

Tutti i dati e le informazioni presentate e discusse sono aggiornati alla data del 23 gennaio 2023 e dunque prendono in esame il periodo compreso tra il 23 febbraio 2022 e il 23 gennaio 2023. La ricerca non ha preso in esame i contenuti visivi di tipo video ma solo le immagini statiche.

- *Selezione del caso di studio*

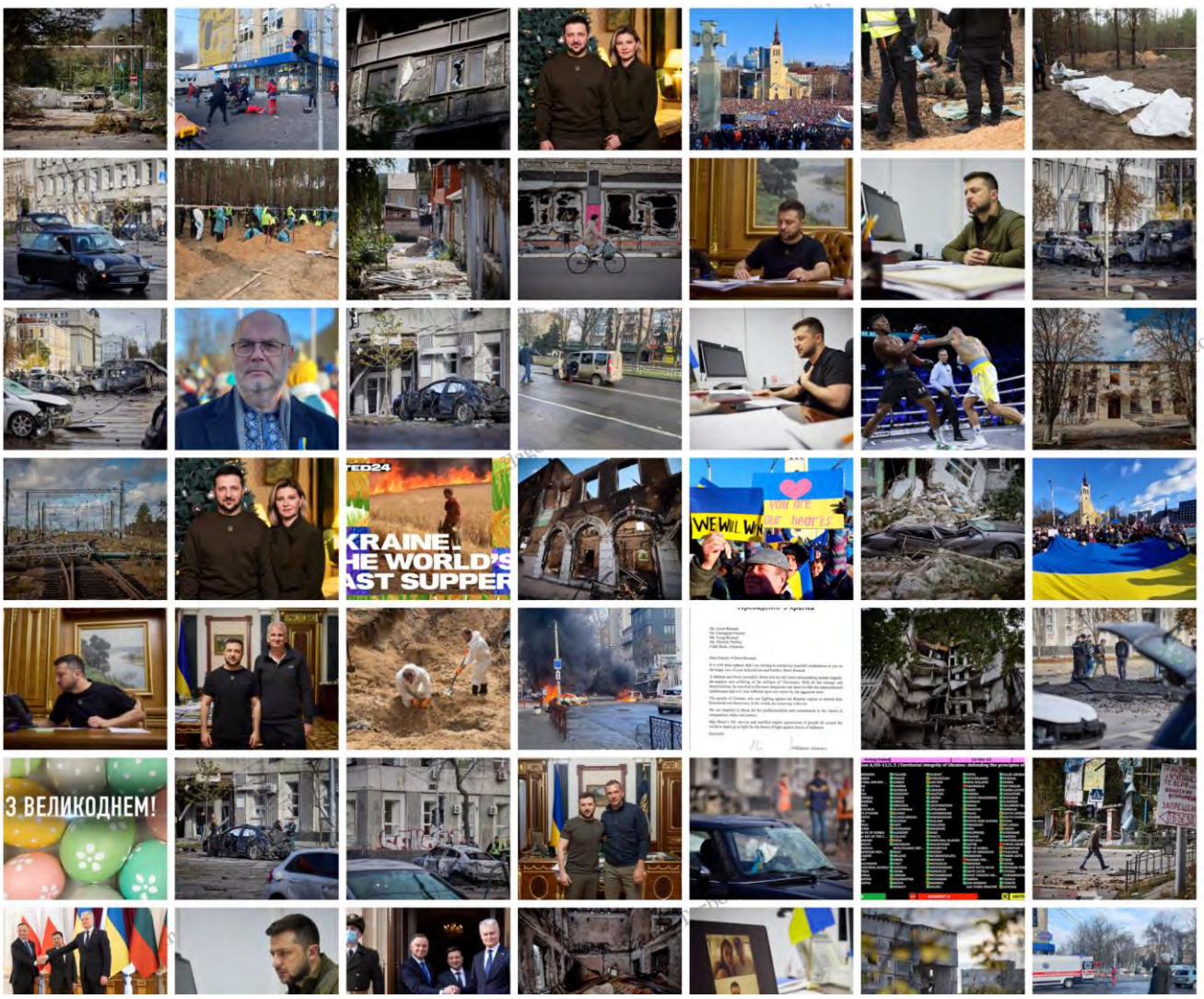
  All'interno dei possibili canali di comunicazione utilizzati per la comunicazione degli eventi bellici ai cittadini, si è scelto di analizzare la comunicazione via social network e di focalizzare l'attenzione in particolare sul social network *Twitter*, in quanto riconosciuto come uno dei canali più utilizzati per la propaganda militare, per la sua caratteristica peculiare di permettere la trasmissione di immagini associate a brevi testi di rapida e facile lettura.

  Nella selezione dei profili da sottoporre ad analisi è stato inizialmente valutata la possibilità di comparare la comunicazione delle due parti coinvolte nel conflitto, ma poiché i profili della propaganda russa sono stati disattivati dopo poche settimane dall'inizio della guerra, la ricerca si è focalizzata solo sui profili della parte Ucraina.

  Sono stati inizialmente presi in esame tre profili istituzionali, considerati tra i più rappresentativi: il profilo del presidente Ucraino @*ZelenskyyUa* (7,1 milioni di follower), il profilo del governo ucraino @*Ukraine* (2,2, milioni di follower) e infine il profilo utilizzato dal ministero della difesa ucraina @*DefenceU* (1,8 milioni di follower). La scelta di focalizzarsi sui soli profili istituzionali è legata al fatto che essi possono rappresentare la strategia di comunicazione ufficiale e possono essere considerati verificati e verificabili in termini di qualità delle fonti e di rappresentatività. Questi requisiti non possono invece essere garantiti dai profili personali dei normali utenti, spesso non corrispondenti a persone reali e dietro cui possono nascondersi intenzioni e finalità non sempre chiare (Aondover, & YarAdua, 2022). I corrispondenti profili della parte Russa (quello del presidente @*KremlinRussia_E*, quello del governo Russo @*GovernmentRF* e quello della difesa Russa @*mod_russia*) risultano inattivi a partire dai mesi di marzo e aprile 2022 e dunque non consentono di essere considerati all'interno della ricerca.

  La propaganda russa, così come quella ucraina, ha comunque utilizzato altri canali di comunicazione e altri social network, in particolare *Telegram*, ma per la sperimentazione del metodo si è scelto di ridurre i casi di studio ai soli profili *Twitter* in quanto più accessibili e più facilmente analizzabili; riservandosi la possibilità di estendere il metodo, una volta ideato e collaudato, ad altri canali di comunicazione che possano consentire anche un confronto tra le strategie belliche delle due parti. La comunicazione sui profili *Twitter* di parte Ucraina è infatti scritta in lingua inglese a differenza dei profili *Telegram* di parte russa interamente scritti in lingua russa, e in quanto tali non facilmente interpretabili senza la conoscenza della lingua. Questa differenza fa capire come l'Ucraina con la sua campagna di comunicazione mira a sollecitare l'attenzione internazionale mentre la Russia pensa prevalentemente alla comunicazione interna, diretta ai cittadini.

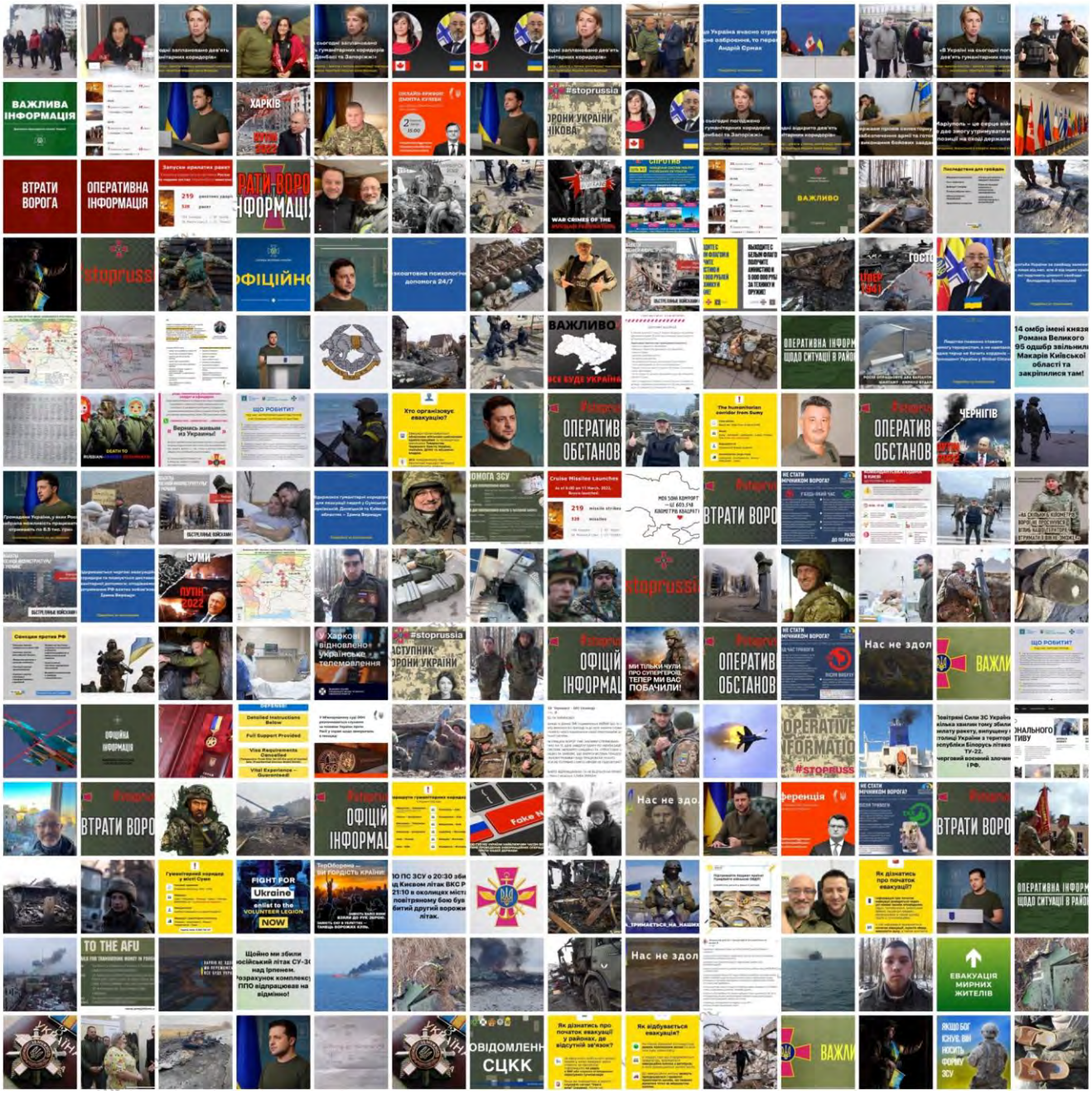
  I tre profili di *Twitter* precedentemente individuati sono stati sottoposti ad una prima comparazione in relazione all'uso delle immagini ed è emerso che la quantità di immagini utilizzata è profondamente differente. Sul profilo @*ZelenskyyUa* sono state postate nel periodo preso in esame (23 febbraio 2022- 23 gennaio 2023) 65 immagini (fig. 1), sul profilo @*Ukraine* 143 (fig. 2) e infine sul profilo @*DefenceU* 3121 (fig. 3). Si è scelto di analizzare dunque il profilo più attivo nell'uso delle immagini come mezzo di comunicazione ed è stato estratto da questo l'intero database con i dati relativi ai *tweet* con immagini statiche, escludendo dunque tutti i *tweet* senza media e quelli che utilizzano i video.



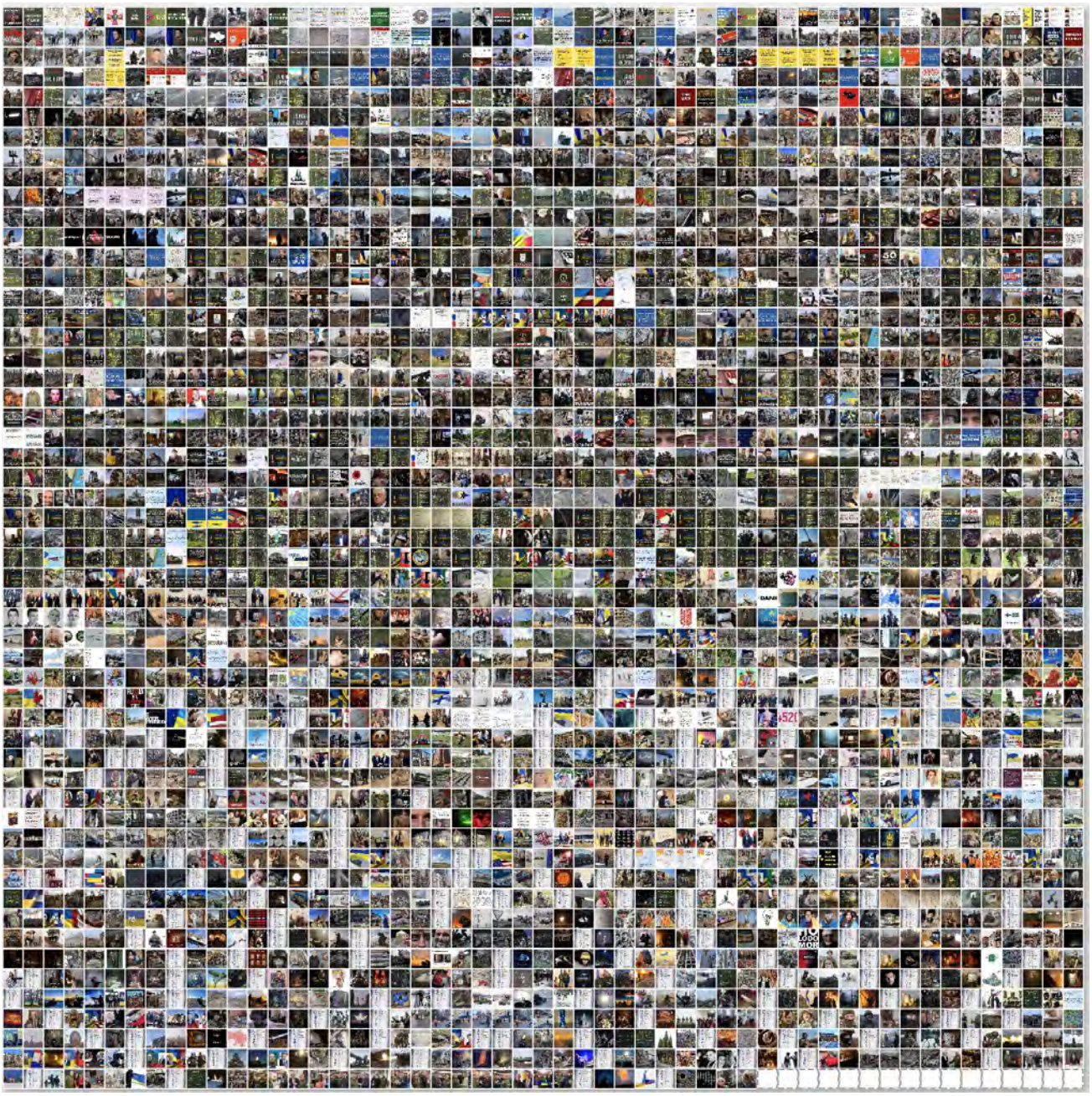
1. Visualizzazione delle immagini utilizzate nei singoli tweet del profilo Twitter @ZelenskyyUa (elaborazione grafica dell'autore).

- *Raccolta delle informazioni*
  Al database sono state associate le singole immagini scaricate dal profilo social ed è stata costruita una matrice 53x53 (fig. 3) contenente tutte le immagini organizzate secondo un ordine cronologico in relazione alle date di pubblicazione.
- *Interpretazione delle informazioni*
  A partire da questa matrice sono state associate alle singole immagini le categorie inerenti i linguaggi grafici utilizzati per trasmettere i messaggi nei *tweet*, a cui corrispondono diversi cromatismi. All'interno dell'ampio repertorio di immagini sono state individuate le seguenti categorie, riordinate secondo il livello di figurazione e astrazione: fotografie, illustrazioni, disegni, mappe, simboli, infografiche, testi e dati; a ciascuna delle quali è stato associato un diverso cromatismo
- *Rappresentazione grafica delle informazioni*
  Nella matrice sono state poi sostituite le immagini con i colori corrispondenti al linguaggio grafico in esse utilizzato. Nel caso in cui è stata individuata una

compresenza di linguaggi grafici ne è stata segnalata la presenza attraverso l'inserimento di un ulteriore quadrato interno di dimensioni minori che segnala la presenza di un linguaggio non predominante rispetto a quello prevalente (fig. 4). Una successiva elaborazione grafica, sempre a partire dalla matrice delle immagini, ha permesso di visualizzare l'intensità delle interazioni. Associando a ciascuna immagine il colore corrispondente alle intensità delle interazioni (*like* + *retweet* + commenti) è stata elaborata una visualizzazione dei dati contenuti nel database precedentemente estratto dal profilo *twitter @DefenceU* (fig. 5).



2: Visualizzazione delle immagini utilizzate nei singoli tweet del profilo Twitter @Ukraine (elaborazione grafica dell'autore).



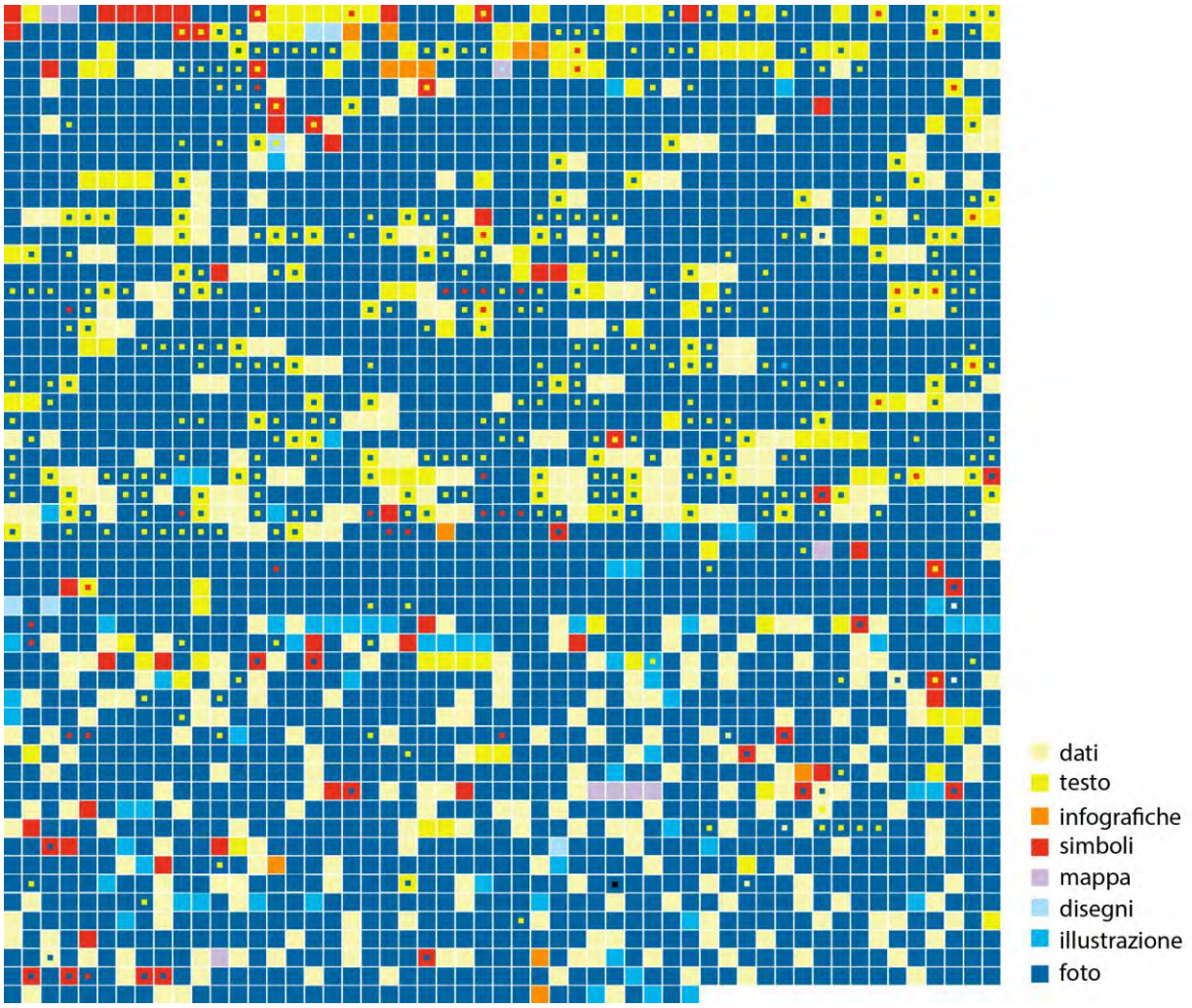
3: Visualizzazione delle immagini utilizzate nei singoli tweet del profilo Twitter @DefenceU (elaborazione grafica dell'autore).

Dal punto di vista dell'analisi quantitativa dei fenomeni è possibile notare una parallela maturazione del livello di coinvolgimento del pubblico con una crescita delle interazioni nella seconda parte della campagna di propaganda, in coincidenza con l'evoluzione anche qualitativa delle elaborazioni grafiche. Si possono inoltre notare dei picchi di interazioni che risultano essere legati non all'uso di particolari immagini ma a momenti particolari dell'anno (es.: Natale e Capodanno) o a momenti particolari del conflitto (fig. 5).
Dalla comparazione tra le due elaborazioni non sembra emergere una correlazione diretta tra tipologia di immagini e livello di interazione. Tuttavia, dall'analisi dei tweet che hanno fatto

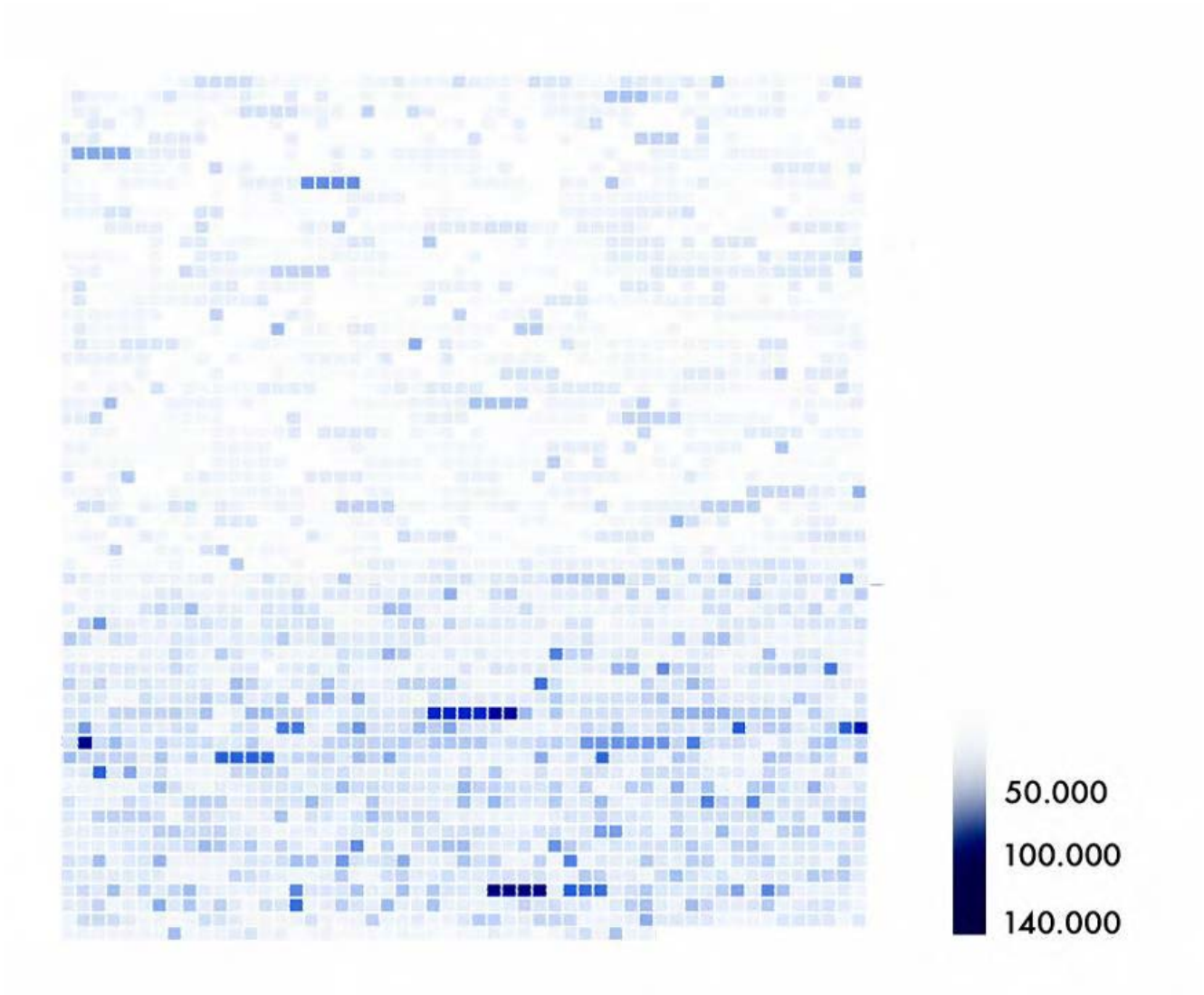
registrare un picco di interazioni (fig. 5) si può evincere l'importanza del ruolo della collaborazione tra testi e immagini, soprattutto in coincidenza con momenti ed eventi particolari in cui, probabilmente, la tensione emotiva era maggiore, così come anche il maggiore desiderio di partecipare o di esprimere il proprio sostegno e la propria posizione.

4. Risultati. Le relazioni tra eventi, testi e immagini

Le elaborazioni grafiche prodotte consentono di evidenziare chiaramente alcuni fenomeni sia qualitativi che quantitativi. Dal punto di vista qualitativo la fig. 4 evidenzia la prevalenza di immagini fotografiche rispetto alle altre tipologie, così come già ipotizzato da Pavlik (2022). Inoltre è possibile osservare diverse fasi nell'evoluzione della comunicazione: una prima fase meno regolare e una seconda fase in cui si nota una maggiore varietà e continuità nella proposta di diverse tipologie di immagine. Questa evoluzione può essere letta come una maggiore maturità del progetto di comunicazione legato all'allungamento dei tempi della guerra che hanno consentito di organizzare e pianificare meglio la propaganda sul canale social. Si possono infatti notare l'utilizzo di una maggiore qualità e varietà delle linee narrative e dei progetti delle elaborazioni grafiche utilizzate.



4: Visualizzazione dei linguaggi grafici utilizzati nei singoli tweet del profilo Twitter @DefenceU (elaborazione grafica dell'autore).



5: Visualizzazione dei dati relativi all'interazione con i follower dei singoli tweet del profilo twitter @DefenceU *(elaborazione grafica dell'autore).*

Conclusioni

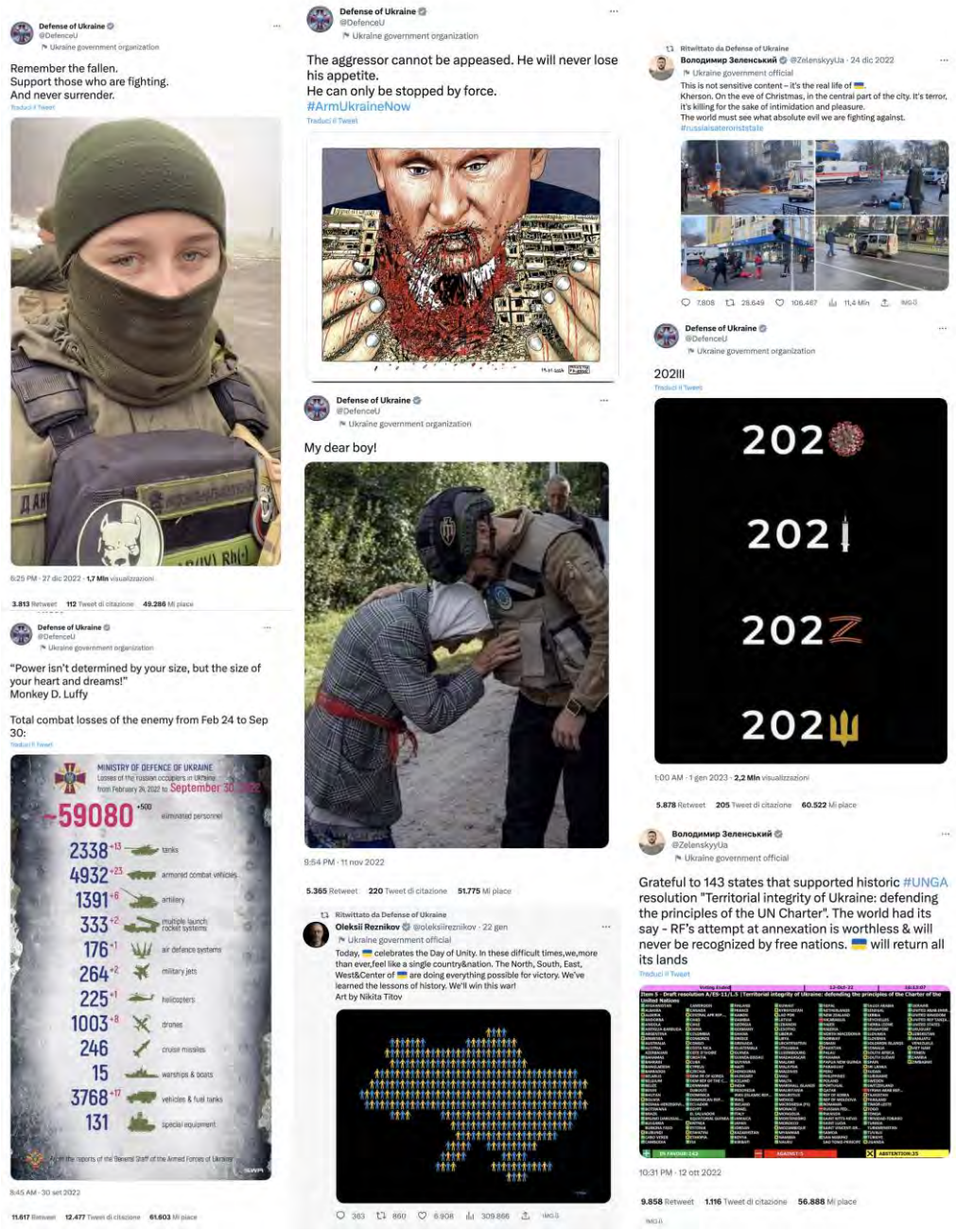
In questo articolo è stato discusso l'uso delle immagini nella propaganda bellica in relazione alla guerra russo-ucraina per la contesa dei territori invasi dalla Russia a partire dal 23 febbraio 2022. In particolare, stato discusso l'uso delle immagini nella campagna di comunicazione veicolata dal ministero della difesa ucraina attraverso il proprio profilo *Twitter* e sono stati analizzati i linguaggi grafici utilizzati in relazione alla loro capacità di coinvolgimento del pubblico.

Il metodo illustrato consente di analizzare e interpretare l'uso delle immagini all'interno di linee narrative con uno sviluppo continuo e costante nel tempo, attraverso la costruzione di visualizzazioni dati di tipo infografico che facilitano la lettura dei fenomeni. Il metodo può essere applicato ad altri contesti e canali di comunicazione e potrebbe essere utilizzato per confrontare diverse strategie visive. Nel contesto degli eventi bellici, in particolare, può essere utilizzato per confrontare le strategie e i risultati delle campagne di comunicazione delle due diverse parti contrapposte nella guerra. La guerra delle immagini fa largo uso di

contenuti di tipo video che dovrebbero essere presi in esame insieme alle immagini e inseriti all'interno del database; questi non sono stati presi in considerazione in questa ricerca ma potrebbero essere il soggetto di sviluppi successivi del percorso esplorativo avviato.
Inoltre, sebbene non risulti esserci una corrispondenza diretta tra la scelta dei linguaggi grafici e la loro capacità di coinvolgimento, sarebbe utile analizzare gli effetti della collaborazione di testi e immagini nel coinvolgimento dei *followers*, nonché le relazioni di questa collaborazione con le peculiarità degli eventi in corso e dei momenti in cui il messaggio di comunicazione viene pubblicato. Si può infatti notare che alcuni dei picchi di coinvolgimento e di interazione corrispondono a momenti di maggiore emotività, come ricorrenze festive o momenti importanti nel conflitto, quali liberazione di territori o il raggiungimento di altri risultati.
Infine, le immagini sono state analizzate, valutate e interpretate solo dal punto di vista delle tipologie di linguaggi grafici utilizzati, senza entrare nel merito dei soggetti e delle tematiche rappresentate e delle relazioni tra queste variabili e il livello di coinvolgimento. Questi elementi, qui non considerati, permetterebbero un'analisi più approfondita e potrebbero fornire nuovi significativi elementi per lo studio del ruolo delle immagini come strumenti utili a rafforzare o indebolire lo stato mentale dei cittadini di fronte alle difficoltà delle guerre,
La ricerca presentata si configura dunque come la base per un percorso esplorativo che può indagare diversi aspetti della comunicazione per immagini a partire dai canali di comunicazione digitale e dalla disponibilità di *dataset* aperti e liberi, che possono costituire la base informativa su cui elaborare rappresentazioni grafiche utili all'interpretazione di fenomeni complessi.

Bibliografia

AONDOVER, E. M. & YARADUA, S. M. (2022). *Influence of Digital Images on the Propagation of Fake News on Twitter in Russia and Ukraine Crisis*, in «SSRN» (preprint), disponible al link https://ssrn.com/abstract=4062502
DE BUITRAGO, S. R. (2022). *Visual framings of the war in Ukraine: Evoking emotions and mobilization,* in «DiscourseNet Collaborative Working Paper Series», n. 8/5.
FEDOR, J. (2015). *Introduction: Russian media and the war in Ukraine*, in «*Journal of Soviet and Post-Soviet Politics and Society*», n. 1(1), pp.1-12.
HOSKINS, A., & O'LOUGHIN, B. (2010a). *War and media: The emergence of diffused war*. Cambridge, Polity Press.
KHALDAROVA, I., & PANTTI, M. (2020). *Fake news: The narrative battle over the Ukrainian conflict*, in *The Future of Journalism: Risks, Threats and Opportunities*, London, Routledge, pp. 228-238.
PANTTI, M. (2019). The personalisation of conflict reporting: Visual coverage of the Ukraine crisis on Twitter, in «*Digital Journalism*», n. *7*(1), pp.124-145.
PAVLIK, J. (2022). *The Russian War in Ukraine and the Implications for the News Media*, in «*Athens Journal of Mass Media and Communications*», n. 8, pp. 1-17.
SARAN, V. (2016). *Media manipulation and psychological war in Ukraine and the Republic of Moldova*, in «*CES Working Papers*», n. 8(4), p.738-752.
SINGER, P. W., & BROOKING, E. T. (2018). *LikeWar: The weaponization of social media*. Boston, Houghton Mifflin Harcourts.
STĂNESCU, G. (2022). *Ukraine conflict: the challenge of informational war*, in *Social Sciences and Education Research Review*, n. *9*(1), pp. 146-148.
SVETOKA, S. (2016). *Social media as a tool of hybrid warfare*. NATO Strategic Communications Centre of Excellence.
TROTSKOVETS, I. V. (2021). *The role of media in hybrid wars: Ukrainian experience* (Doctoral dissertation, National Aviation University).



6: Esempi di tweet che hanno generato picchi di interazione con i follower.

Ampliare il punto di vista. Le fotografie aeree per la documentazione di obiettivi strategici

To extend the perspective. Aerial photography to record strategic targets

ROSINA IADEROSA
Università della Campania Luigi Vanvitelli

Abstract

Il presente contributo mira ad illustrare l'importanza che i prodotti ottenuti dal connubio velivolo–camera fotografica hanno ricoperto nelle vicende militari, dalla nascita delle fotografie aeree sino all'accantonamento, passando per la prima metà del XX secolo, quando la ricognizione aerea diventò determinante per le scelte dei paesi belligeranti. Soffermandosi criticamente anche sulle piattaforme digitali esistenti per la loro divulgazione e sulle questioni circa la conservazione e gestione.

This paper's purpose is to show the relevance that the products of the relationship of an aircraft and a camera had in military affairs, from the invention of aerial photography to the emergence of shelving, through the middle of the twentieth century, when aerial reconnaissance became crucial for the decisions of the belligerent nations. In addition, it questioned current digital platforms for their distribution and problems with management and conservation.

Keywords
Fotografie aeree, ricognizione militare, piattaforme digitali.
Aerial photography, military reconnaissance, digital platforms.

Introduzione

Sin dalla sua nascita la fotografia ha avuto differenti applicazioni militari che vanno dalla fotografia statica a quella cinematografica. Tali applicazioni crebbero notevolmente di numero con l'introduzione delle fotografie dall'alto, quando venne colto il vantaggio che queste avrebbero comportato in termini di spionaggio, Intelligence militare, raccolta di dati topografici, mappatura del territorio, ricognizione, ecc. Infatti, seppur le fotografie aeree nacquero nel 1859 il riconoscimento militare dell'utilità e dei miglioramenti tecnologici della fotografia non avvennero prima della I guerra mondiale. Da allora in avanti ci fu una mobilitazione senza precedenti verso la costituzione di nuovi sistemi e supporti e verso l'assunzione, da parte delle camere fotografiche, di nuovi ruoli militari estranei al campo di battaglia stesso: video di propaganda; indottrinamento militare; documentari degli addestramenti.
Il contributo mira a ripercorrere i punti salienti della storia della fotografia aerea, ponendo un forte accento sulla pratica che si diffuse, nel campo militare, grazie al suo connubio con l'aeroplano: la fotointerpretazione. L'osservazione e la verifica sistematica delle forze avversarie permisero costantemente, e rapidamente rispetto al passato, di fornire aggiornamenti di tipo tattico e strategico. Così, si passò dalle riprese nei confronti del singolo obiettivo alla realizzazione di veri e propri mosaici fotografici tramite cui avere una visione di insieme della situazione sul campo.
Nel tempo, il progresso digitale e tecnologico ha reso obsolete tali pratiche e spinto in orbita la battaglia, più o meno silente, dello spionaggio. In parte, ciò ha contribuito a rendere note

raccolte e collezioni di fotografie militari anche tramite piattaforme digitali. In particolare, si è dedicata attenzione alle possibilità offerte dalla piattaforma Europeana ed alle riflessioni scaturite dalla costatazione della situazione attuale della divulgazione di tali Beni.

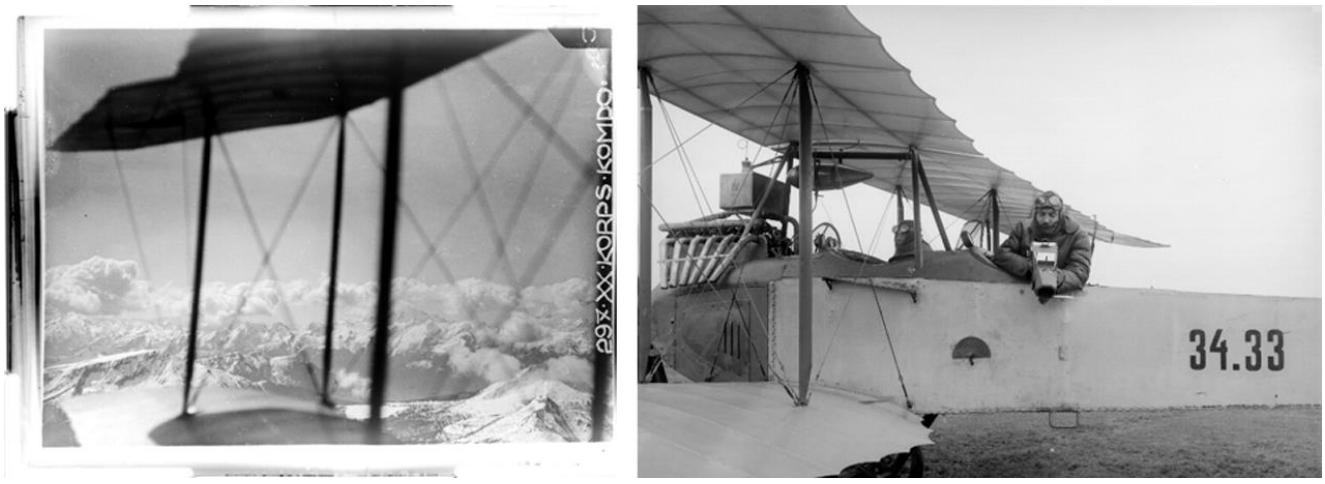
1. La fotografia aerea dalla nascita ai giorni nostri

Nel 1858, pochi decenni dopo l'invenzione della fotografia, venne scattata la prima fotografia aerea della storia. L'autore fu Gaspard-Félix Tournachon (1820-1910) conosciuto con lo pseudonimo, ideato da egli stesso, di Nadar. Quest'ultimo, durante alcuni viaggi su un aerostato, portò con sé una macchina fotografica e ciò gli permise di catturare dall'alto le immagini di alcune città, tra cui il villaggio Petit-Bicêtre (oggi Petit Clamart) a sud di Parigi vicino Bièvres, considerato il primo agglomerato urbano fotografato dall'alto. In tal modo, Nadar "propone una nuova, esaltante immagine della città, avviando un'esplorazione che dal 1858 […] è giunta oggi nelle dimensioni dello spazio lontano, che la fotografia ha aiutato a conoscere, ma soprattutto a rendere concepibile" [Zannier 1983]. Nonostante il lavoro dell'eclettico fotografo andò perduto, e per questo viene indicata come prima fotografia aerea della storia quella del 1860 "*Boston as the Eagle and the Wild Goose See It*" del fotografo J. W. Black, è certo che Nadar fu il primo a capirne le grandi potenzialità, intuendo gli importanti impieghi che la fotografia aerea avrebbe ricoperto nel campo militare ed in quello topografico [Nadar 2004, 59]. Nonostante ciò, per convinzioni politiche decise di declinare l'incarico di utilizzare la tecnica per usi militari collegati alla campagna per la seconda guerra d'Indipendenza in Italia del 1859. Ad ogni modo, la strada fu ugualmente tracciata e poco dopo, durante la guerra di secessione americana (1861-1865), si ebbero le prime applicazioni militari. Nella maggior parte dei casi, furono sperimentazioni sul campo circa l'uso della fotografia su mongolfiera spesso legata a terra, così come durante la guerra franco-prussiana (1870-1871). Operazioni finalizzate all'osservazione del territorio nemico ed alla regolazione del fuoco alleato, ben lontane dalle applicazioni significative a cui sarà destinata la fotografia aerea e per le quali bisogna aspettare il primo conflitto mondiale. Gli anni antecedenti quest'evento furono caratterizzati dalla sperimentazione di tecniche spesso definite bizzarre, come quella del tedesco J. G. Neubronner (1852-1932) che, nel 1908, brevettò il design di una macchina fotografica in legno di peso ridotto che poteva essere attaccata alle zampe o al petto di un piccione e scattava automaticamente delle immagini durante il suo volo [Cirillo et al. 2020]. A dire il vero, il connubio piccione-fotografia venne già utilizzato durante la guerra franco-prussiana, ma considerando il piccione ancora come un messaggero anziché un supporto fotografico. All'epoca, da Parigi venivano inviati continuamente a Tours, tramite mongolfiera, i piccioni con una finta piuma in cui venivano nascoste le pellicole fotografiche contenenti le immagini delle pagine dei dispacci. I messaggi erano scritti a mano, ma a caratteri grandi e su fogli di cartoncino appuntati uno accanto all'altro e ridotti fotograficamente. La tecnica fu affinata al punto che si riuscì a stampare messaggi su entrambi i lati della carta fotografica e venne introdotta la stampa tipografica invece del manoscritto, una vera e propria miniaturizzazione della fotografia a non molta distanza dai suoi albori [Hayhurst 1970].

Tra le altre applicazioni bizzarre, sicuramente vanno citati gli studi militari compiuti circa la possibilità di scattare fotografie aeree da aquiloni, la cosiddetta *Kite Aerial Photography*.

Il dibattito è acceso riguardo chi sia stato il primo ad aver effettuato un tentativo, a detta di Wolf e Dewitt [2000] è stato il colonnello Aimé Laussedat del Corpo degli ingegneri dell'esercito francese, mentre secondo altre fonti fu il meteorologo britannico ED Archibald, nel 1882 [Colwell 1997]. Altri ancora sostengono che la fotografia aerea da aquilone sia

iniziata in Francia nel 1888 [Beauffort & Dusariez 1995]. Ad ogni modo, ciò che sembra certo è che si deve ad Arthur Batut la costruzione di una fotocamera leggera, utilizzando una lastra di vetro di 9x12 cm, fissata ad un aquilone a forma di diamante, il cui scatto veniva attivato da una miccia accesa [1890]. Nel tempo la tecnica e le strumentazioni furono raffinare e la miccia venne sostituita da grilletti meccanici o elettrici, così come si rinunciò rapidamente alla tecnica di attaccare la telecamera direttamente al telaio dell'aquilone a favore della sospensione dalla linea a circa dieci metri sotto lo stesso. Il successo che ebbe inizialmente tale tecnica in campo militare fu dovuto, probabilmente, all'offerta vantaggiosa ed economica che essa rappresentava rispetto, ad esempio, all'impiego degli aeroplani, ma ben presto, uno strumento così facilmente visibile e privo di possibilità di difesa dagli attacchi nemici venne sostituito da uno robusto e gestibile da un pilota.
Fu proprio l'ascesa dell'aeroplano che portò alla ribalta la fotografia aerea durante la I guerra mondiale. Essa divenne un mezzo con cui poter mappare specifici siti e tracciare le posizioni degli schieramenti rivali. Da questo momento, le azioni aeree divennero le protagoniste dell'evento bellico, al punto che, durante la II guerra mondiale, le ricognizioni vennero eseguite vennero eseguite in maniera periodica al fine di monitorare gli obiettivi sensibili e fornire informazioni utili per le successive analisi atte alla pianificazione di bombardamenti, anch'essi documentati tramite la camera fotografica. Inizialmente, le attività di acquisizione fotografica non prevedevano la messa in atto di una vera e propria tecnica, bensì i fotografi improvvisavano l'uso di fotocamere portatili convenzionali per evitare che nell'inquadratura venissero solo le ali ed i montanti degli aeroplani.

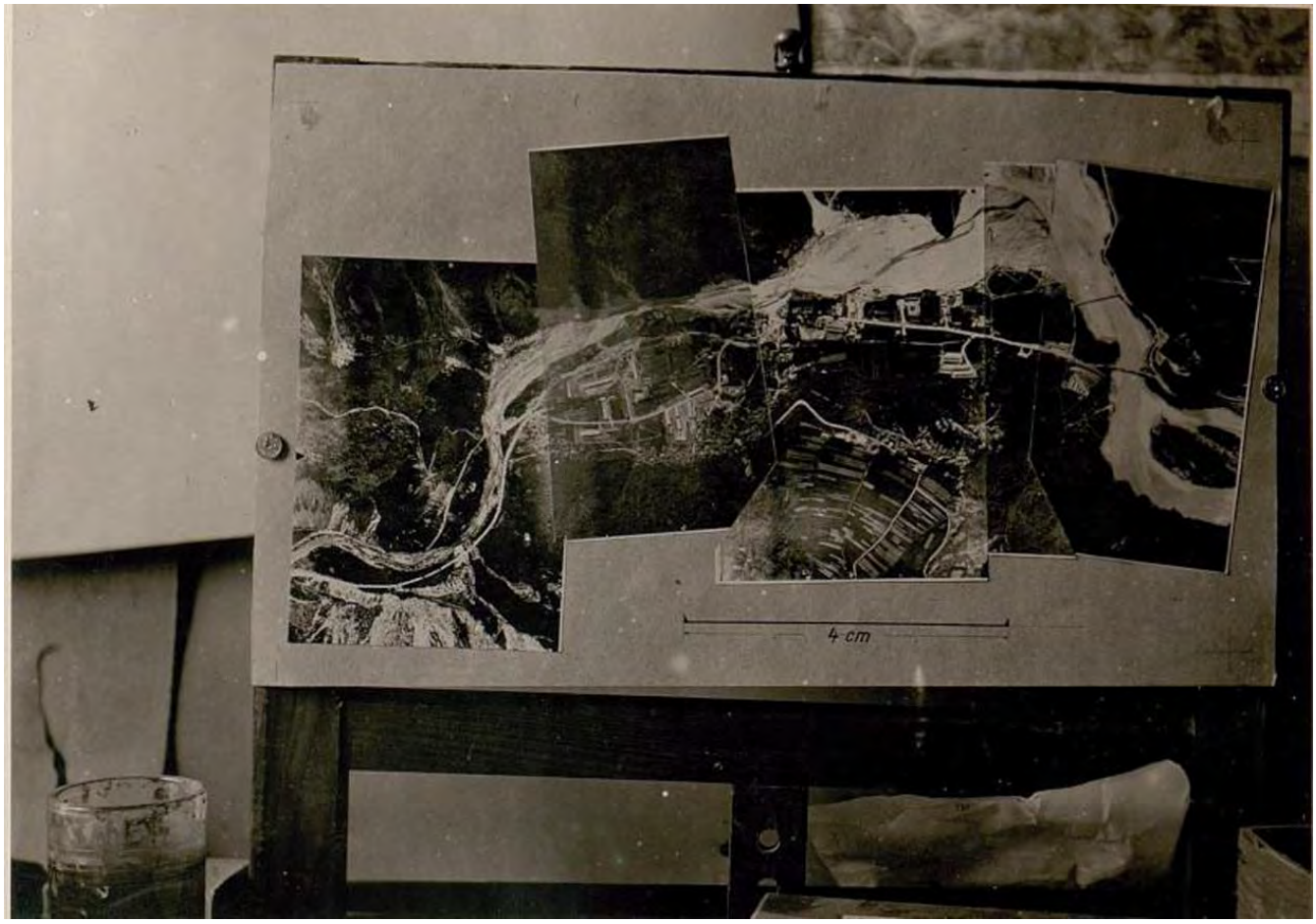


1: Fotografie della I guerra mondiale: volo di ricognizione; esempio di utilizzo di camere fotografiche in volo. Immagini. Europeana 1914-1918: K.u.k. Kriegspressequartier, Lichtbildstelle – Wien.

Questo primordiale approcciò dimostrò che le macchine fotografiche comuni sarebbero state insoddisfacenti per l'uso in abitacoli aperti. Per tal motivo, nel corso del 1900, le fotocamere aeree hanno subito una costante evoluzione, in particolare quelle fisse, fino allo sviluppo di sistemi di compensazione del moto apparente del suolo con lo spostamento del piano focale durante la ripresa [http://www.photogallery.it/storia/iaerea.html]. Non solo le camere fotografiche, ma anche i mezzi aerei in quegli anni sono stati soggetti a numerose modifiche ed adattamenti per renderli leggeri, veloci ed integrati alle camere fotografiche stesse, progettando anche supporti adatti al posizionamento di fotocamere all'interno della fusoliera [Rendell 1992].

2. La ricognizione aerea e la fotointerpretazione per lo spionaggio

Come evidenziato in precedenza, è difficile compiere un resoconto della storia della fotografia aerea senza considerare come punto nodale la I guerra mondiale. Nel lasso di quei pochi anni, ci fu un'intensa fase di innovazione in cui l'integrazione tra fotocamera ed aeroplano rappresentò probabilmente la risorsa più efficace nel conflitto. I progressi maggiormente evidenti furono le improvvisazioni tecnologiche applicate sul campo ed i tentativi di sviluppare infrastrutture organizzative e di formazione necessarie a ricavare informazioni dalle immagini aeree acquisite, definendo così tecniche di fotointerpretazione.
Durante la Grande Guerra nacquero e si svilupparono i moderni organismi d'Intelligence, che nella maggior parte dei casi sfruttavano per le loro attività dati di natura spaziale, movimenti e posizione dei nemici. Pertanto, l'Intelligence risultava fortemente legata alla cartografia, all'aerofotogrammetria ed alla fotografia aerea.
A tal proposito, poiché si ebbe una veloce trasformazione del conflitto, da guerra di movimento a guerra di posizione, fu necessario un altrettanto rapido mutamento nell'uso e nella natura stessa delle cartografie militari [Dai Prà- Gabellieri 2020, 75]. Da una parte si rendeva necessario l'uso delle cartografie a grande scala, dall'altra lo spostamento incessante dell'esercito rendeva le stesse celermente obsolete e si necessitava di continui aggiornamenti. Questo il maggior motivo della diffusione di diversi procedimenti (fotoplanimetrie, mosaici, ecc.), più o meno speditivi, per l'elaborazione di carte topografiche.



2: Serie di fotografie aeree. Europeana 1914-1918: K.u.k. Kriegspressequartier, Lichtbildstelle – Wien.

Ottenuta la base sui cui operare si procedeva con l'eseguire le altre fasi di continuo aggiornamento ed interpretazione nelle apposite strutture designate. Inizialmente, negli osservatori aerei il personale veniva addestrato a compiere in sequenza le operazioni di: ricognizione visiva; messa a sistema di tutte le informazioni su apposite tabelle; acquisizione fotografica. Riducendo quest'ultima ad un accessorio della ricognizione visiva per compiere controlli incrociati e gli scatti ad acquisizioni singole per documentare specifiche aree. In tal modo, la fotointerpretazione non veniva compiuta nella sua accezione attuale, bensì la fotografia doveva individuare caratteristiche già identificate dall'osservatore [Campbell 2008]. Però, ben presto venne colto l'enorme potenziale che tale tecnica offriva e la II guerra mondiale fu una fornace di sperimentazioni ed applicazioni, che sfociarono anche nella realizzazione di manuali e testi per la fotointerpretazione militare [Liang-Belcher 1958; Ray 1960].
Come scrisse il colonello Arnaldo Marchesi [1949] "la fotointerpretazione […] non è che lo studio delle fotografie al fine di ottenere da queste il massimo apporto di informazioni sul nemico dal punto di vista operativo […] Essa trova vasta applicazione sia nel campo strategico, che in quello tattico. […] Ne nasce l'opportunità di fotografare preventivamente zone che si presuppone possano venire occupate dal nemico, per poter controllare, con successive periodiche fotografie, l'inizio ed il progredire delle varie opere belliche."

3: Operazioni di fotointerpretazione. Europeana 1914-1918: K.u.k. Kriegspressequartier, Lichtbildstelle – Wien.

Da queste parole, si può dedurre che nitide e chiare fotografie sono necessarie per attivare il processo interpretativo e che questo permette di ottenere numerosi vantaggi rispetto al passato. Eppure, la correttezza del processo fotografico non è il solo punto fondamentale, bensì è basilare anche la capacità deduttiva dell'interprete. Per questo, si richiedeva massima concentrazione, consigliando di non osservare le fotografie come un tutto, ma di scaglionarle lentamente e sistematicamente per cogliere ogni minimo dettaglio "Chi si accinge ad interpretare le fotografie oltre ad una preparazione tecnica profonda ed a un'ottima conoscenza dell'organizzazione bellica nemica, deve possedere spiccata attitudine alla deduzione". Parole che rimarcano il ruolo fondamentale dell'essere umano nel processo cognitivo ed interpretativo.

3. Le piattaforme digitali per la divulgazione della conoscenza

Da inizio Millennio, nei processi di conoscenza, conservazione e valorizzazione del Patrimonio Culturale si è affermato sempre più il concetto di digitale e digitalizzazione; fino a diventare, com'è oggi, un percorso necessario per rispondere alla complessità che si genera nella gestione e divulgazione dei Beni Culturali. In tal senso, sicuramente le differenti piattaforme di condivisione digitale, nate in questi decenni, rafforzano il settore e rappresentano strumenti per generare competenze e politiche che incoraggiano la collaborazione al fine di promuovere conoscenza ed innovazione. Esse ricoprono un ruolo fondamentale anche nella divulgazione dei Beni appartenenti al campo militare.

A livello europeo, un ruolo significativo è rivestito da Europeana, la prima infrastruttura digitale che riunisce circa 53 milioni di contenuti, di cui 3.9 milioni di fotografie, provenienti da quasi 4.000 Istituzioni Culturali e privati cittadini. Inoltre, visto che l'interesse nei confronti della Grande Guerra è ragguardevole, è nato un canale dedicato esclusivamente alla condivisione delle risorse digitali in merito, Europeana 1914-1918, in cui si raccolgono anche numerose memorie, personali o tramandante (spesso le immagini sono accompagnate da brevi note o interviste di protagonisti del conflitto e familiari). Ciò permette di arricchire ulteriormente le fonti grafiche, rendendo noti aspetti e retroscena nascosti, ad esempio il nome dei personaggi nell'inquadratura, il motivo per cui si erano arruolati o per cui erano diventati aviatori.

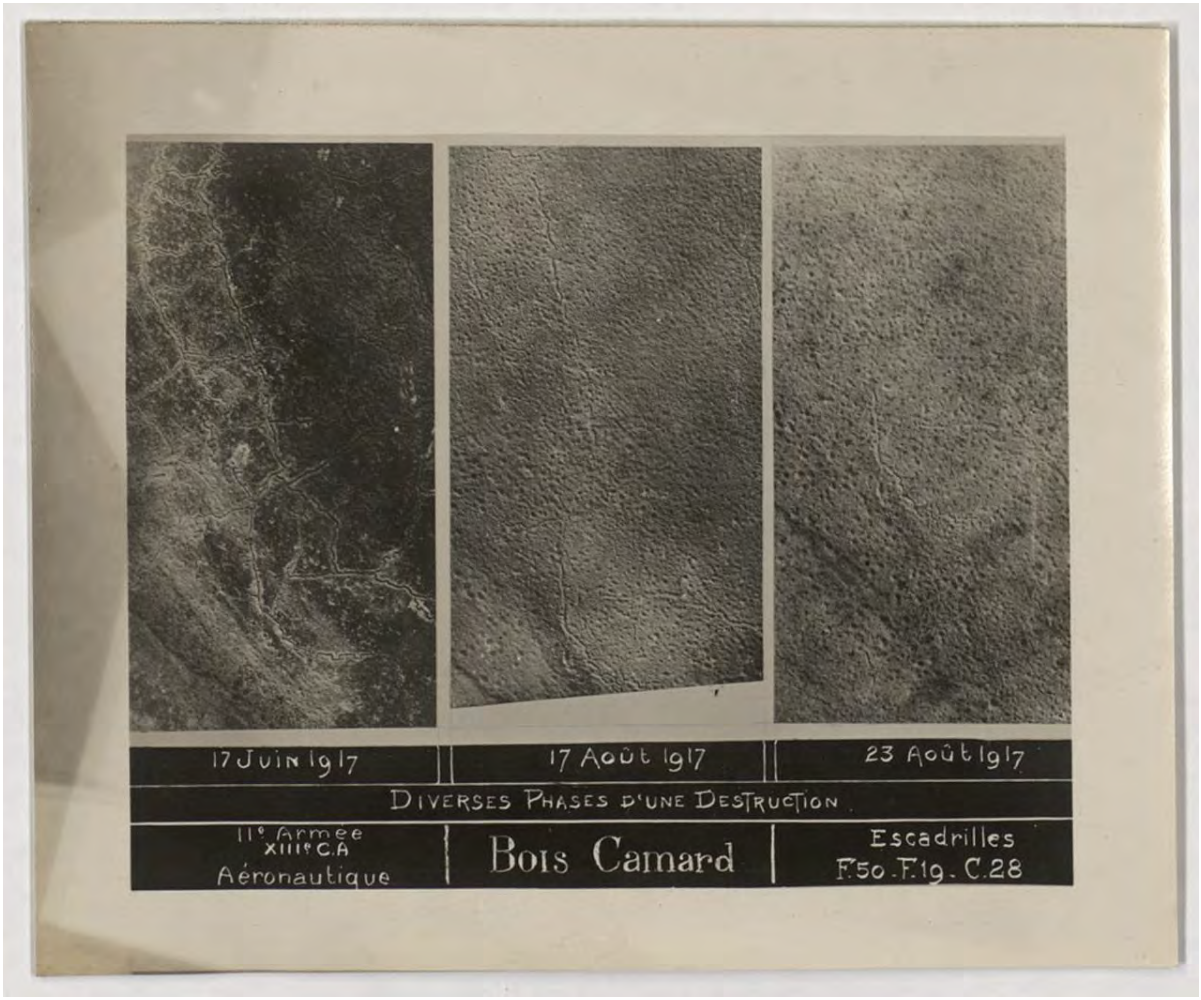
Alla ricerca delle parole "World War I" corrispondono circa 320.054 risultati e tra questi più di un centinaio sono fotografie o filmati concernenti ricognizione aerea, aerofotogrammetria, test drive di velivoli, ma anche propaganda militare in cui vengono esaltate le operazioni aeree di attacco e di ricognizione.

Invece, non essendoci un canale specifico che racchiuda materiale concernente le fotografie aeree militari e ciò che è collegato ad esse per effettuare la loro ricerca bisogna avvalere della possibilità offerta dalla piattaforma di utilizzare delle parole-chiave, ad esempio: aerial photos of war (2.183); aerial reconnaissance (92); aerial photogrammetry (25,688); reconnaissance (2.367); military ballon (28): world war II (88,388); airplane (9.102); aerial images of war (111); military aircraft (1.415); aerial war (2.856); reparto fotocinematografico dell'esercito (27.387).

Dalla loro consultazione è stato possibile rintracciare altro materiale riguardante aspetti significativi legati al volo (Fig. 4). Alcune fotografie rappresentano i militari intenti nel lavoro di fotointerpretazione, altre sono degli scatti dall'alto delle città durante le ricognizioni e molte invece sono degli scatti di aviatori vicino ai loro velivoli prima di partire o di ritorno da un volo (Fig. 5).

4: Cartoline viaggiate raffiguranti scene di sorvolo e ricognizione aerea. Europeana 1914-1918: K.u.k. Kriegspressequartier, Lichtbildstelle – Wien.

5: Colonna a desta: fotografie aeree di ricognizione di Wladimir-Wolynshij. Colonna a sinistra: fotografia aerea di ricognizione di Asiago in alto; fotografia ad un fotografo da ricognizione su pallone aerostatico. Europeana 1914-1918: K.u.k. Kriegspressequartier, Lichtbildstelle – Wien.



6: "Diverse fasi di una distruzione" datata dal 17 giugno al 23 agosto 1917. Europeana 1914-1918: K.u.k. Kriegspressequartier, Lichtbildstelle – Wien.

In differenti video si può cogliere l'importanza che l'attività aerea avesse all'epoca: prove di lancio; uscite dagli hangar di palloni aerostatici o biplani; voli sulle città di monitoraggio o di controllo dei piani d'attacco e dei bombardamenti. Durante le guerre mondiali anche i cartoni animati venivano utilizzati per propaganda e anche in questo caso i dirigibili, gli aerei e le operazioni di spionaggio ad essi collegate erano tra i protagonisti.
La digitalizzazione di Beni così copiosi ed in parte potenzialmente fragili comporta la nascita di accesi dibattiti ed ogni sforzo compiuto deve essere tenuto in considerazione per farne frutto. A livello nazionale, numerosi sono gli sforzi compiuti in questa direzione, ad esempio tramite il portale https://www.igmi.org/geoprodotti è possibile visionare le oltre 300.000 fotografie dell'archivio dell'Istituto Geografico Militare oppure il tentativo che sta compiendo l'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione di digitalizzare il fondo MAPRW dell'Aerofototeca Nazionale. Il fondo è composto da circa 600.000 immagini riguardanti la ricognizione aerea sull'Italia dal 1943 al 1945 e donate dall'American Academy in Rome e dalla British School at Rome, la sua digitalizzazione nonché eventuali realizzazioni di progetti di georeferenziazione e condivisione WebGIS rappresenterebbe un'enorme possibilità in differenti campi da quello della conoscenza a quello del monitoraggio [Kuna 2022; Shepherd 2017; 2015].

Conclusioni

Resta significativo ed emblematico che le prime riprese della Terra dallo spazio furono eseguite un secolo dopo le fotografie di Parigi eseguite da Nadar su una mongolfiera. Quello che potrebbe sembrare umanamente un tempo lungo in realtà appare evidentemente breve se rapportato al fatto che, in soli cento anni, per due volte l'uomo ha avuto la possibilità di cambiare punto di vista, anzi di ampliarlo.

Anche per questo, bisogna proteggere tale patrimonio e attivare politiche di conservazione e gestione. Piattaforme come Europeana sono ricche di contenuti e parte di queste risorse sono di pubblico dominio o protette da licenze CC, più o meno restrittive. Ciò significa che i loro contenuti possono essere condivisi per generare nuova conoscenza, un punto nodale nella conservazione dei Beni. Quest'ultimo aspetto sembra che richieda un notevole sforzo, in particolare per le fotografie aeree. Si pensi a quante di esse sono state realizzate da quanto si è compreso il loro potenziale. Centinaia di milioni di fotografie per ricoprire regioni intere di superficie, ripetute a distanza di poco tempo per verificare eventuali modifiche degli schieramenti o danni subiti e provocati. Una quantità copiosa di fonti per studiare l'evoluzione storica di un territorio, ma non solo.

Però, bisogna riflettere sui differenti limiti esistenti per la loro consultazione. Prima di tutto la gestione fisica: laddove realizzate sistematicamente dalle diverse flotte, le fotografie aeree sono conservate in fondi pubblici o privati e non sempre in condizioni ottimali al loro mantenimento, mentre se realizzate da privati cittadini, potrebbero essere ignote, nascoste o andate perse. Nel caso di singoli cittadini potrebbe essere davvero significativo l'uso di una piattaforma come Europeana che permette di condividere collezioni private.

Invece, per quanto riguarda i grandi fondi la questione è molto più complicata. Effettivamente, la digitalizzazione spesso viene accantonata per utilizzare le risorse economiche almeno per la conservazione fisica di queste fonti, ma bisogna sempre lanciare il monito e sottolineare la necessità di quest'azione, prima che arrivi l'impossibilità di farlo per le condizioni precarie in cui versano.

Bibliografia

BATUT, A. (1890). *La photographie aérienne par cerf-volant*.

BEAUFFORT, G., DUSARIEZ, M. (1995). *Aerial photographs taken from a kite: Yesterday and* today, Bruxelles, KAPWA-Foundation Publishing, p. 142.

CAMPBELL, J.B. (2008). Origins of aerial Photographic Interpretation, U.S. Army, 1916 to 1918, in "Photogrammetric Engineering & Remote Sensing", n. 74(1), pp. 7-93.

CIRILLO, V., MARZOCCHELLA, V., TODISCO, I., ZERLENGA, O. (2020). *L'immagine futurista della città è la costruzione delle visioni aeree*, in *LA CITTÀ GLOBALE. La condizione urbana come fenomeno pervasivo*, a cura di M. Pretelli, R. Tamborrino, I. Tolic, Torino, AISU international | DIST, pp. 127-138).

COLWELL, R.N. (1997). *History and place of photographic interpretation*, in *Manual of photographic interpretation* (2nd ed.), a cura di W. R. Philipson, Bethesda, American Society for Photogrammetry and Remote Sensing, pp. 3-47.

DAI PRÀ, E., GABELLIERI, N. (2020). Cartografia, aerofotogrammetria e intelligence dell'Esercito Italiano durante la Grande Guerra, in "Gnosis. Rivista di intelligence", XXVI, 1, pp. 70-81.

HAYHURST, J.D. (1970). *The Pigeon Post into Paris 1870-1871*. Middlesex, Hayhurst Ashford.

KUNA, J. A. (2022). *The Orthophotomap of Lublin 1944: from Luftwaffe photographs to map application – idea, methods, contemporary challenges of processing and publishing archival aerial photographs*, in "Polish Cartographical Review", 54(1), pp. 123-142.

LIANG, T., BELCHER, D.J. (1958). *Airphoto Interpretation*, in *Landslides and engineering practice. Highway Research Board special report 29*, a cura di E. B. ECKEL, NAS-NRC publication, pp. 69-93.

MARCHESI, A. (1949). *Note di fotointerpretazione per la raccolta di notizie a carattere operativo*.

NADAR, F. (2004) *Quando ero fotografo*, Milano, Abscondita, p. 59.

RAY, R.G. (1960). *Aerial Photographs in Geologic Interpretation and Mapping*, Washington, United States Geological Survey/USGS/Government Printing Office/GPO.
RENDELL, D. (1992). *The Thornton-Pickard Story*, Puckeridge, Photographic Collectors Club of Great Britain.
Shepherd, E.J. (2015). *Le foto aeree della II guerra mondiale conservate in Aerofototeca Nazionale e il loro potenziale informativo per la sicurezza nazionale*, in "Bollettino di Archeologia", VI, 2015/1, pp. 111- 130.
SHEPHERD, E.J., CANTORO, G., REMONDINO, F. (2017). *Il potenziale informativo degli archivi di fotografia militare della Seconda Guerra Mondiale ai fini della protezione civile e dell'analisi del territorio*, in "GEOmedia", n. 5, pp. 6-9.
TOSATO, F. (2013). *Arei Spia*. "GNOSIS", n. 3/2013, pp. 66-93.
WOLF, P., DEWITT, B. (2000). *Elements of photogrammetry with applications in GIS* (3rd ed.), Boston, McGraw-Hill Science/Engineering/Math, p. 608.
ZANNIER, I. (1983). *Stereotipi della fotografia dell'architettura*, in *Fotografia e Immagine dell'architettura*, a cura di G. Basilico, G. Morpurgo, I. Zannier, Bologna, Grafis, pp. 44-45.

Sitografia

https://www.igmi.org/geoprodotti (gennaio 2023)
http://www.iccd.beniculturali.it (gennaio 2023)
http://www.photogallery.it/storia/iaerea.html (ottobre 2022)
https://www.europeana.eu/it (gennaio 2023)
https://marcocrupi.it/2016/07/la-fotografia-aerea-origini-ed.html (ottobre 2022)
https://www.asso4stormo.it/arc_01/Pubblicazioni/AquilePomodori.html (ottobre 2022)
https://ncap.org.uk/ (gennaio 2023)
https://www.archives.gov/ (gennaio 2023)
http://www.14-18.it/home (gennaio 2023)

Mappe di guerra. Una tassonomia delle relazioni tra cartografia e conflitti bellici
Maps of war. A taxonomy of the relationships between cartography and conflicts

MICHELE VALENTINO[*], VALERIA MENCHETELLI[**]
[*] Università di Sassari, [**] Università di Perugia

Abstract
La cartografia, per la propria natura di disciplina atta a fornire una lettura complessiva dei territori e perciò utile al loro controllo, si è da sempre prestata a numerosi impieghi in relazione ai conflitti bellici. Tale legame ha dato storicamente impulso alla produzione di diverse tipologie di mappe di guerra, ciascuna dotata di specifici linguaggi grafici relazionati alla sua finalità. Questo articolo propone una tassonomia della cartografia bellica, individuando distinti ambiti tipologici e definendone i caratteri grafico-linguistici.

Due to its nature as a discipline capable of providing an overall reading of territories and being useful for their control, cartography has always lent itself to numerous uses concerning wartime conflicts. This connection has historically given impetus to different types of war map production, each with specific graphic languages related to its purpose. This article proposes a taxonomy of war cartography, identifying distinct typological fields and defining their graphic and linguistic characteristics.

Keywords
Cartografia bellica, cartografia di propaganda, cartografia geopolitica.
War cartography, propaganda cartography, geopolitical cartography.

Introduzione: cartografia e guerra
Obiettivo costitutivo della cartografia è la rappresentazione della Terra, o di una sua porzione, in scala ridotta; la cartografia nasce infatti come forma di controllo del territorio esercitata attraverso la rappresentazione, ponendosi al servizio della speculazione geografica (Farinelli 2014). La necessità di controllo dei territori si lega all'affermazione del relativo possesso: le prime attività di misurazione di aree e terreni della storia sono tese a documentare estensioni, a stabilire limiti, a progettare ampliamenti ridefinendo i confini di imperi o regni (Harley 2002). Il possesso del territorio ha sempre costituito, e costituisce ancora oggi, la fonte originaria dei conflitti bellici, che è strettamente connessa a fattori scatenanti di matrice politica, religiosa, economica, demografica, sociale o culturale in senso ampio (Flint 2005; Lacoste 1976; O'Sullivan, Miller 1985; Rossi 2016). Appare così evidente come lo strumento elettivo per la programmazione strategica e la gestione delle azioni di guerra risieda proprio nella possibilità di rappresentare i territori oggetto di contesa attraverso mappe dedicate, particolarmente utili alla pianificazione, al controllo e all'appropriazione visiva ancor prima che materiale. A conferma di ciò, il legame fra la geografia (e la cartografia, che ne è espressione disegnata) e la guerra è documentato dalle fonti storiche della stessa scienza cartografica e non è un caso se le riforme cartografiche rinascimentali, e i connessi avanzamenti tecnici e scientifici nell'ambito della rappresentazione, abbiano coinciso con i numerosi conflitti diffusi nel territorio europeo. Una tradizione, questa, testimoniata anche dalla più recente costituzione degli istituiti geografici militari nei diversi

paesi e dalla messa a punto di un articolato sistema di codificazione finalizzato di definire una semiotica della cartografia bellica. Le mappe, per la propria valenza di dispositivi di lettura complessiva, di visione sintetica e di interpretazione critica, si sono così prestate a una molteplicità di utilizzi in relazione ai conflitti bellici. Sono state strumenti di progettazione di azioni militari, di controllo operativo dell'evoluzione dei conflitti, di propaganda orientata alla costruzione del consenso politico, di affermazione delle identità di gruppi sociali, di suggello di una pace anelata o ricostituita, di definizione geopolitica di equilibri in continuo divenire, di espressione artistica volta a veicolare precise posizioni culturali [Boria 2012].
Il ricchissimo repertorio iconografico costituito dalla cartografia legata a vario titolo e per diversi scopi al tema della guerra si offre a un'indagine critica finalizzata a una riflessione sul ruolo della rappresentazione nei contesti bellici, mostrandone l'efficacia e l'insostituibilità per la sua capacità di restituire visioni strategiche. Questo articolo esplora lo stretto legame che sussiste tra cartografia e guerra, organizzando tale repertorio e individuando una tassonomia degli usi della rappresentazione in relazione ai conflitti bellici, in particolare quando questa viene declinata attraverso i linguaggi carto-grafici [Cicalò et al. 2021ª].

1. Tassonomia della cartografia bellica

L'obiettivo di articolare il repertorio visuale costituito dalla cartografia di guerra secondo un'organizzazione di tipo tassonomico richiede di prendere in considerazione non soltanto gli aspetti funzionali delle mappe, ovvero le finalità e gli usi per cui queste sono state realizzate, ma anche – e soprattutto, ai fini della lettura qui presentata – gli aspetti grafici di questi artefatti, che ne hanno determinato la forma espressiva e l'efficacia comunicativa. L'indagine condotta ha consentito di categorizzare le mappe di guerra secondo una suddivisione in famiglie tipologiche, permettendo di rintracciare l'uso ricorsivo di alcuni linguaggi carto-grafici che instaurano un preciso legame in riferimento agli intenti che le carte assumono nei confronti dei conflitti bellici. Il metodo utilizzato si riferisce esplicitamente al modello delle "somiglianze di famiglia" definito da Ludwig Wittgenstein, che nel *Tractatus logico-philosophicus* del 2009 individua nelle attività linguistiche famiglie governate da regole simili. Riconoscere alcune famiglie nell'ambito dei linguaggi carto-grafici consente di leggere, comprendere e interpretare i legami culturali e i contesti storici in cui questi manufatti sono stati prodotti. Nello specifico, questo articolo definisce cinque famiglie grafico-linguistiche che propongono l'individuazione di una tassonomia delle principali forme, declinate in relazione agli usi, delle cartografie di guerra.

2. Cartografia satirica

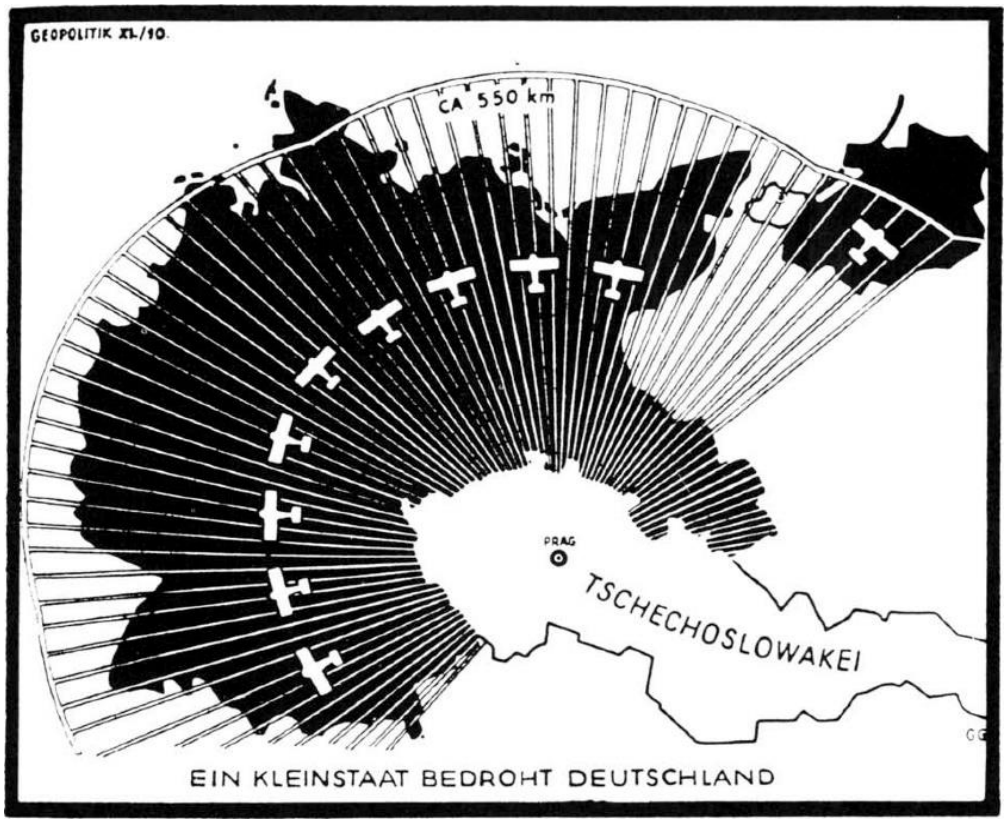
Le illustrazioni a carattere politico-satirico su base cartografica hanno una lunga tradizione, al punto che se ne possono rintracciare i primi esempi già nel XVI secolo. Il ricorso alle allegorie che personificavano in modo retorico gli stati e le loro 'qualità' richiedeva la conoscenza di un linguaggio simbolico colto, appannaggio delle classi più istruite. La diffusione di queste mappe era perciò inizialmente limitata all'interno di circoli ristretti, provvisti delle conoscenze culturali necessarie per decodificarle e delle capacità economiche per acquistarle. La rivoluzione industriale e la successiva meccanizzazione tipografica avvenuta nel corso nel XIX secolo fa sì che questa forma di comunicazione divenga più abbordabile e quindi più diffusa. Di conseguenza, anche il linguaggio utilizzato necessita di una profonda trasformazione, penalizzando "le allusioni dotte e sofisticate a favore di messaggi più diretti" [Boria 2012, 23]. L'Ottocento attua un cambiamento non tanto dal punto di vista del linguaggio, quanto invece sul piano del contenuto grafico. Le personificazioni degli stati raffigurate tramite i loro personaggi più rappresentativi lasciano così il posto a figure zoomorfe, che simboleggiano le

qualità e il carattere che si intende attribuire a ciascuna nazione. Naturalmente esiste una differenza importante fra lo zoomorfismo che celebra e mette in scena le dinastie regnanti, come nel caso dei vari esemplari *Leo Belgicus*, e l'utilizzo delle figure animali nelle mappe satiriche. Qui, infatti, le rappresentazioni carto-grafiche delle nazioni fanno largo uso dell'ironia, della comicità e dell'umorismo per costruire una rappresentazione satirica capace di commentare eventi e situazioni politiche, sociali e culturali con l'intento di ridicolizzare o di denunciare alcune dinamiche geopolitiche. Gli animali – polipi tentacolari, orsi, aquile ecc. – vengono disposti sulle carte geografiche, adattandosi o meno ai confini nazionali, e personificano in chiave simbolica gli atteggiamenti strategici o i nemici da combattere. Ne è un esempio il manifesto *Il calamaro o "pesce del diavolo" prussiano* del 1916, di produzione inglese ma qui riportato nella versione italiana, in cui il polpo tentacolare, solitamente associato alla Russia, identifica la dinamica di annessione dei territori da parte del regno prussiano. Il messaggio trasmesso dal carattere fortemente evocativo dell'immagine è reso maggiormente chiaro dall'uso di brevi didascalie che evidenziano le date di annessione dei piccoli stati tedeschi limitrofi e che riportano in modo sarcastico le dichiarazioni del cancelliere Theobald von Bethmann-Hollweg risalenti al 10 dicembre 1915. Attraverso questa mappa satirica, facilmente leggibile da un vasto pubblico, la posizione critica inglese verso la situazione geopolitica viene diffusa con grande immediatezza: in questo senso, ai manufatti carto-grafici va riconosciuta la capacità di veicolare messaggi politici e di radicarsi nell'immaginario collettivo identificando i nemici da combattere.

1: Autore anonimo, Il calamaro o "pesce diavolo" prussiano, 1916 [https://www.awm.gov.au/collection/C100954].

3. Cartografia propagandistica

Al pari delle mappe satiriche, che avevano lo scopo di divulgare una precisa visione politica attraverso il linguaggio dell'ironia, tra le due guerre mondiali emerse in Europa una nuova tipologia cartografica di matrice propagandistica. Il fine principale era quello di persuadere, manipolare e convincere un pubblico vasto per motivi totalmente ideologici, promuovendo le idee di una certa parte politica di solito allineata al regime. Come sostengono diversi autori [Herb 1989; Boria 2008] lo sviluppo di questo nuovo linguaggio carto-grafico si deve all'ambiente tedesco, nel cui contesto vengono spesso chiamate '*Suggestive Kartografie*'. Uno dei principali teorici della corrente cartografica emergente è sicuramente Rupert von Schumacher, che nel saggio *Zur Theorie der Raumdarstellung* [Sulla teoria della rappresentazione spaziale 1934] sviluppa un quadro di riferimento metodologico-pratico per la realizzazione di queste mappe, in stretta relazione con il pubblico a cui sono rivolte. Secondo l'autore, mentre le mappe geopolitiche possiedono complessità di difficile lettura da parte di un pubblico non competente, le mappe propagandistiche devono essere altamente semplificate e presentare una singola questione utilizzando un approccio riduzionista. Tali semplificazioni si rendono evidenti nel linguaggio grafico utilizzato, che affonda le proprie radici nelle sperimentazioni di comunicazione grafico-visiva delle scuole europee come quella del Bauhaus in Germania e del Vchutemas in Russia. Un esempio emblematico di questo tipo di cartografie è la mappa *Ein Kleinstaat Bedroht Deutschland* [Un piccolo stato minaccia la Germania], in cui l'approccio riduzionista rispetto al dato geografico è compensato dagli elementi puramente grafici atti a rappresentare la vulnerabilità della Germania rispetto agli attacchi aerei della *Tschechoslowakei* [Cecoslovacchia].



2: Rupert von Schumacher, Ein Kleinstaat Bedroht Deutschland [Von Schumacher 1934, tav. 8].

Il valore propagandistico di questa mappa è dettato dal linguaggio carto-grafico estremamente sintetico che, come i fatti storici dimostrano, ha legittimato l'occupazione nazista della Cecoslovacchia nel 1939. Questo stile grafico è osservabile anche in alcune mappe diffuse sulle riviste statunitensi per avallare la partecipazione e l'intervento in guerra agli occhi dell'opinione pubblica durante la Seconda Guerra Mondiale. Nel numero di *Life* del 2 marzo 1942, la rivista pubblicò sei mappe con caratteristiche simili a quelle elencate da Schumacher, ognuna delle quali raffigurava un diverso scenario per le possibili invasioni da parte delle Potenze dell'Asse. Tali scenari sono stati etichettati dagli storici odierni come inverosimili, a conferma del fatto che le mappe propagandistiche, utilizzate per distorcere la realtà e presentare informazioni fuorvianti, hanno lo scopo primo di manipolare l'opinione pubblica e di indirizzarla verso un determinato punto di vista.

4. Cartografia geopolitica

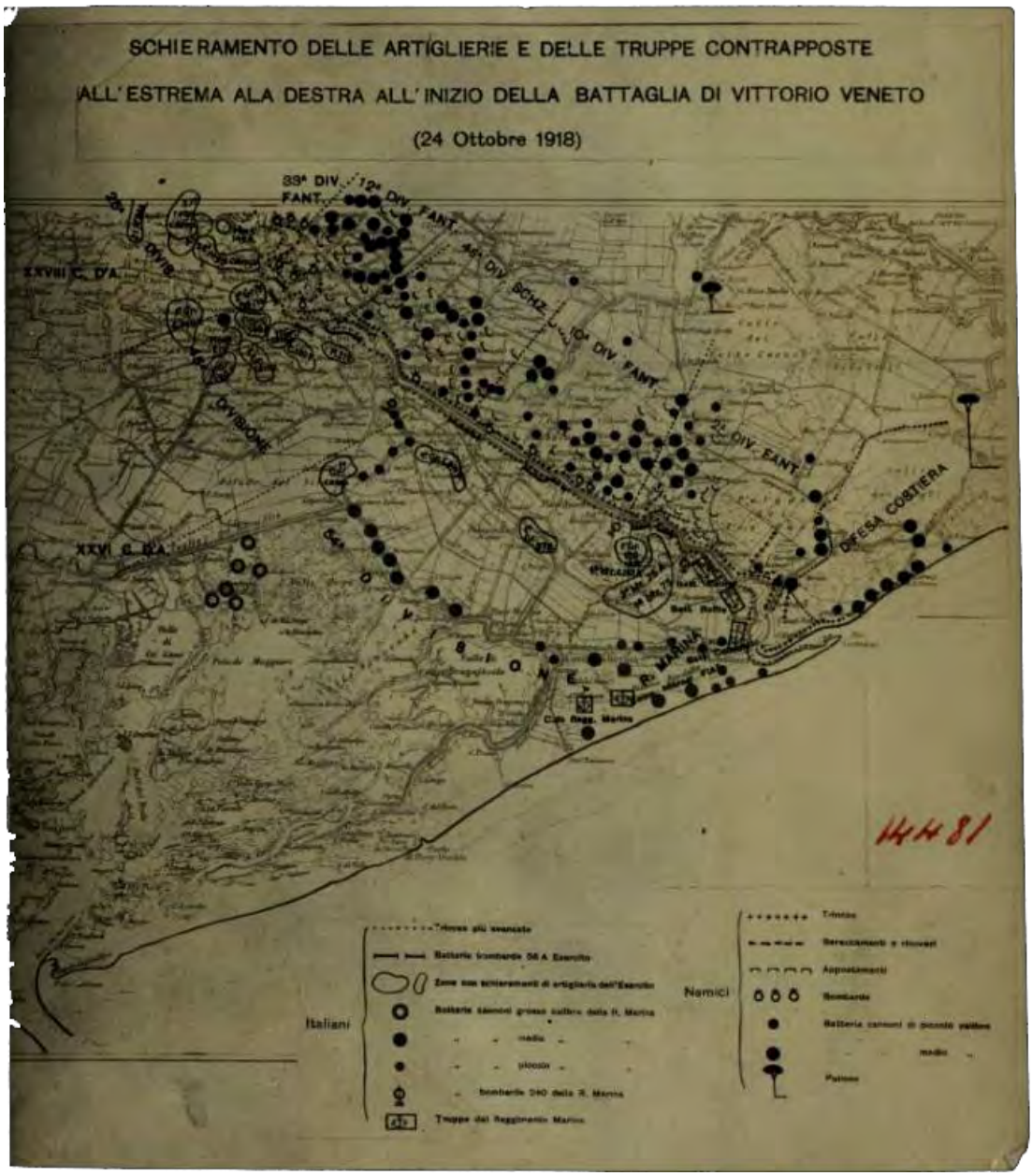
Al pari delle due tipologie precedenti, anche le mappe geopolitiche sono state spesso utilizzate per persuadere un pubblico vasto. Il ricorso a un linguaggio grafico caratterizzato dall'uso di simboli, seppur poco standardizzati ma di immediata lettura, e i supporti mediatici popolari hanno permesso il loro utilizzo da parte dei regimi totalitari per persuadere le masse verso politiche colonialistiche e per legittimare azioni belliche nei confronti di altri paesi. Infatti, questo genere cartografico vede il proprio esordio in Italia durante il periodo fascista, quando si possono individuare due ambienti differenti nei quali questa pratica grafica si sviluppa (Sinibaldi 2010). Da una parte si colloca la rivista *Geopolitica* (1939-1942), diretta da Giorgio Rolétto ed Ernesto Massi, che si rifà alla tradizione tedesca della *Zeitschrift für Geopolitik* [Rivista di Geopolitica 1924-1945]: qui le esperienze grafiche di Mario Morandi, fondamentali nell'efficacia comunicativa, diventano il perno cartografico della rivista. Dall'altra parte si pongono le esperienze editoriali più sperimentali della casa editrice Italgeo di Federico De Agostini, dove Giuseppe Mori, con l'ausilio del cartografo Bernard Rössing, dà vita a *Itinera: atlante storico commentato* (1942). Con la fine della Seconda Guerra Mondiale e per via delle critiche ricevute da parte degli ambienti della geografia accademica, questo linguaggio carto-grafico va scomparendo nel contesto europeo. Soltanto negli anni '80 del Novecento, grazie alla riedizione di atlanti per lo più francesi, la pratica dell'ausilio cartografico per descrivere le dinamiche geopolitiche viene riportata in auge. Oltre che per analizzare e prevedere gli sviluppi futuri in una determinata area geografica, attualmente queste mappe vengono utilizzate per identificare le aree di conflitto, le minacce e le opportunità per la sicurezza nazionale. Al pari di altre esperienze internazionali, in Italia sta emergendo un maggiore interesse per questi manufatti grafici; ne sono un esempio le mappe geopolitiche realizzate da Laura Canali [Cicalò et al. 2021[b]] per la rivista *Limes* o quelle del laboratorio di produzione cartografica Fase2studio/Appears pubblicate dal quotidiano *Domani* [Scenari 2022]. La loro diffusione è sempre maggiore anche nelle riviste e nei quotidiani non specializzati, nei siti internet e nei *talk show* televisivi, allo scopo di far comprendere a un pubblico ampio dinamiche e situazioni belliche complesse come quella del conflitto Russia-Ucraina e delle sue ricadute geopolitiche a livello globale. Le mappe geopolitiche, utilizzate in passato per rappresentare in modo 'distorto' la realtà, tornano ad essere oggi formidabili strumenti geo-grafici 'democratici' per analizzare le relazioni tra gli attori politici in una data area territoriale, per comprendere le influenze militari e per identificare le aree di conflitto.

3: Laura Canali, L'invasione russa, 2022 [https://cdn.gelestatic.it/limesonline/www/2022/07/Linvasione-russa-giugno-2022-copia-2.jpeg].

5. Cartografia militare

Il legame fra le mappe geografiche e gli scopi bellici è testimoniato dalla stessa storia della cartografia (Valerio 1987; Murray 1999). Non è incidentale che le riforme cartografiche di epoca rinascimentale abbiano coinciso con i numerosi conflitti che attraversarono l'Europa delineandone nuovi assetti geopolitici. Come sosteneva Yves Lacoste nel volume *La géographie, ça sert, d'abord, à faire la guerre* (1976), la geografia ha sempre avuto una rilevanza storica per lo svolgimento della guerra e per il controllo delle popolazioni e dei territori. Questo legame trova conferma anche nella più recente istituzione degli istituti geografici militari, dall'Istituto Geografico Militare (IGM) in Italia [Cantile 2019] all'Ordnance Survey (OS) in Gran Bretagna, enti che hanno avuto un ruolo decisivo nella definizione di una semiotica per la rappresentazione cartografica territoriale. Ma le mappe geografiche hanno avuto un'importanza fondamentale anche nella pianificazione e nella conduzione strategica delle operazioni belliche: assumendo come base le cartografie topografiche dettagliate dei territori, queste sono state e sono ancora utilizzate dai comandi per la determinazione della posizione delle forze militari e delle risorse disponibili in una determinata area geografica, al fine di stabilire gli spostamenti delle forze, di ottimizzare le risorse territoriali e di monitorare la disposizione delle forze nemiche e i relativi punti deboli. Ne sono uno splendido esempio le carte raccolte nella mostra *Mappe in Guerra. Il fronte del Piave e del Grappa nella cartografia militare della Grande Guerra* (2018) in occasione del centenario dell'epilogo della Prima Guerra Mondiale. La rassegna di mappe, curata da Francesco Ferrarese e Aldino Bondesan, propone una serie di documenti cartografici

provenienti dall'Archivio di Stato di Firenze [Bondesan, Scroccaro 2016] che delineano le operazioni militari italiane sul fronte del Piave. Una testimonianza dell'evoluzione di questi manufatti in ambito militare e bellico è dimostrata anche dalle mappe recentemente desegretate dalla CIA (*Central Intelligence Agency*) statunitense. Le carte disponibili online (CIA Cartography s.d.) evidenziano, oltre al mutamento degli interessi e degli obiettivi strategici dell'agenzia, anche l'evoluzione delle tecniche con cui questi vengono realizzati nel tempo, dai supporti traslucidi ai più recenti strumenti informatici. Le mappe strategiche di guerra – realizzate con l'ausilio di esperti militari, cartografi, analisti geopolitici – evidenziano quanto questi artefatti grafici, nella loro varietà, siano strumenti indispensabili per supportare la pianificazione strategica delle operazioni militari.



4: Autore anonimo, schieramento delle artiglierie e delle truppe contrapposte all'estrema ala destra all'inizio della battaglia di Vittorio Veneto (24 ottobre 1918) [http://www.14-18.it/mappa/USMM_34_100E/001].

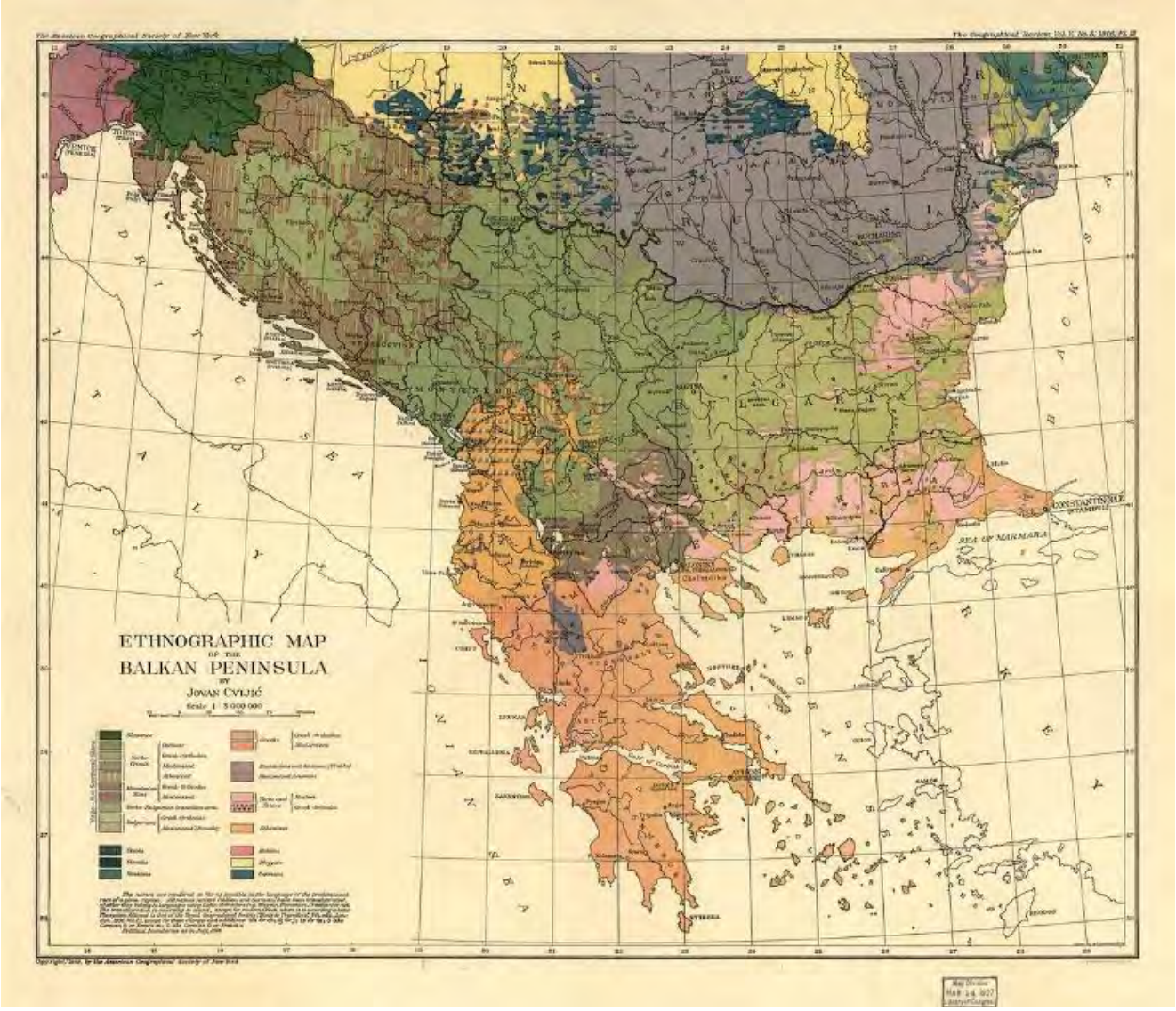
6. Cartografia di pace

Le rappresentazioni cartografiche possono essere impiegate come dispositivi per la guerra e della guerra, dagli strumenti di propaganda utili per giustificare e alimentare i conflitti ai mezzi strategici necessari per gestire le battaglie. Ma le mappe possono trasformarsi in potenti mezzi per ottenere la pace, come sostenuto da Lacoste (1976), che tenta un rovesciamento epistemologico trasformando una disciplina – quella cartografica – e un dispositivo grafico – la mappa –, di norma utilizzati per 'fare la guerra', in strumenti finalizzati alla pace. Le mappe di pace nascono spesso dalla lettura profonda di determinate aree geografiche volta a rappresentarne le dinamiche sociali, economiche e politiche. Questa tipologia di carte può essere utilizzata per identificare le cause dei conflitti, le opportunità per la pace e i potenziali meccanismi di risoluzione delle ostilità; le mappe includono spesso informazioni sui gruppi sociali, culturali e religiosi presenti in una certa area, al fine di determinare le zone 'di bordo' che hanno condotto agli scontri. Questi strumenti grafici possono diventare facilitatori per la mediazione nei processi di pace, come nel caso della *Mappa Etnografica della penisola balcanica* realizzata dal geografo Jovan Cvijić nel 1918, che ebbe un ruolo fondamentale nella definizione della nascente Jugoslavia durante i trattati di Parigi [Kent 2019]. La mappa, che utilizza un linguaggio grafico tipico delle mappe geologiche, è una chiara testimonianza della diversità etnica e religiosa dell'intera area, ma non restituisce la complessità della composizione prebellica specialmente di alcune regioni, come la Serbia e il Montenegro, oggetto di una forte pulizia etnica durante la guerra. Le mappe di pace, realizzate con l'ausilio di esperti in studi di pace, mediatori culturali, geografi e sociologi per aiutare a comprendere e risolvere i conflitti e promuovere la pace, peccano in taluni casi di un approccio estremamente riduttivo. Ne è un esempio la mappa del *Piano di partizione della Palestina* elaborato dall'UNSCOP nel 1947, che non solo non ha portato alla risoluzione del conflitto esploso durante il Mandato britannico, ma l'ha addirittura inasprito, trasformandolo in una guerra perenne. Ciò nonostante, alcuni esempi alimentano la speranza che attraverso le mappe si possano risolvere situazioni complesse: come qualsiasi strumento, anche quello carto-grafico non è frutto di un'esperienza neutra e la sua finalità è resa palese dal punto di vista con cui questo viene redatto, evidenziando come il punto di vista autoriale abbia talvolta la capacità di trasformare uno strumento di guerra in uno di pace.

Conclusioni

Esplorare le relazioni tra cartografia e guerra, prendendo in considerazione non soltanto il loro utilizzo strategico ma anche i linguaggi grafici che vengono messi in campo per svolgere e legittimare la loro funzione, consente di approfondire aspetti che gettano nuova luce su questi dispositivi. La relazione tra il segno grafico e il significato ad esso sotteso, come in ogni mappa, è caratterizzata da un sistema complesso di rimandi che mettono in relazione valori politico-ideologici, strategie di potere, esigenze di controllo della realtà e, non necessariamente in maniera predominante, dati geografici. L'articolazione delle categorie tipologiche delle mappe di guerra mostra come in molti casi alla base della rappresentazione cartografica si trovi una deliberata contraffazione delle reali dinamiche in atto nei territori oggetto di attenzione. Questo aspetto fa delle mappe legate ai conflitti bellici un potente strumento di controllo dell'opinione pubblica e del comportamento collettivo che, attraverso le molteplici declinazioni dei linguaggi grafici utilizzati, pone in essere il proprio potere impositivo. Come dimostrano alcune mappe etnografiche, anche il fraintendimento può determinare la riuscita o il fallimento di un'azione politica, a causa della presunta 'verità' che una rappresentazione espone agli occhi di chi la osserva: il segno grafico rende evidente e

materiale una data visione della realtà e per questo si presta a interpretazioni anche contraddittorie, capaci di alimentare i conflitti. Alle mappe, anche nel contesto della cartografia di guerra, resta tuttavia l'indiscutibile capacità di costruire immaginari ed evocare mondi: non a caso esse entrano a far parte del discorso artistico proprio per risolvere idealmente conflitti bellici, come avviene negli arazzi di Alighiero Boetti, contrassegnati dai colori delle bandiere, o, ancor più, nelle opere di Emilio Isgrò, che alle mappe applica la propria riconoscibilissima cifra stilistica, quella della cancellatura. Nelle parole di Isgrò si legge un inequivocabile riferimento alla pace, che viene espresso attraverso un linguaggio grafico che si fa gesto artistico: "Quando si cancellano i nomi delle montagne o dei fiumi, si riporta il mondo a uno stato di natura prelinguistica, quando non esistevano né l'uomo né la parola. A uno stato virtuale di libertà e di pace, quando l'uomo non era ancora apparso sul pianeta con i suoi egoismi generatori di guerre, divisioni e conflitti" [Isgrò, in Pini 2016].



5: Jovan Cvijić (1918), Stampa a colori (42x50 cm), Library of Congress Geography and Map Division, Washington (reperto 2006627688) [www.loc.gov].

6: Emilio Isgrò, Europa Q99, 2009, fonte: artsupp.com [courtesy Emilio Isgrò Archive and Emiliano and Ottavia Cerasi Collection Rome].

Bibliografia

BORIA, E. (2008). *Geopolitical maps: a sketch history of a neglected trend in cartography*, in «Geopolitics», n. 13(2), pp. 278-308.

BORIA, E. (2012). *Carte come armi: geopolitica, cartografia, comunicazione*, Roma, Edizioni Nuova Cultura.

CANTILE, A. (2019). *Il contributo dell'IGM alla Grande Guerra*, in «Libri, atti e raccolte di saggi», pp. 35-46.

Cartografia militare della prima guerra mondiale: Cadore, Altopiani e Piave nelle carte topografiche austro-ungariche e italiane dell'Archivio di Stato di Firenze (2016), a cura di A Bondesan, M. Scroccaro, Crocetta del Montello, Antiga Edizioni.

CIA Cartography, (s.d.) <https://www.flickr.com/photos/ciagov/collections/72157674854602812/> (ultimo accesso 24 gennaio 2023).

CICALÒ, E., MENCHETELLI, V., VALENTINO, M. (2021[b]), *Intervista a Laura Canali*, in *Linguaggi Grafici. MAPPE* (2021[a]), a cura di E. Cicalò, V. Menchetelli, & M. Valentino, Alghero, Publica, pp. 1630-1645.

FARINELLI, F. (2014). *Geografia: un'introduzione ai modelli del mondo*, Torino, Einaudi.

FLINT, C. (2005). *The geography of war and peace: From death camps to diplomats*, Oxford, Oxford University Press.

HARLEY, J. B. (2002). *The new nature of maps: Essays in the history of cartography*, Baltimora, The Johns Hopkins University Press.
HERB, G.H. (1989). *Persuasive cartography in Geopolitik and national socialism*, in «Political Geography Quarterly», 8(3), pp. 289-303.
KENT, A. J. (2021). *Mapping Northern Ireland: Processes of Partition, Protocol and Peace*, in «The Cartographic Journal», n. 58(2), pp. 115-122.
LACOSTE, Y. (1976). *La geographie ca sert d abord a faire la guerre,* Parigi, François Maspero.
Linguaggi Grafici. MAPPE (2021a), a cura di E. Cicalò, V. Menchetelli, & M. Valentino, Alghero, Publica.
Mappe per orientarsi in un mondo disorientato: il nuovo numero di Scenari (2022), https://www.editorialedomani.it/politica/mondo/guerra-ucraina-crisi-russia-mappe-scenari-da7eaumi.
MORI, G. (1942). *Itinera: atlante storico commentato ad uso delle scuole medie superiori*, Milano, Italgeo.
MURRAY, W. (1999). *Some thoughts on war and geography*, in «The Journal of Strategic Studies», n. 22(2-3), pp. 201-217.
O'SULLIVAN, P., & MILLER, J. W. (1985). *Geografia della guerra*, Milano, FrancoAngeli.
PINI, F. (2016). *Ora che l'Europa è assediata riusciremo a unirci attorno a un ideale: quello della cultura*, in «Corriere sociale», 21 aprile 2016. https://sociale.corriere.it/ora-che-leuropa-e-assediata-riusciremo-a-unirci-attorno-a-un-ideale-quello-della-cultura/
ROSSI, M. (2016). *La geografia serve a fare la guerra? Riflessioni intorno a una mostra*, Treviso, Fondazione Benetton studi ricerche.
SINIBALDI, G. (2010). *La geopolitica in Italia (1939-1942),* Limena, libreriauniversitaria.it edizioni.
VALERIO, V. (1987). Dalla cartografia di corte alla cartografia dei militari: aspetti culturali, tecnici e istituzionali. «Atti della Società Ligure di Storia Patria», pp. 59-78.
Von SCHUMACHER, R. (1934). *Zur Theorie der Raumdarstellung*, in «Zeitschrift für Geopolitik», n. 10, pp. 635-652.
WITTGENSTEIN, L. (2009). *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, Torino, Einaudi.

Representations of War in Urban Space. Historical Images of nowadays Romanian Towns

ANDA-LUCIA SPÂNU
The Institute of Social Sciences and Humanities from Sibiu

Abstract
Images of nowadays Romanian towns have been made on a large variety of supports, but most of them were printed images. A special category of urban representations is that of war scenes inside or outside towns. They were meant to inform about the events of the time. This paper is dealing with representations of urban space as background for war scenes. Images are looked upon and understood as historical sources, not as art work.

Keywords
Urban history; architecture; visual studies.

Introduction
The war scene is one of the oldest types of art in developed civilizations, as rulers have always been keen to celebrate their victories and intimidate potential opponents. The depiction of other aspects of warfare, especially the suffering of casualties and civilians, has taken much longer to develop. Images of nowadays Romanian towns have been made on a large variety of supports, but most of them were printed images. A special category of urban representations is that of war scenes inside or outside towns. They were meant to inform, mostly as illustrations in books (and lately journals) that approached the events of the time.

1. Urban war views
Historical urban views are narrative images that condense multiple actions or successive events, sometimes carried out in different places and settings. In this case, the author offers explanations in the form of inscriptions, legends, or subtitles to help the viewer understand her message [Burke 2001, 143]. This type of representations not only informed about certain events, they also influenced the way they were seen by contemporaries. The role of images as "agent" is the most obvious in case of representations of revolutions [Burke 2001, 145].
Although the tradition of representing historical events is old, the interest of painters in the reconstruction of scenes from the past was strong between the French Revolution and the First World War. It is no coincidence that historical painting developed in parallel with the historical literature, because it required a thorough research [Burke 2001, 157]. Painters who chose military subjects carefully studied military equipment and uniforms of the represented period to replicate them correctly, thus acquiring historical culture themselves [Burke 2001, 158]. War scenes make up a special category of historical views. They deserve the place of honour between the images of historical events. Many European artists have created images of battles, both on land and at sea. Paintings ordered by political leaders or drawings requested by publishers, these images circulated in their engraved form, multiplied as prints [Burke 2001, 146]. The oldest representations of war are over 5000 years old and were carved in stone in Egypt, but printed battle views and siege scenes have been produced since 1490 by the Italians and they were related to the field of fortifications and the science of

war [Elliot 1987, 21]. The Imola city plan, made in 1502 by Leonardo da Vinci, used for the first time the proportional representation for strategic, military purposes [Elliot 1987, 22].
Military purposes have also been taken into consideration by Jacob van Deventer, to whom Philip II has commissioned scale plans of almost 250 fortified cities in the Netherlands. He did that between 1558 and 1572 and some of these views, although official documents, were engraved and published in *Civitates orbis terrarium* [Elliot 1987, 23]. Not all artists experienced the war. Many, however, have been sent or went willingly to record the events on the spot [Burke 2001, 148]. Looking retrospectively at the Western images of the battles, from the 16th to the 20th century, there are two major changes [Burke 2001, 148]. As early as the 16th century, as a result of the increased interest in visual recordings, battles, no matter where in Europe, were carefully represented, with details of specific tactics and strategies, to individualise each of them [Burke 2001, 149].
Battle scenes representation changed accordingly to modifications in military tactics and was influenced by the diagrams printed in the books on the art of war. The hot scenes of action, which should have emotionally involved the viewer, have been replaced with some cool, calm, informative ones [Burke 2001, 149]. Another change was the transition from a heroic representation of the battle scenes to a factual one, the battle scenes being represented empty of the previous greatness. The horrors of the war, sometimes exaggerated, have also found their place in some urban images representing battle fragments [Burke 2001, 149].
The frequency of sieges in military campaigns increased as a result of the development of fortifications and evolution of fortresses, effective as long as the armies were small, irregular and relatively immobile. The siege war continued to be a central element in military geography in the 18th century. Most of the sieges were the subject of cartographic and artistic creations, both for propaganda and for information [Elliot 1987, 82].

2. The political environment

The historic images of the towns from present day Romania belong to two different “worlds”, the Occidental and the Oriental (European) one. Their contemporaries, according to the cardinal point the beholder belonged to, have perceived these worlds differently. For understanding the context, a very short introduction in the history of the three Romanian Countries is required [Pop & Bolovan 2004; Djuvara 2010; Istoria românilor 2012; Istoria românilor 2015]. The towns represented in the images we are interested in have developed differently (from the economic, social and cultural point of view) as a result of the political evolution of Moldavia, Wallachia and Transylvania. The Moldavian and Wallachian towns developed in a foremost Oriental world – at the Balkans’ border, themselves considered a bridge between West and East, between Europe and Asia –, while the Transylvanian ones were established and had an evolution in accordance with Western principles. This is the fundamental peculiarity of the towns from present day Romania.
The conquest of Constantinople by Mehmed II, in 1453, changed the fate of Europe, and perhaps of the entire world. In the second part of the 15th century, Wallachia and Moldavia tried to combine resistance to the policy of appeasement, rebellions alternating with obedience. The 16th century evolved into increased influence of Ottoman domination and suzerainty in the region. After Central Hungary became an Ottoman province, Transylvania obtained the status of an autonomous principality under the Porte’s suzerainty, as a result of political battles between the Ottoman and Habsburg Empire. Its role in Central and Eastern Europe’s policies increased considerably. Breaking the ties with Hungary, Transylvania approached Wallachia and Moldavia, both under Ottoman suzerainty, developing close

political, social and cultural relations, until the end of the 17th century. The period was characterized by many wars between two great powers, the Habsburgs and the Ottomans, during which the winners changed several times, and the Romanian Principalities were caught in the middle. Along with the European political transformations that followed the siege of Vienna in 1683, Transylvania came under the rule of the Habsburg Empire (later the Austro-Hungarian Empire). From the beginning of the 18th century, the countries placed on both sides of the Carpathians grew apart. Transylvania evolved very differently than Moldavia and Wallachia. Many similarities had been also observed earlier, but from this point on differences had appeared in terms of cultural and social life, being visible even in the representations of towns dating back to the 18th and 19th century. If prior representation of the town of Târgovişte could be found in the same series with those of Oradea and Timişoara – then part of Hungary and/or of Ottoman Empire –, from the 18th century onward, the events which took place in (Hungarian and) Transylvanian towns were depicted in a series of images which did not comprise representations of towns from Moldavia and Wallachia.

1. Târgovişte, Giacomo Franco*, Il sucesso nella Valachia tra l'Principe Transilvano et Sinam Bassa sotto li 18 Ottobre 1595*, in Giorgio Tomasi, Giorgio. *Seguitti Sotto L'Imperio di Rodolfo, e Matthia Cesari; Sino Alla Creatione In Imperatore di Ferdinando II. Arciduca d'Austria*, Veneția, Giovanni Alberti, 1621 [Aquaforte, 200x128 mm, Romanian Academy Library – Prints Cabinet, DR/GI16I/1203].

2. Lipova, Gaspar Bouttats, *Lippa*, in Gaspar Bouttats, *Description exacte des royaumes de Hongrie et Dalmatie. Avec les Principautés de Svenberge, Walachie, Moldavie, Bulgarie, leur Villes et Fortresses (...),*, Anvers, 1688, pl. 40 [Engraving, "Lucian Blaga" Central University Library Cluj-Napoca – Special Collections, BCUCLUJ_FCS_RARE861].

The latter were represented in very different type of works. Characteristic for that period were series of images depicting scenes from the Austro-(Russo)-Turkish wars. While in Transylvania hadn't occurred any political changes nor dramatic events generating serial urban representations, in the second half of the 18th century, the series of town views was continued for the provinces located to the south and east of the Carpathians where the Phanariotes have ruled (in Wallachia from 1714 to 1822, in Moldavia from 1711 to 1821).
The history of urban life, as well as the political and cultural history of the Romanian provinces, took place between West and East, between Vienna and Constantinople, at the interference of the Habsburg Empire with the Ottoman Empire and with the Russian Empire.
To master these territories was a constant concern of the foreign policy of the three empires, which were in constant rivalry, thus influencing all aspects of life in these areas. During the entire period I have discussed about, Europe's policy was marked by the struggle for supremacy between the Ottoman and the Habsburg Empire, which was later joined by the Russian Empire.

3. Băile Herculane. Anonim, *Kurtzer Bericht des Jüngst bey Meadia von denen Kayserlichen wider die Türcken herlich erfochtenen Siegs. Eigenliche vorstellung der Gloreichen Battallia zwischen deren Kayserlichen Waffen und mit dem Erb Feünd Christlichen Nahmen unter Comando Ihro Königliche Hoheit etc. bey Meadia den 15. Iuly 1738ten Jahrs Herrlich und Siegreich erfochten worden* [Engraving, 195x380 mm, the Moravian Library in Brno – Moll's Map Collection, Moll-0003.400].

2. The historical images of towns from nowadays Romania

From the repertoire of historic images of towns from present day Romania which at the time of printing [Spânu 2012] contained 1110 views I identified 120 images (10,81%) showing towns as background for battle scenes, towns under siege or towns being surrendered by its inhabitants or rulers. All town views illustrating this paper are Public Domain. The images represent urban settlements in present-day Romania and bear the current name of the depicted town, followed by the author, original titles and the source, where appropriate. They are inserted in the text in chronological order and have been chosen so as to exemplify both several towns and various battle and/or siege scenes, as well as the surrenders, from different wars. The proper identification details, with the place where they are kept, can be found in the the explanatory texts of the illustrations.

As an exhaustive presentation of them is not possible, I will only schematically mention the events represented by the urban views [Băcilă 1928-1930; Lumea românească 2011; The Romanian World 2011; Spânu 2012].

– The oldest images representing war scenes depict events from the end of the 16th century, during the Thirteen Year War (1593-1606), also known as The Long War.
– Lots of images are from the Austro-Turkish War 1660-1664.
– The Austro-Turkish War 1716-1718 is represented by the 1716 siege view of the town Timișoara, led by Prince Eugene of Savoy; as a result, the Banat and its capital was conquered in October.
– Russo-Austro-Turkish War 1735-1737-1739. Austria joined the War of 1735-1739 between Russian Empire and the in July 1737, on Russia's side. For Habsburgs, the war proved a stunning defeat. The Russian forces were much more successful on the field, but they lost

tens of thousands to disease. The loss and desertion figures for the Ottomans are impossible to estimate.

– Austro-Turkish War 1788-1791, and Russo-Turkish War 1787-1792. With repeated territorial gains and losses for all parties involved. In the final negotiated outcome, established in the Treaty of Sistova (1791), respectively the Treaty of Jassy (1792), Austria returned all the territory from its conquests, but saved the small town of Orsova and a strip of land near the Bosnian-Croatian border. Russia won new territory along the Black Sea, and acknowledgement for previous conquests. For the Ottoman Empire, these wars were a salient event in a long period of decline.
– Some partial views of Bucharest represent events from 1821, The Eterist movement, part of The Greek War of Independence.
– Russo-Turkish War of 1828-1829. The Treaty of Adrianople on 14 September 1829 gave Russia most of the eastern shore of the Black Sea and the mouth of the Danube. Russia was also allowed to occupy Moldavia and Wallachia (guaranteeing their prosperity and full liberty of trade) until Turkey had paid a large indemnity. Moldavia and Wallachia remained Russian protectorates until the Crimean War.
– Events of the years 1848-1849, all-over Europe, known in some countries as the Springtime of People.
– Depictions of scenes from the Crimean War (1853-1856), between the Russian Empire and an alliance of France, Britain, the Ottoman Empire and Sardinia.

4. Focşani. Johann Hieronymus Löschenkohl, *Battaille bey Fokschan zwishen dem Gen. der Caval. Prinz Fried: v. Sachsen Coburg u: dem Dervisch Mehmet Bascha Serashier von 3. Roßschweiten am 1, 2 und 3ten Aug. 1789*, Vienna [Engraving, 305x415 mm, Romanian Academy Library – Prints Cabinet, GA18II/306].

5. Bucureşti. Joseph Stadler, *Prospekt der Besitznehmung Bukarest der Hauptstadt in der Wallachey von den K.K. Truppen unter Comando des I.H. Prinzen von Sachsen Coburg am 10. November 1789. A Die Avantgarde unter Comando des Obristlieut Baron Kienmaier schlägt die Türken aus der Stadt. B. Die Residentz des Fürsten der Wallachey welcher die Flucht nach Georgevo genomen. Einmarsch der K. K. Truppen. D. Der Flus Dumbowitza. E. Feyerlicher Empfang des Adls und der Geistlichkeit bei der von der Stadtgelegen, en Kirche*, K.K. Waisenhaus, Wien, 1790, pl. 22 [Watercolour drawing, 241x322 mm, general view, Romanian Academy Library – Prints Cabinet, DA18I/994].

Conclusions

Located, both politically and geographically, at the merging point of great powers, Romanian Countries represented, for several centuries, the space where West and East encountered. In the late 16th century and in the 17th century, developments in the Ottoman Empire, which manifests its expansion in these areas, gave the opportunity to represent nowadays Romanian towns as background for siege or battle scenes. But interest in Wallachia, Moldavia and Transylvania was greater during the many wars fought here by the Austrians, Russians, and Turks in the 18th and 19th centuries.

6. Olteniţa. Anonim, *Erste grosse Schlacht bei Oltenitza an der Donau, am 4 November 1853*, in *Krieg der Russen mit den Turken*, G. N. Renner, Nürnberg, 1854 [Chromolithography, 320x390 mm, Romanian Academy Library – Prints Cabinet, DR/GG19I/1378].

Bibliography

BĂCILĂ, I.C. (1928-1930). *Stampe privitoare la Istoria Românilor*, in «Anuarul de Istorie Națională Cluj», n. 5, pp. 175-306.
BURKE, P. (2001). *Eyewitnessing. The Use of Images as Historical Evidence*, London, Reaktion Books.
DJUVARA, N. (2010). *O scurtă istorie a românilor povestită celor tineri*, București, Humanitas.
ELLIOT, J. (1987). *The City in Maps: urban mapping to 1900*, London, The British Library.
Istoria românilor (2012). Vol. VI, București, Univers Enciclopedic.
Istoria românilor (2015). Voll. VII/1- VII/2, București, Univers Enciclopedic.
Lumea românească în imagini (secolele XV-XIX) (2011), text by I. Spireanu, C. Macovei, Bucureşti, NOI Media Print.
POP, I.A., Bolovan, I. (2004). *Istoria României. Compendiu*, Cluj-Napoca, Institutul Cultural Român.
SPÂNU, A.L. (2012). *Vechi reprezentări grafice ale oraşelor din România*, Sibiu, ASTRA MUSEUM.
The Romanian World in Images. XV–XIX Centuries (2011), text by I. Spireanu, C. Macovei, Bucureşti, NOI Media Print.

Narrazione, frammenti architettonici e paesaggio nelle spire della necessità. Segni e contraddizioni per la conservazione delle memorie urbane in tempo di guerra

Narration, architectural fragments and landscape in the coils of necessity. Signs and contradictions for the conservation of urban memories in wartime

SAVERIO CARILLO
Università della Campania Luigi Vanvitelli

Abstract

Il racconto della Prima Guerra mondiale, durante i mesi in cui il conflitto si protrasse, diventa occasione per verificare, attraverso il magazine "Emporium", come l'evento bellico venisse percepito. Insieme al racconto degli atti viene vista anche la sostanziale modifica del paesaggio e dei luoghi devastati dai bombardamenti. La linea italiana del fronte e il caso della città francese di Reims, con il cannoneggiamento alla Cattedrale, rappresentano anche l'altra faccia della modernità tecnologica, così celebrata già nel primo decennio del nuovo secolo, e che mostrava l'ulteriore suo aspetto intriso di una ferocia inedita ed inimmaginabile. La necessità di recuperare, attraverso le immagini, almeno le memorie dei luoghi diventa necessario e prioritario impegno etico per gli interpreti della cultura.

The story of the First World War, during the months in which the conflict lasted, becomes an opportunity to verify, through the magazine "Emporium", how the war event was perceived. Together with the narration of the acts, the substantial modification of the landscape and of the places devastated by the bombings is also seen. The Italian front line and the case of the French city of Reims, with the shelling of the Cathedral, also represent the other face of technological modernity, already celebrated in the first decade of the new century, and which showed the I's face with a ferocity unprecedented and unimaginable. The need to recover, through images, at least the memories of places becomes a necessary and priority ethical commitment for the interpreters of culture.

Keywords
Narrazione, paesaggio, Urban design, monumenti e memoria, materiali e monumenti.
Narration, Landscape, Urban design, Monuments and memories, Materials and monuments.

Introduzione

«J'ai nommé tout à l'heure Michel-Ange à qui je ne suis pas assez sot pour vous comparer. Qu'on se représente ce grand homme spectateur de cette guerre et ne pouvant, à cause de sa grandeur, se dispenser de la peindre. Il ferait quelque chose de préliminaire à son *Jugement dernier* et ce serait si terrible quel es morts ressusciteraient pour en remourir d'épouvante» [Bloy 1917, 102]. Il paradosso utilizzato da Leon Bloy, a commento della mostra d'arte delle acquaforti di Henry de Groux, dedicata al tema della Guerra a circa due anni da quando era divampato il primo conflitto mondiale, racconta per immagini come i morti del Giudizio di Michelangelo avrebbero dovuto risorgere per morire di nuovo d'orrore per ciò che si consumava con la carneficina in atto. Lo stesso romanziere d'Oltralpe, soldato nel precedente conflitto francese con la Prussia del 1870, ricordava in questa occasione, in ragione della sua forte posizione nazionalista, «i dolori infiniti dei tantissimi che non possono combattere, il lutto delle donne, la

disperazione dei bambini e dei vecchi. La profanazione dei santuari, la distruzione sistematica dei monumenti più venerabili» e come «anche tutto questo appartiene alla storia», in una riflessione molto articolata che, pur avendo a fronte di sé la posizione del nemico, coglie, in chiave partigiana, la forte, intensa consapevolezza che giustificava la guerra medesima, nella certezza, per quegli anni essenziale, che ognuno fosse profondamente convinto di 'stare dalla parte giusta'. Sulla scorta delle indicazioni metodologiche di uno dei maggiori storici contemporanei, «Anche lo storico, da inviato speciale nel passato, dovrebbe sforzarsi di ignorare come andarono a finire le cose, evitando di raccontare la storia secondo il copione del postero, che conosce il finale della storia raccontata» [Gentile 2022, XXI] la considerazione espressa dal pensatore francese può essere letta come modalità attraverso cui la rivista "Emporium", accorsato e prestigioso *Magazine* italiano della prima metà del Novecento, raccontava e delineava la guerra e con essa, le modifiche di struttura che sia la città sia il territorio per certi aspetti andavano a dover subire. Il profilo più ampio, anche della trasformazione del paesaggio, restava documentato nell'essenzialità cogente del tempo convulso del conflitto. Viene cioè a palesarsi il nuovo assetto che assumeva il territorio così come i luoghi urbani. In questa prospettiva, le modificazioni che subiva lo scenario alpino presso le linee del fronte, dove si combatteva la tenuta delle posizioni, appaiono eloquenti e assai indicative anche della storia più articolata dei contesti aggregati che vivevano, per l'Italia del primo ventennio del Novecento, l'ulteriore infida sfida rappresentata dall'avvento della modernità nell'ampio scenario di ruralità in cui il Paese versava.

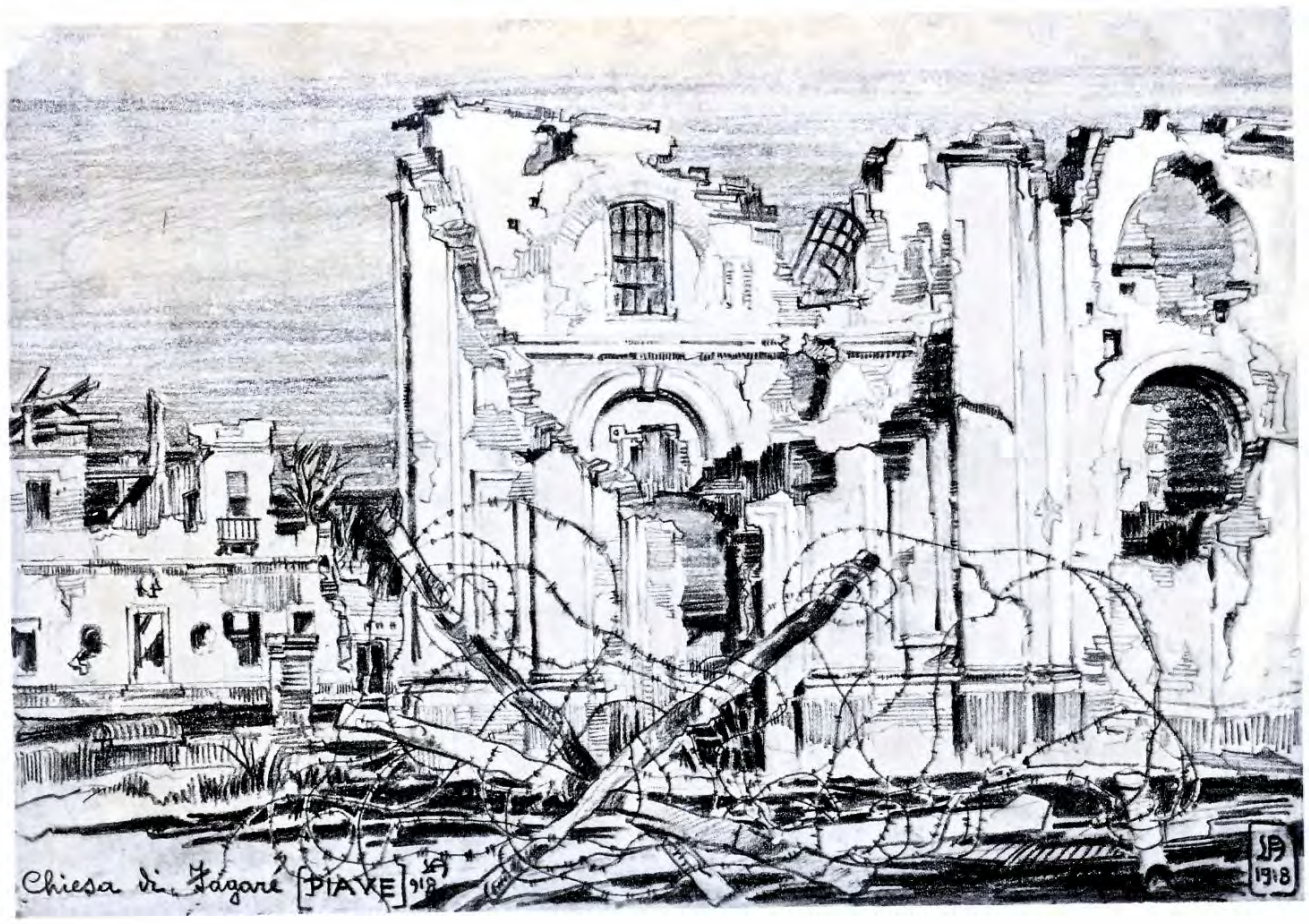
1. Raccontare la moderna percezione del paesaggio di guerra

«La vaporiera avrebbe dovuto, nell'attesa di molti, lassù, mutare rapidamente l'aspetto di quel lembo di terra verde e robusta. Fu considerata, quella ferrovia, una linea da *touristi*, da *sports* invernali, da colonie climatiche, da alpinisti di mezza tacca. Pochi, presaghi, guardando ai forti austriaci che occhieggiavano di lontano sull'Altipiano, la tennero nel conto di una ferrovia militare. E non s'ingannavano» [Pettinà 1917, 46]. La modernità, che arrivava sui pendii ripidi delle montagne, se da un lato avrebbe potuto inverare una notevole occasione di miglioramento del territorio, di fatto, già negli immediati anni successivi alla realizzazione dell'infrastruttura, mostrava il volto *bifronte* dell'*innovazione* che si incuneava nella cultura dei luoghi apportando sostanziali modifiche alla realtà del contesto. Il contributo ospitato da *Emporium*, a firma di Giuseppe Pettinà, sembra soprattutto sottolineare non solo l'urgenza della guerra in atto, quanto la necessità di illustrare un paesaggio che nel giro di poco tempo avrebbe potuto cambiare in maniera radicale. «Ma pure i particolari della riduzione in tedesco dei nomi di Asiago e di Schio attestano come nell'esito dell'offensiva austriaca di maggio e di giugno dall'Adige alla Brenta il nemico avesse piena e sicura fiducia. Il successo gli mancò. Dovette dunque accontentarsi di essere riuscito a rompere per un breve tratto la vecchia frontiera politica d'Italia, di avere invaso e di tenere una parte del territorio dell'alto Vicentino» [Pettinà 1917, 44]. Lo spazio e l'area geografica –precedentemente ignoti agli stessi italiani – erano assurti nel giro di pochissimo tempo ad argomenti di interesse internazionale. «Già erano balzati d'improvviso alla fama dall'oscurità: e pure erano lassù tanta limpida luce, così vasti e pieni orizzonti anche prima che la guerra avesse a minacciarli ed a raggiungerli!... Ebbero, or sono otto mesi, quella fama mondiale che non erano bastate a conferir loro, nemmeno nell'Italia settentrionale, le rare eccezionali, pittoresche, suggestive caratteristiche della regione, qualche tela del grande Giovanni Segantini, le tele numerose del carezzevole Beppe Ciardi, la ferrovia a cremaliera che dalla fine del 1909, prima ferrovia di montagna in Italia, saliva svelta fino ad Asiago, partendosi dallo sbocco della Valle dell'Astico» [Pettinà 1917, 45].

1: L. Angelini, Paesaggio di guerra, *1918 (da Angelini 1982).*

L'osservazione condotta dall'autore trattiene un'interessante considerazione di merito, che occorre sottolineare, in quanto, se la guerra rappresenterà certamente una seria ipoteca sulla capacità di conservazione degli impianti urbani e del più lato aspetto territoriale – inverato dai materiali e dalle tecniche costruttive-, la medesima *Modernità* costituiva 'argomento' sul quale improntare una riflessione, giacché modifiche sostanziali iniziavano larvatamente ad essere introdotte negli scenari complessivi della realtà nazionale.
«Erano rimaste le vecchie, piccole case, affumicate, prive di intonaco, quasi murate a secco, dipinte a calce; i piccoli casolari nani, anneriti dal tempo, accovacciati sul limitare dei boschi, accovacciati nelle vallicelle e nelle pieghe dell'Altipiano, sperduti in solitudine: umili abitazioni alpestri dalle minuscole finestre quadrate, dai rustici ballatoi, dagli aguzzi tetti nordici a forte pendenza, quasi sepolti nella neve, d'inverno, fiammeggianti di garofani rossi, tutti fioriti e di viole a ciocche, sui davanzali, d'estate. E le altre case che erano sorte lassù non avevano

voluto essere troppo difformi, non vollero essere troppo degeneri dalle loro vecchie mamme e dalle venerande loro nonne: malgrado la ferrovia, malgrado il nuovo soffio d'aura cittadina che veniva dal piano. Furono fatte in gran parte ad immagine e somiglianza delle loro capistipite. E furono conservati i tetti a *scandole*, di assi di larici, di grossi strati di paglia di selgala, di lastre calcaree, e furono per tanta parte di legno» [Pettinà 1917, 47-48]. Cogentemente, al riguardo, Raffaello Giolli ancora nel 1917, affrontando il tema della ricostruzione dei paesetti devastati dalla guerra, plaudendo all'iniziativa di Giuseppe Massara di fondare a Milano il Museo del Paesaggio argomentava: «Il problema, si sa cos'è – Perché i paesi devastati e distrutti dalla guerra, che saranno ricostruiti a regioni intere, da grandi imprenditori, non saltin su a urlare contro la guerra anche rinascendo, stonature contr'ogni tradizione locale, rifatti su progetti d'ingegneri, uguali in Valcamonica e in Valsugana, case di cemento coperte di tegole rosse, ordinate come caserme, e municipi in stile liberty, e parrocchie in falso romanico» [Giolli 1917, 167; Savorra 2021, 124-147].
Un acuto interprete di architettura sottolineava che «il suggestivo fascino che avvince l'animo nostro da ciò che la natura largì benignamente nella conformazione di valli e poggi e vette dirupate, né solo da ciò che i secoli produssero nello sviluppo di arboree vegetazioni o in alterazioni di corsi d'acqua scroscianti in cascate o scorrenti tra sponde sinuose o intagliati in baratri vertiginosi; ma ancor più soprattutto da quanto l'opera umana segnò nel volgere di due millenni» [Angelini 1916, 403].



2: L. Angelini, Paesaggio di guerra*, 1918 (da Angelini 1982).*

3: L. Angelini, Paesaggio di guerra*, 1918 (da Angelini 1982).*

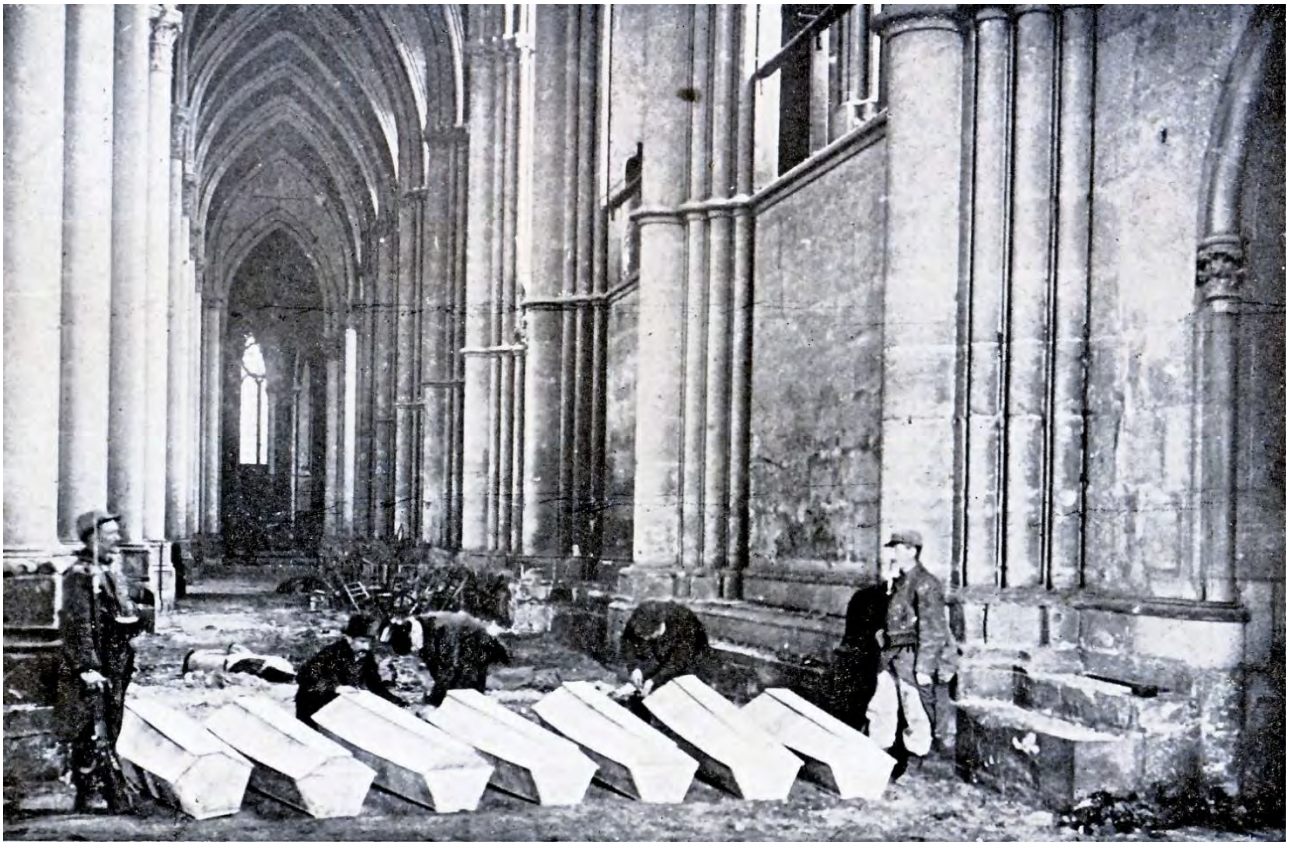
Egli lamentava, ad esempio, quanto potesse essere infido lasciare nelle mani di pochi le sorti di porzioni importanti del paesaggio condizionando la futura fruibilità degli ambienti naturali. «Chi tentasse di affermare che una cascata –e intendo parlare particolarmente delle più note da *Tivoli* a quella delle *Marmore*, dalla cascata del *Toce* a quelle del *Serio*- non può essere proprietà di pochi che chiedendone l'uso al Governo la distruggono, ma che deve essere patrimonio di tutti come sono patrimonio nazionale il *Torso di Belvedere* o la *Cappella Sistina:* che pure invocando le ragioni della nuova ricchezza che s'accresce, si dovrebbe limitare il monopolio di chi sfrutta quell'energia a quegli innumerevoli corsi dì acqua che solcano le nostre valli e convalli, impedendo di togliere colla sostituzione di enormi tubi metallici alle mirabili cascate, il più splendido ornamento delle conche alpine, private così dello scroscio sonante delle acque che precipitano, e rese mute di suono e grigie di colore […] Non distruggete le cascate d'Italia!» [Angelini 1916, 408-410]. I luoghi, gli ambiti, i brani urbani, nel frangente stringente dei mesi di guerra, assumevano agli occhi dei contemporanei, chiamati inesorabilmente a partecipare, volenti o nolenti, all'evento, un nuovo *status*, quello di essere ambienti inesorabilmente perduti o pronti all'essere di lì a poco sulla soglia della rovina.

4: Reims, Il cannoneggiamento della Cattedrale, *1914 (da Landrieux 1919).*

2. Frammenti architettonici come ruderi urbani

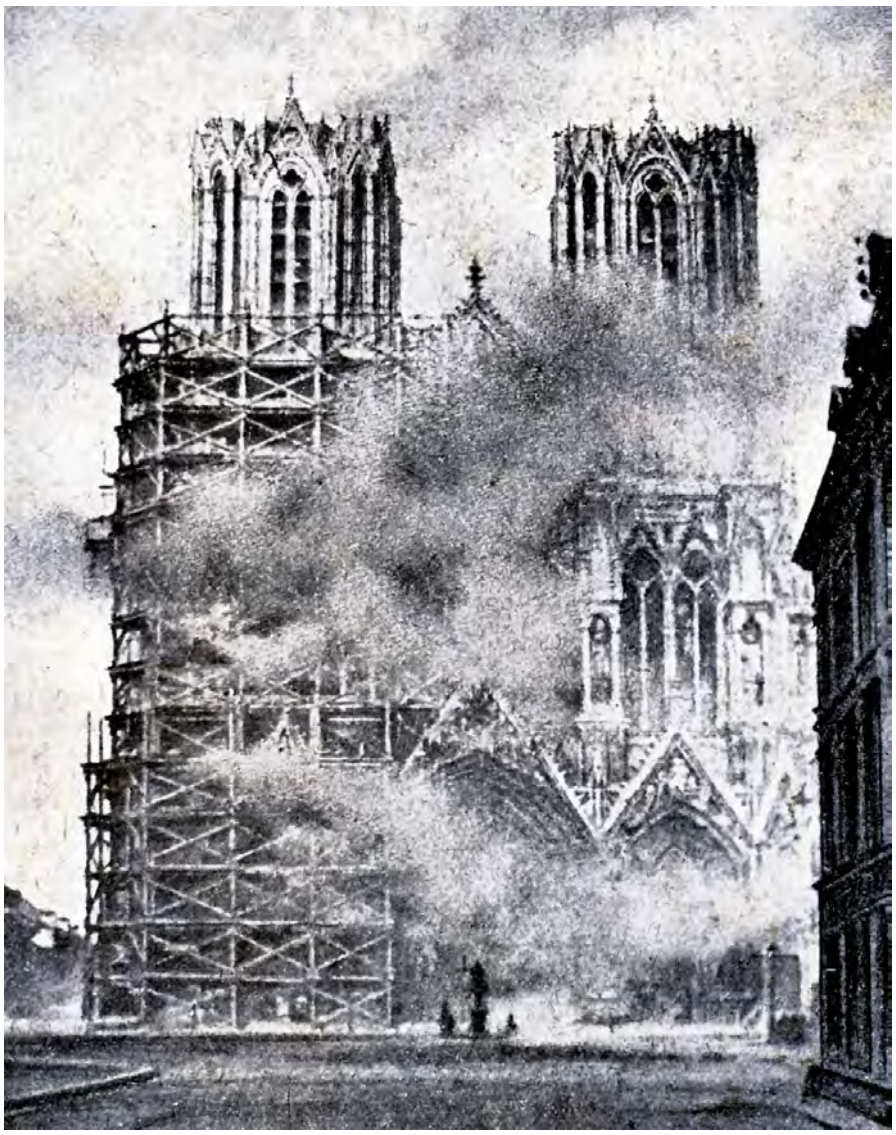
Un intellettuale italiano nel novembre del 1914, attraversando lo scenario di guerra per recarsi a Reims dopo il cannoneggiamento tedesco della città, scriveva: «L'effetto delle grosse artiglierie d'assedio è spaventevole: ho veduto le rovine di Messina e non saprei trovare una immagine più precisa per descrivere lo sgretolamento degli edifici sotto l'esplosione dei proiettili moderni» [Angeli 1915, 25]. Nel suo reportage da Reims, Diego Angeli sintetizza in chiave simbolica i

frammenti architettonici della città e il paesaggio nell'immediatezza stringente del dato tragico della guerra in atto, scegliendo una narrazione sostanzialmente ideologica – ma non per questo meno espressiva di una sensibilità, almeno di una parte dei contendenti – attraverso cui la stessa letteratura francese, nell'anno in cui si era ritrovata orfana di Charles Pierre Peguy, aveva inteso dover esporre l'aggressione prussiana alla Terra e alla Città dello champagne. Angeli, infatti conclude: «Ieri sera, come partivo da Reims, mi volsi ancora una volta per vedere la città rovinata. Come al mio arrivo la nebbia avvolgeva tutte le cose, quasi un vincolo tenace che allontanandole da noi le avvicinasse al passato. In quel velo a pena trasparente, i particolari si perdevano, le ferite si cicatrizzavano, le distruzioni scomparivano, Alta e ferma sulle case la cattedrale risorgeva dalla sua rovina. Le sculture erano distrutte, le vetrate infrante, gli altari arsi, le pietre calcinate, le campane abbattute, le porte divelte, i tetti sprofondati, ma l'ossatura rimane ancora contro il cielo, eterna, solida, possente, quasi a sfidare e a minacciare come la grande razza che le aveva dato la vita» [Angeli 1915, 50-51; Vitale 2014]. Secondo la lezione di Mâle, Ugo Ojetti riecheggia un contenuto ideologico dell'architettura della Cattedrale francese che era da leggere come vera e propria *trattazione teologica* e, in un certo senso, l'aggravio dell'aggressione a Reims andava considerato come *peccato mortale* (il drammaturgo Paul Claudel, proprio in ragione dell'attacco a Reims, allestì l'azione teatrale *La Nuit de Noel de 1914*, a L'Art Catholique a Parigi nel 1914); d'altra parte *Emporium* soggiungeva che «se mai qualche rovina de le simboliche pietre le tenebre fatali avranno indotta, l'uomo che in quelle si sente ferito, levando occhi, cuore ed anima al cielo, sentirà che un tempio per la sua vita immortale è lassù edificato in ogni stella, templi di luce ai quali la sua anima che man mano in luce si va trasformando salirà per sempre» [Zani 1916, 190].



5: Reims, Interno della Cattedrale con il recupero dei corpi dei morti*, 1914 (da Landrieux 1919).*

Citando Èmile Mâle Ugo Ojetti scriveva «mai l'arte ha espresso meglio che nel dugento l'essenza del cristianesimo, e nessun dottore della Chiesa ha detto più chiaramente degli scultori di Chartres, di Parigi, d'Amiens, di Reims che il segreto del Vangelo e la sua parola è Carità ed Amore". Parole che paiono scritte a condanna del delitto di ieri. Da quelle cattedrali del settentrione di Francia uscirono lo stile, la pianta, le decorazioni di tutte le cattedrali gotiche tedesche» (24 settembre 1914) [Nezzo 2003, 16]. Un'eco assai profonda ebbero gli accadimenti bellici per il caso del cannoneggiamento della Cattedrale di Reims oggetto di censure formidabili da parte degli intellettuali del tempo: basti pensare a «Louvain… Reims…» con i commenti di Ada Negri e Giuseppe Prezzolini [*Louvain… Reims* 1914-1915, 58-59]. Simili giudizi sulla relazione distruzione monumenti e vita delle persone, riappaiono, per altri versi, in ragione del Secondo Conflitto Mondiale, nelle considerazioni esposte da Giusta Nicco Fasola nello scritto *Monumenti e popoli* [Nicco Fasola 1946, 764-769; Carillo 2009], riproposto in Saverio Carillo, *Una pelle per la Liturgia. Il restauro come pietas figurale*, (da "Arte cristiana" n. 850, 2009, a cura di Pasquale Petillo).



6: Reims, Il cannoneggiamento della Cattedrale*, 1914 (da Landrieux 1919).*

Conclusioni: scenari futuri e innesti di memorie

Aderendo a simile pensiero, evidentemente condiviso o, comunque, foriero e descrittivo di uno *stato d'animo*, lo stesso Ugo Ojetti, a proposito del successivo lavoro di ricostruzione e restauro dei luoghi, soprattutto sacri, nel territorio italiano interessato direttamente dal conflitto, esprimeva considerazioni di cospicua valenza. Se infatti edifici sacri, come la cattedrale di Ancona, Santa Maria degli Scalzi a Venezia e San Vitale a Ravenna, risultavano coinvolti in danni procurati dai bombardamenti austriaci, erano le piccole chiese e gli edifici delle comunità urbane al fronte a contare maggiori danneggiamenti ed ingenti distruzioni. Ojetti, ancora nei mesi in cui il conflitto divampava, osservava: «Nessuna chiesa è stata distrutta, nel senso che la si possa liberamente ricostruire dalle fondamenta. Le chiese, dal tiro nemico, sono state scoperchiate, schiantate, incendiate, denudate: ma non totalmente distrutte. La guerra non è un terremoto. Dovremo ricostruire queste chiese sulle fondamenta che sono intatte, nella pianta che ancora esiste, adoperando quanto resta in piedi, se non altro, delle loro mura perimetrali […] bisognerà, il giorno della ricostruzione, rispettare, dei ruderi, tutto quanto è ancora in piedi».

Bibliografia

ANGELI, D. (1915). *Una visita a Reims che muore*, in Diego Angeli, *Reims e il suo martirio. Tre lettere*, Quaderni della Guerra, Fratelli Treves Editori, Milano, pp. 50-51.
ANGELINI, L. (1916). *Per la difesa del paesaggio*, in «Emporium», vol. XLIV, n. 264, p. 403.
BLOY, L. (1917). *Lettera indirizzata a Henry de Groux*, in «Emporium», vol. XLV, n. 266, pp. 100-102.
CARILLO, S. (2009). *Una pelle per la Liturgia. Il restauro come pietas figurale*, in «Arte cristiana», n. 850.
Disegni di viaggio di Luigi Angelini. Italia 1905-1968 (1982), a cura di S. Angelini, Bergamo, Poligrafiche Bolis.
GENTILE, E. (2022). *Storia del Fascismo*, Bari-Roma, Editori Laterza.
GIOLLI, R. (1917). *Problemi di guerra. Per la ricostruzione dei paesi devastati*, in «Pagine d'Arte», n. 9.
LANDRIEUX, A. (1919). *La Cathédrale de Reims. Un crime Allemand*, Paris, Librairie Renouard, H. Laurens Èditeur.
«Louvain… Reims…» (1914-1915). Cahiers vaudois, vol. 2, Lausanne, C. Tarin.
NEZZO, M. (2003). *Critica d'arte in guerra. Ojetti 1914-1920*, Vicenza, Terra Ferma edizioni.
NICCO FASOLA, G. *(1946). Monumenti e popoli*, in «Il Ponte», n. 9, pp 764-769.
PETTINÀ, G. (1917). *Sull'Altipiano dei sette comuni*, in «Emporium», vol. XLV, n. 265, pp. 43-54.
SAVORRA, M. (2021). *Il paesaggio della Grande Guerra e il concorso Ercole Marelli del Touring Club Italiano*, in «Storia dell'Urbanistica», v. 1, pp. 124-147.
VITALE M.R. (2014). *Propaganda, sperimentalismo e tradizione nella ricostruzione di Reims*, in «Storia Urbana» vol. 37, n. 145, pp. 51-89.
ZANI, P. (1916). *Le chiese gotiche di Francia*, in «Emporium», vol. XLV, n. 261, pp. 173-190.

Dalla memoria visiva alla memoria del dolore. L'orrore della guerra nei disegni dei bambini: dai campi di concentramento nazisti (Terezin) all'Ucraina di oggi

From visual memory to pain memory. The horror of war in children's drawings: from the Nazi concentration camps (Terezin) to today's Ukraine

ANNA MAROTTA, ROSSANA NETTI
Politecnico di Torino

Abstract

Uno dei motivi del presente contributo è costituito da un progetto di "Comunità Patrimoniale", secondo la Convenzione Unesco di Faro: La Cittadella di Alessandria, "Faro" di Pace in Europa, proposto e coordinato da Anna Marotta (già accettato e validato dal Consiglio d'Europa). Nel realizzare il logo (fig. 1), il primo obiettivo è stato quello di saldare il rigoroso impianto geometrico-formale della Cittadella di Alessandria alla Cultura della Visione e al simbolo della "Pace", per veicolarne il concetto, ripercorso proprio attraverso l'eterno dramma della guerra, dalla Storia più recente alla viva attualità. Non a caso gli esempi selezionati sono quelli dell'Ucraina e del ghetto nazista nella città-prigione di Terezin.

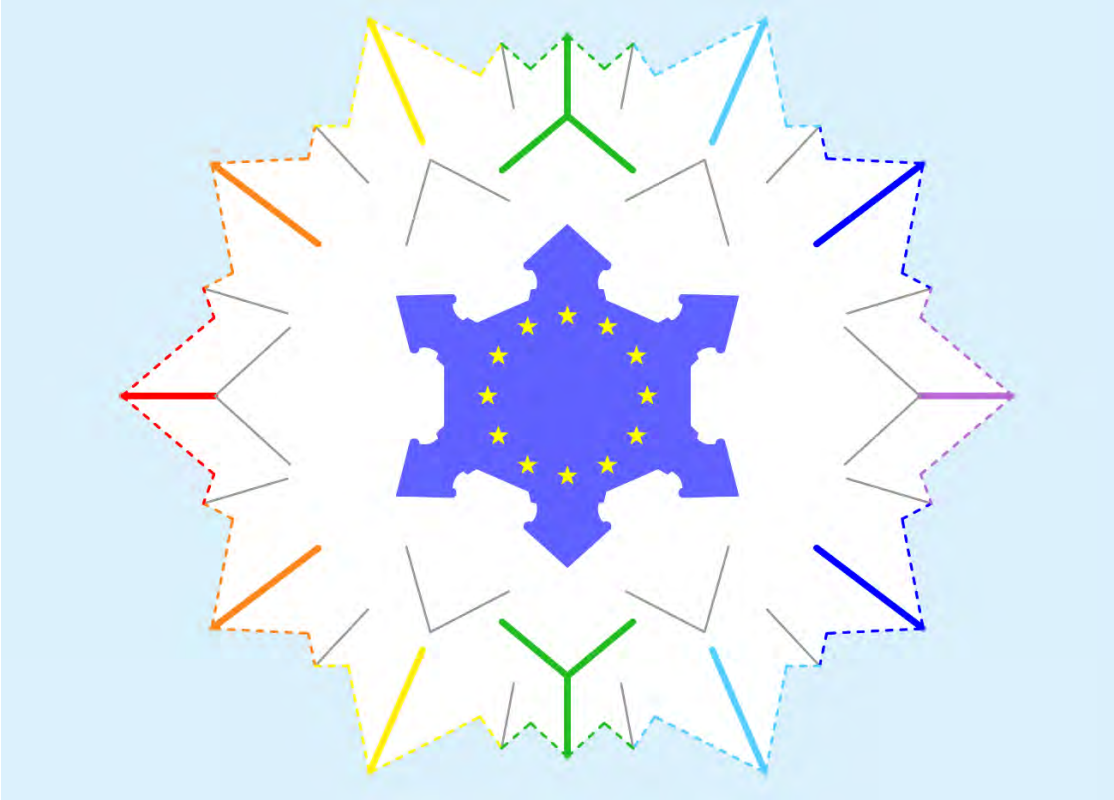
One of the reasons for this contribution is a 'Heritage Community' project, according to the UNESCO Lighthouse Convention: The Citadel of Alexandria, 'Lighthouse' of Peace in Europe, proposed and coordinated by Anna Marotta (already accepted and validated by the Council of Europe). In designing the logo (fig. 1), the first objective was to weld the rigorous geometric-formal layout of the Citadel of Alexandria to the Culture of Vision and the symbol of 'Peace', to convey the concept, retraced precisely through the eternal drama of war, from the most recent history to the vivid present day. It is no coincidence that the selected examples are those of Ukraine and the Nazi ghetto in the prison town of Terezin.

Keywords
Città e Cittadelle fortificate, memoria visiva, dalla guerra alla pace, disegni dei bambini.
Fortified cities and towns, visual memory, from war to peace, children's drawings.

Introduzione

Il progetto di "Comunità Patrimoniale" *La Cittadella di Alessandria, "Faro" di Pace in Europa*, proposto e coordinato da Anna Marotta, è stato realizzato secondo la Convenzione Unesco di Faro. Il logo della Comunità patrimoniale, pensato e progettato per comunicare e diffondere l'iniziativa sulla fortezza, ha come principale obiettivo (fra i tanti) quello di saldare il suo rigoroso impianto geometrico-formale (derivato dalla tecnica e dalla coeva cultura difensiva) alla Cultura della Visione e al simbolo della "Pace", come significante e significato [Marotta 2021], per veicolarne il concetto dalla Storia più recente alla viva attualità. Irrinunciabile è apparso il richiamo all'orrore della guerra, al sentimento di paura e di dolore, attraverso l'esperienza dei bambini rinchiusi nella Fortezza di Terezin (adibita a campo di concentramento durante la Seconda Guerra Mondiale), in buona misura comparabile a quella dei bambini ucraini, che oggi vivono la guerra e cercano la Pace nei loro disegni, chiaro sintomo della sofferenza (anche psichica) causata dalla violenza del conflitto [Testoni et al. 2021].
Il simbolo grafico realizzato (metaforicamente confermato quale "architettura immateriale") non rinvia, dunque, solo all'obiettivo di valorizzare al massimo la fortezza alessandrina – nelle componenti e configurazioni materiali e non – ma conferma anche un'esortazione alla

responsabilità civile ed etica, che ci conferma tutti quali custodi del patrimonio culturale e testimoni nel cammino “dalla guerra alla pace”.



1: Anna Marotta, 2022, Logo per la Cittadella di Alessandria “Faro” di Pace in Europa: può considerarsi una sintesi “minimalista” fra i colori dell’arcobaleno (storicamente simbolo di pace) e la complessa geometria della fortezza, eredità della Scienza e della Tecnica nella Difesa del territorio.

1. L’orrore della guerra nei disegni dei bambini ucraini

Nella realtà attuale, uno dei temi in generale più sentiti che si riflettono nella comunicazione (anche visiva) è quello che riguarda l’aggressione della Russia all’Ucraina.

Quale premessa metodologica, va qui chiarito che in questa fase preliminare di indagine, tanto per la grafica – intesa come “sistema visivo e mentale complesso” – quanto per i contenuti, i primi risultati visivi che di seguito si mostrano, non nascono (non ancora) da un compiuto processo tecnico-scientifico giunto a piena validazione, ma si fondano su un approccio etico e psico-emotivo, comunicativo e simbolico, imprescindibile dagli eventi bellici, ai quali tutto il mondo sta partecipando. Tali esiti vanno quindi considerati quali spunti e matrici da approfondire, per riflettere non solo sulla complessità che un logo (o più genericamente un’immagine) “dalla Guerra alla Pace” può e deve svolgere, nel settore della Comunicazione Visiva, ma anche come approccio e mezzo per andare a ritroso nel tempo della Storia, “per non dimenticare”. In una dimensione così ampia e complessa e in un momento storico così particolarmente caratterizzato, come può una Comunicazione come questa essere programmata (o indagata) con le modalità condivise, che il più aggiornato “Universo globale” ci consente? E come può il linguaggio visivo, formale, cromatico (che dallo stesso mondo deriva) caratterizzare l’immagine retorica e simbolica di una “fortezza per la Pace” o delle rappresentazioni legate allo stesso tema? In particolare, i disegni dei bambini ucraini sono un chiaro sintomo della sofferenza (anche psichica) causata dalla perdita della Pace [Testoni et al. 2021].

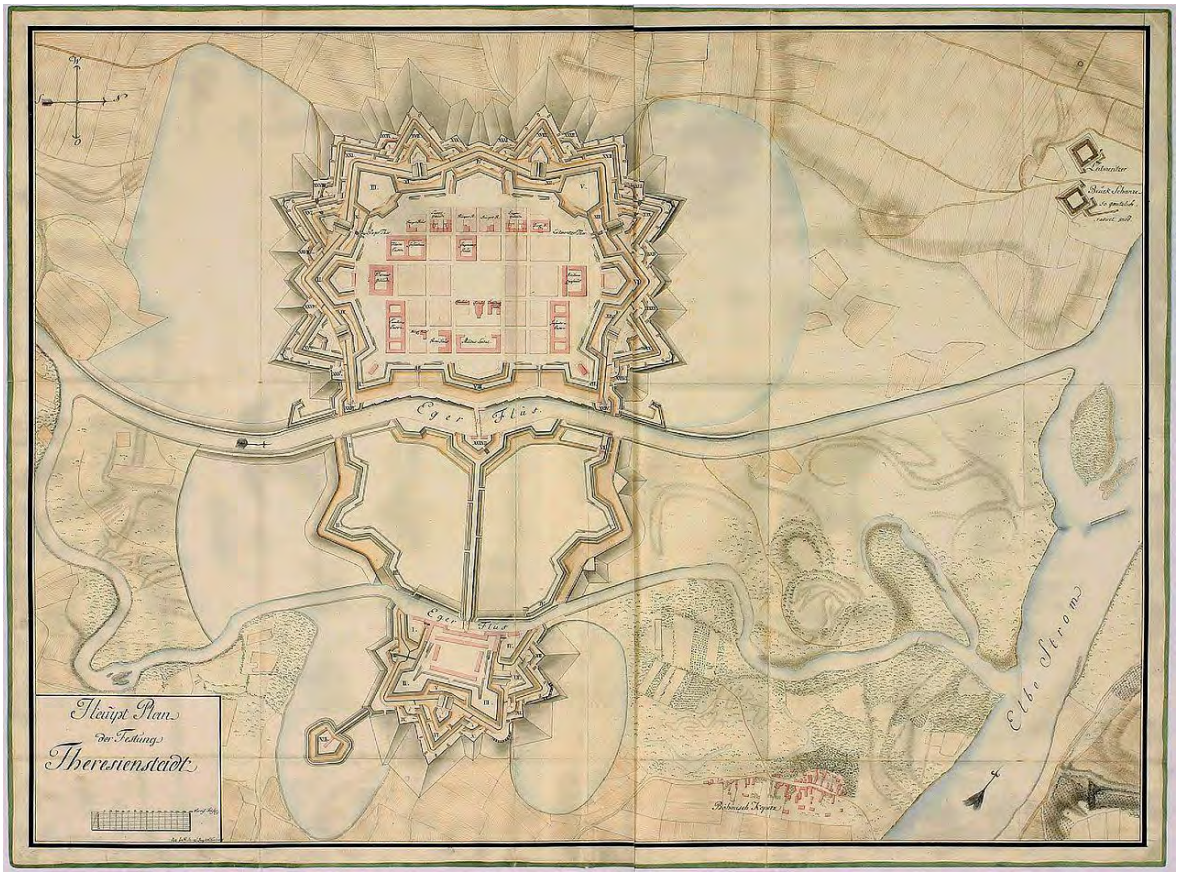
In questo paese così martoriato, una psicologa italiana svolge attività di sostegno a bambini e bambine, rifugiati e nascosti nei bunker o nelle metropolitane, per elaborare orrore e dolore, in collaborazione. con la Presidente degli psicologi ucraini Larisa Rybyk, di Kiev: un progetto che nasce in Italia, dalla psicologa e psicanalista Ines Testoni, direttrice del Master Death Studies & The End of Life dell'Università di Padova (con una lunga esperienza nel disegno come terapia), avviato, lavorando in team a distanza. Si tratta di un'esperienza nata per aiutare i più piccoli ad affrontare la paura della morte e superare lutti, angoscia e smarrimento. "L'esperienza terapeutica inizia con la richiesta di rappresentare il proprio stato d'animo, attraverso ciò che sentono o che hanno sognato [Visentin 2022]: i piccoli si trovano costretti nei bunker a una vita di promiscuità, fra molte altre persone sconosciute, lontani dalla loro casa e dalla loro quotidianità, molti non hanno più una casa e una famiglia. Hanno perso ogni certezza, è come se vivessero un lutto". La presenza degli psicologi è sicuramente un apporto rassicurante, che permette loro di comunicare attraverso il disegno, di esprimere sentimenti e stati d'animo, anche attraverso i pochi colori e mezzi di espressione grafica reperibili. Viene applicato anche il metodo dello psicodramma, mediante il "disegno onirico", poiché la rappresentazione di un sogno, liberando l'inconscio, aiuta a esprimere i sentimenti reali, che vengono rimossi e repressi per lottare. "Obiettivo di bambini e bambine è la resistenza, la forza di andare avanti, anche in condizioni disumane, ma è importante permettere loro di liberarsi di tutto questo dolore. Nel "disegno onirico, già dal tratto si può capire se chi lo traccia è sotto effetto di un trauma". I primi grafici giunti dall'Ucraina sono caratterizzati da flebili tratti a matita e pochi colori: si riconoscono appena palazzi in fiamme, macerie di case. Il lavoro è appena iniziato e il materiale non può essere diffuso, come prevedono i protocolli clinici delle ricerche scientifiche. I disegni qui mostrati (fig. 2) appartengono a una serie, realizzata da altri bambini negli orfanotrofi di Vinnycia, nell'Ucraina centrale, e inviata all'associazione *Sos Bambino International Adoption Onlus* di Vicenza, in seguito agli aiuti umanitari che questa aveva mandato a sua volta ["Corriere della Sera", 13 marzo 2022].

2: I disegni dei bambini sono un chiaro sintomo della sofferenza (anche psichica) causata dalla perdita della Pace [Testoni 2021].

In Italia come altrove, i piccoli hanno dimostrato grande solidarietà con i loro coetanei colpiti dalla guerra: a Torino ad esempio, su iniziativa congiunta della Comunità di Sant'Egidio, centinaia di bambini e bambine, dalle materne alle medie, hanno marciato in corteo nelle strade fino al Palazzo di Città, per chiedere la fine della guerra in Ucraina e la pace [*La Stampa* 2022, 28/2, 10-11, 24/3/].

2. Theresienstadt: Storia e origini di una fortezza imperiale

Sia pure con le dovute differenze, tra la Fortezza “alla moderna” di Alessandria e quella di *Theresienstadt* (Terezín in ceco), alcune analogie formali e tipologico-strutturali sono riscontrabili nelle matrici teoriche e culturali, come ad esempio nel metodo di Sébastien Le Prestre de Vauban. Progettata al centro della Boemia, nel tardo XVIII secolo (su committenza dell’l'imperatore d'Austria Giuseppe II d'Asburgo-Lorena in onore di sua madre, l'imperatrice Maria Teresa d'Austria [Necci 2022], la città-fortezza di *Theresienstadt* fu costruita con la supervisione dell'architetto militare veronese, il generale conte Clemente Pellegrini, secondo matrici e metodi del già menzionato Sébastien Le Prestre de Vauban.



3: Theresienstadt (Terezin), 1780-1790 ca., la città-fortezza (poi campo di concentramento nazista), voluta dall’imperatore austriaco Giuseppe II, fu realizzata “alla maniera di Vauban” sotto la supervisione del conte veronese Clemente Pellegrini, architetto militare e generale.

Vera e propria città militare, dalle mura a prova di artiglieria, fu edificata dal 1780 per proteggere Praga dai possibili attacchi prussiani provenienti da nord. Tale città-fortezza fu edificata in una posizione strategica: al confine tra la Boemia austriaca e la Sassonia prussiana, alla confluenza tra i fiumi Eger (Ohre) ed Elba (Labe). La cinta muraria dell’intero sistema difensivo era lunga circa 15 chilometri; un elaborato sistema di chiuse permetteva in 24 ore l’allagamento completo di tutta l’area, in caso di sfondamento nemico. Perno centrale dell’intero apparato era la cosiddetta *Piccola fortezza*, una cittadella a forma di stella, dalle mura a prova di artiglieria; la *Piccola fortezza*, o un qualsiasi singolo settore di essa, non poteva mai essere isolata, in quanto un articolato e complesso sistema di passaggi sotterranei garantiva l’afflusso di uomini e di rifornimenti, oppure eccellenti vie di fuga, in caso di assedio. Al tempo, infatti, fortissime erano le tensioni fra l’impero d’Austria e il regno di Prussia per il

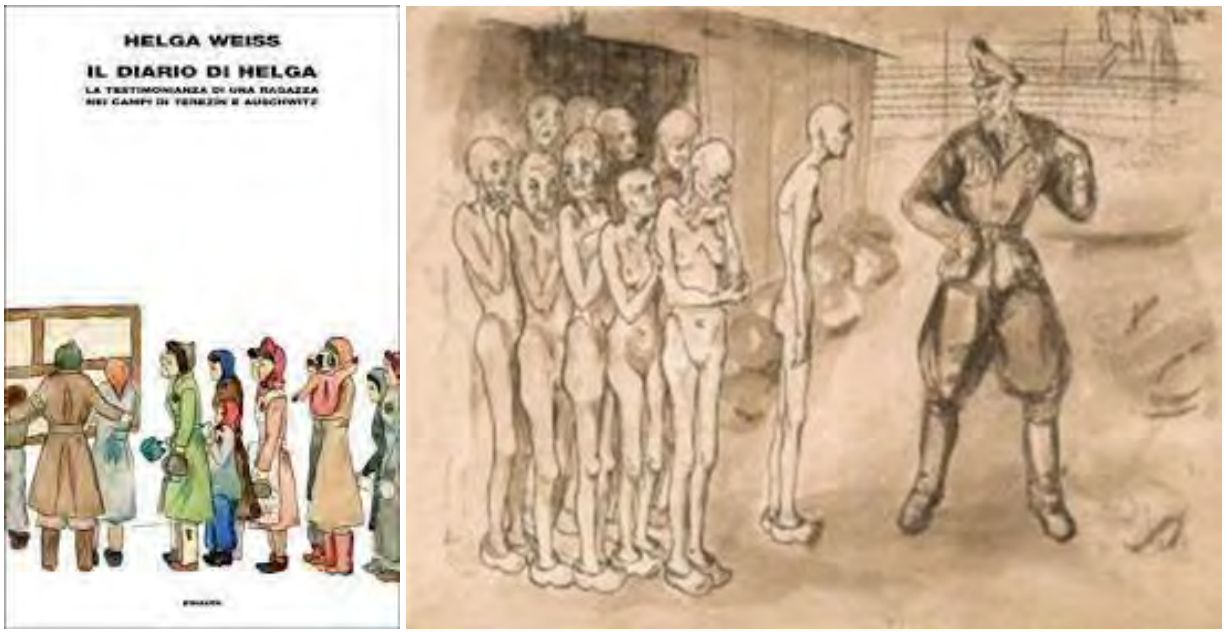
controllo della Slesia, regione ricchissima di carbone. Questo luogo storico è tristemente noto come ghetto e luogo di prigionia dei Nazisti tedeschi contro gli Ebrei, durante la Seconda guerra mondiale.

3. L'orrore dei campi di concentramento nazisti nei disegni dei bambini di Terezin

Fra i tanti soggetti che hanno vissuto i campi di concentramento e i relativi modi di tortura, qui ci dedichiamo ai più piccoli, analizzando gli esiti di una delle poche attività loro consentite e cioè quella della Rappresentazione (del reale e dell'immaginario). I disegni eseguiti dai bambini nel campo di concentramento di Terezin sono stati scelti fra i 4000 lavori di questo genere, conservati nel museo ebraico di Praga. I disegni furono allora chiusi in buste con l'indicazione del numero dei diversi edifici in cui i bambini internati a Terezin erano alloggiati e dove inoltre ricevevano un insegnamento clandestino: come risulta dalle osservazioni di una loro "maestra che insegnava sia nei foyer delle ragazze che in quelli dei ragazzi [de Micheli 1963]. I programmi erano organizzati molto metodicamente e le lezioni suddivise in varie classi. Era d'obbligo cominciare dall'inizio con i primi rudimenti (linee, curve, cerchi) per passare quindi alla rappresentazione degli oggetti di uso comune che circondavano i bambini detenuti e infine a dipingere dal vero complesse nature morte. La maggior parte dei disegni porta la data della prima metà del 1944; mentre numerosi sono quelli dell'autunno dello stesso anno, periodo in cui le continue partenze interruppero l'insegnamento: la maggior parte dei bambini infatti andò via da Terezin con la maestra di Disegno, F. Brandeisova.
In questo gruppo si possono distinguere i disegni dei maschi da quelli eseguiti dalle femmine. Non solo gli interessi sono diversi, ma anche la concezione dei soggetti svolti, sia che si tratti di temi stabiliti o liberi: le bambine si interessano di più alla natura, che rievocano con la memoria, si soffermano sui fiori, sulle farfalle, raffigurano bambine che danzano, casette circondate da bambini; i ragazzi, invece, si rivelano molto più legati alla loro situazione: raffigurano battaglie, scene di caverna e altre avventure, dipingono le SS, la guardia del Ghetto, i carri ritirati dagli uomini, i seppellimenti, le esecuzioni. Naturalmente quei disegni sono creazioni spontanee, indipendenti da costruzioni scolastiche: sia che si tratti di un tema assegnato dalla maestra, sia che si tratti di un tema libero, tutti i disegni sono il frutto di un lavoro puramente personale. I piccoli si limitano a rappresentare le qualità essenziali delle persone, quali la linearità degli arti, la rotondità del capo, la simmetria del corpo, i movimenti e le posture di base. Degli oltre quindicimila bambini rinchiusi nella Fortezza imperiale di Terezín e in seguito deportati ad Auschwitz, solo un centinaio è sopravvissuto all'Olocausto.

4. L'Olocausto visto con gli occhi della piccola Helga Weiss

Helga Weiss è una delle giovani vite detenute a Terezin: il diario che lei tiene durante la prigionia, divenuto poi un libro [Weiss 2014] (fig. 4), esprime la forza di una bambina capace di trovare le parole per trasformare la memoria in Storia e la Storia in un monito eterno, oggi più che mai attuale. Dal settembre del 1938, a Praga, l'esercito si mobilita contro la minaccia nazista. Nel rifugio e sotto i bombardamenti Helga scrive, disegna, racconta le deportazioni, finché tocca anche a lei e alla sua famiglia. A Terezín, poi ad Auschwitz-Birkenau, a Freiberg e infine a Mauthausen, continua a osservare e raccontare, come fanno tanti altri piccoli deportati nei campi di concentramento: i disegni di Helga, come simbolo e narrazione visiva, costituiscono un complesso di "architetture" immateriali, capaci di trasmettere messaggi, ma anche e soprattutto di fornire (oggi più che mai) testimonianze per la Pace. A differenza dei più noti disegni di altri piccoli ospiti della città-prigione, quelli di Helga sono ritratti della tragica realtà quotidiana del ghetto e, grazie al suo straordinario talento, ne rappresentano ancora oggi una insostituibile testimonianza documentaria. Helga è sopravvissuta alla deportazione ad Auschwitz e a Mauthausen e oggi vive a Praga, come affermata pittrice.



4: A sinitra la copertina del libro che raccoglie i disegni e le testimonianze di Helga Weiss, detenuta per tre anni nel campo di concentramento di Terezin; a destra uno dei disegni contenuti nel libro.

5. Dalla memoria visiva alla memoria del dolore

Tra materiale e immateriale, significante e significato, coerentemente a quanto sopra ricordato, in uno dei corsi di Comunicazione Visiva di Anna Marotta (Prof. Anna Marotta, Corso di Comunicazione visiva, CdL in Scienze della Comunicazione, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Torino, a.a. 1995/1996) l'analisi grafica è stata un mezzo per riflettere in modo consapevole e approfondito sul modo – da parte degli studenti - di essere partecipi di tali tragedie storiche, "per non dimenticare".

L'approccio metodologico in questo specifico caso sperimentato dagli allievi del citato corso - pur nella consapevolezza dei limiti che presentava – ha tenuto conto anche della matrice gestaltica (Arnheim, Massironi, Betty Edwards). Gli allievi del corso hanno analizzato il meccanismo delle modalità di rappresentazione, descrivendone elementi primari e secondari, osservando in quale modo si integrino fra di loro, a produrre quell'insieme estremamente vasto di possibilità espressive. Il tipo di tecnica di tracciamento usato dai piccoli nella maggior parte dei disegni è il carboncino o la matita, anche se nel museo ebraico di Praga non mancano esempi ad acquerello e pastello [de Micheli 1963].

Le singole rappresentazioni sono state indagate nelle componenti di base, per determinare gli effetti delle interazioni fra di esse. Oltre alle elementari geometrie compositive, l'elemento essenziale individuato è la traccia grafica come caratteristica primaria del disegno, ancora tradizionalmente considerata, secondo Arnheim, nei tre modi diversi in cui può presentarsi: come "linea oggetto", "linea contorno", "tratteggiata". Uno dei possibili significati che la proposta di questo tema di studio voleva assumere rispetto agli obiettivi del corso è stato colto dalla studentessa Evelyne Ferraro: "sono mille le emozioni che possono essere provate guardando un dipinto o un disegno: paura, felicità, passione, confusione: le lezioni della professoressa Marotta comprendono anche questo tipo di analisi; quali sono le sensazioni provate osservando un quadro? Quale tipo di coinvolgimento produce e soprattutto qual è l'importanza delle attività e dei sentimenti? È difficile spiegare in poche parole la tristezza che ho provato guardando i disegni di alcuni ebrei nei campi di concentramento, in ogni caso sono sicura che sarebbe davvero significativo riuscire ad esprimere le mie emozioni in un'analisi,

che non è niente, in confronto al dolore da essi provato". Ricordiamo che durante la Seconda Guerra Mondiale fu sterminato circa il 30% di tutti gli Ebrei esistenti nel mondo, non meno di 5.000.000 di individui. Così continua il feed back di Evelyne: "È vero, ho avuto più volte l'occasione di studiare a scuola la storia crudele delle persecuzioni contro gli Ebrei, ma non sotto questo aspetto: le parole scritte nei testi scolastici non mi hanno mai aiutato più di tanto a capire fino in fondo gli orrori della guerra: non è stato un lavoro facile reperire il materiale, dato che nella biblioteca della Comunità Ebraica torinese, non tutti i libri (consigliati dalla professoressa) erano facilmente consultabili. Nei disegni di Terezin (fig. 5a) [Volavkova 1995; Franková, Povolná 2008; Corradini 2013] ho visto innumerevoli indumenti e oggetti infantili ammucchiati - con la più scrupolosa burocrazia della morte - nei magazzini dei forni crematori e delle camere a gas, ma le testimonianze di questi uomini sono la prova dell'innocenza stessa delle vittime; una prova interiore tanto più fulminante e irritabile quanto più tenera e dolce". Un forte radicamento a tali eventi viene ribadito anche da Liliana Segre, nel suo intervento al Parlamento Europeo, il 30 gennaio 2020, quando afferma "Ai giovani dico: siate la farfalla gialla che vola sopra il filo spinato", legando il momento della liberazione alla sua storia personale. "Chi andrà a Praga – lei afferma – o c'è già stato, e visiterà, o ha già visitato, il museo dei bambini del Lager di Terezyn sa, o saprà, che in quel campo ai bambini si facevano fare delle recite e c'erano delle matite colorate per disegnare finché tutti, un giorno, furono portati ad Auschwitz e uccisi per la sola colpa di essere nati (erano troppo piccoli per avere altre colpe). Fra quei bambini ce n'è una, della quale non ricordo il nome, che ha disegnato una farfalla gialla che vola sopra i fili spinati (fig. 5b). Io non avevo allora le matite colorate e forse non avevo, non ho, la fantasia meravigliosa della bambina di Terezyn. Ma spero che la farfalla gialla voli sempre sopra i fili spinati. Questo è il semplicissimo messaggio, da nonna, che io vorrei lasciare ai miei nipoti e a tutti i miei futuri nipoti ideali: che siano in grado di fare la scelta e con la loro responsabilità e con la loro coscienza essere sempre quella farfalla gialla che vola sopra i fili spinati".
Quasi tutti i bambini che hanno eseguito i disegni qui ricordati sono stati uccisi nel campo di concentramento.

Conclusioni

Tra materiale e immateriale, per arrivare a una pace più condivisa occorrerà sensibilizzare innanzitutto le giovani generazioni alla memoria e alla piena consapevolezza degli orrori della guerra, senza dimenticare che la pace nasce anche dal rispetto di tutte le persone. Qui possiamo citare in modo pertinente il punto 5 del Progetto "Faro" per la Cittadella di Alessandria (citato all'inizio del presente contributo) sui possibili eventi per riflettere insieme su temi comuni dalla Guerra alla Pace e le relative iniziative da condividere. La "PACE", un obiettivo che sembra difficilissimo e irraggiungibile: non è fatta di sorrisi e strette di mano, ma di lavoro, di impegno, di rispetto, di rinunce, in un percorso che si potrà articolare a seconda dei vari casi e situazioni. La "PACE", da perseguire sempre: con sé stessi, con i propri genitori e fratelli. Nella coppia: la pace fra i sessi, fra tutti i sessi. Ma anche con gli amici, a scuola e sul lavoro, fra i gruppi sociali, fra le generazioni, fra i diversi modi di pensare e concepire la vita, nel rispetto di tutti, sempre. E ancora, per la Pace, contro i conflitti e le guerre, saranno affrontati alcuni possibili approcci, sia pure tutti da rimeditare: fra le varie culture, religioni e idee politiche (in una visione che potremmo definire "Identità nelle differenze"); la "*moral suasion*" verso governi e gruppi di poteri forti (con la rifondazione di ruoli, mezzi e canali diplomatici). Ma anche il soccorso ai "deboli", vittime delle guerre e dei conflitti.
Verso gli stessi obiettivi, un ruolo fondamentale potrà essere svolto dal Piano Nazionale per l'Educazione al patrimonio culturale nelle scuole (PNE), come sta sperimentando l'associazione di Docenti Senza Frontiere (sezione di Alessandria). In particolare sempre per avvicinare i piccoli alle stesse tematiche, un efficace approccio metodologico e uno strumento di formazione

innovativo è dato da una produzione di letteratura specialistica a ciò dedicata, sempre più ricca: ci riferiamo ai libri per bambini che parlano di pace (adatti anche alla lettura collettiva in gruppo, in classe, con una figura adulta [www.casadelleartiedelgioco.it], di cui riportiamo un significativo mosaico.

5: 5a "…Ma io qui non ho visto farfalle…", disegno a matita di Eva Bulova nata il 17-7-1930 a Revnice. È morta ad Auschwitz il 4-10-1944; 5b da un disegno che Liliana Segre conserva nella sua memoria nasce l'esortazione: "Siate la farfalla gialla che vola sopra il filo spinato".

6: Un significativo mosaico di libri per bambini dedicati alla pace [https://maestramary.altervista.org/libri-per-bambini-dedicati-alla-pace.htm]

Bibliografia

ABRAHAM, A. (1976). *Le identificazioni del bambino attraverso il disegno*, Ferro.
BERMSON, M. (1968). *Dallo scarabocchio al disegno*, Roma: Armando.
CORRADINI, M. (2013). *La repubblica delle farfalle. Il romanzo dei ragazzi di Terezin,* Milano: Rizzoli.
DE MICHELI, M. (a cura di) (1963). *I bambini di Terezin: poesie e disegni dal Lager, 1942-1944*, Milano: Lerici editore.
DELARBRE, L. (1945). *Dora, Auschwitz, Buchenwald, Bergen-Belsen. Croquis clandestins*, Paris: Editions Michel de Romilly.
FRANKOVÁ, A., POVOLNÁ H. (2008). *Qui non ho visto farfalle: disegni e poesie dei bambini di Terezín*, Museo Ebraico.
GIANI GALLINO, T. (1977). *Il complesso di Laio. I rapporti familiari nei disegni dei ragazzi*, Torino: Piccola Biblioteca Einaudi.
KRAMER, E. (1977). *Arte come terapia nell'infanzia*, Firenze: La Nuova Italia.
MAROTTA, A. (1997). *Il disegno come dimensione formativa della persona*, in atti UID, XIX convegno internazionale dei docenti della rappresentazione nelle facoltà gli Architettura e Ingegneria, Lerici, pp.146-154.
MAROTTA, A. (2009). *La rappresentazione della speranza: disegni dei bambini*. In: Capriglione J., *Lo sguardo mimetico, per una storia eterodossa dell'idea di rappresentazione*. vol. 1, p. 59, Sarno: Edizioni dell'Ippogrifo, ISBN: 9788888986616.
MAROTTA, A., DI STEFANO, M. (2014). *Territories of defense from War to Peace: the citadel of Alessandria*, Firenze 9-14 novembre ICOMOS General Assembly 2014.
MAROTTA, A. (2022). *Colore per una Cittadella dalla guerra alla pace*, in Atti della XVII Color Conference, Gruppo Italiano del Colore, Florence, 12-13 settembre 2022, in corso di stampa.
MAROTTA, A., NETTI, R. (in corso di pubblicazione). *La Cittadella di Alessandria*. *Un bene da conoscere, conservare e valorizzare*, Aracne Editrice, Roma.
NECCI, A. (2022). *La regina e l'imperatrice. Maria Antonietta e Maria Teresa. Due destini tra l'assolutismo e il dramma sella rivoluzione*, Venezia: Marsilio.
OLIVERIO FERRARIS, A. (1978). *Il significato del disegno infantile*, Torino: Bollati boringhieri.
PIAGET, J. (1948). *La representation de l'espace chez les enfant*, Parigi: PUR, (traduzione italiana Giunti-Barbera, Firenze, 1976).
READ, H. (1976). *Educare con l'arte*, Milano: Edizioni Comunità.
ROLANDO, V., BONANSEA, G., MISSAGLIA, L. (1982). *Bimbo disegna. Psicodidattica del disegno infantile*, Torino: Omega.
VOLAVKOVA, H. (a cura di) (1995). *I Never Saw Another Butterfly: Children's Drawings and Poems from Terezin Concentration Camp 1942-1944*, Schocken Books; 2 Expanded edizioni, ISBN 978-0-8052-1015-6.
WEISS, H. (2014). *Il diario di Helga. La testimonianza di una ragazza nei campi di Terezin e Auschwitz*, Giulio Einaudi editore.
WIDLOCHER, D. *L'interpretazione dei disegni infantili*, (traduzione italiana Armando, Roma, 1971).

Sitografia

https://www.assemblea.emr.it/cittadinanza/per-approfondire/formazione-pdc/viaggio-visivo/lo-sterminio-degli-ebrei-in-urss-e-in-polonia/terezin-theresienstadt/la-fortezza-di-theresienstadt (febbraio 2023).
https://it.wikipedia.org/wiki/Terez%C3%ADn (febbraio 2023).
https://maestramary.altervista.org/libri-per-bambini-dedicati-alla-pace.htm (febbraio 2023).
https://www.casadelleartiedelgioco.it/libro/favole-di-pace/ (febbraio 2023).

Rappresentare le città da guerra. Appunti critici su alcuni trattati di architettura tra XVI e XVII secolo

Representing war cities. Critical notes on some architectural treatises between the 16th and 17th centuries

MARTINO PAVIGNANO
Politenico di Torino

Abstract

Il contributo propone una riflessione critica sulle modalità di rappresentazione delle 'città da guerra' illustrate in alcuni trattati di architettura militare dei secoli XVI e XVII, soffermandosi sulle trasformazioni subite dal soggetto urbico nelle rappresentazioni. L'analisi è basata sull'approccio metodologico della cultura visuale. La città è ora elemento rappresentato a contestualizzazione della trattazione, ora iconema stesso del momento bellico, fino a scomparire totalmente dal racconto visuale.

The contribution proposes a critical analysis of the methods of representation of the 'war cities' discussed in some treatises on military architecture of the 16th and 17th centuries. It focuses on the transformations of meanings of the urban subject illustrated. The analysis is based on the methodological approach of visual culture. The city can be an element represented to contextualize the illustrated themes, or an icon of the war, and can also disappears from the visual discussion.

Keywords
Cultura visuale, fortificazioni, illustrazioni.
Visual Culture, fortifications, illustrations.

Introduzione

A partire dal XV secolo, l'intreccio tra le scienze e l'arte della guerra ebbe una notevole importanza in numerosi campi. Lo sviluppo delle armi da fuoco, infatti, si rivelò di grande impatto, suscitando l'interesse dei professionisti del settore – militari, architetti, ingegneri, matematici, ecc. – supportando per secoli la costante implementazione di innovazioni di natura tanto teorica quanto applicativa: paradigmatici gli studi di Niccolò Tartaglia [1537] riguardanti la balistica. Un ruolo di primo piano lo ebbero i trattati a stampa che, di concerto con la trasmissione orale e manoscritta della cultura militare, ne permisero una rapida e capillare diffusione in tutta Europa [Fara 1989; Molteni & Pérez Negrete 2018].
Il contributo propone una riflessione critica sulle modalità di rappresentazione delle 'città da guerra' – così come definite da Fara [1993] – descritte e illustrate in alcuni trattati di architettura militare pubblicati tra i secoli XVI e XVII. In tal senso, lo studio si sofferma sulle diverse modalità comunicative delle illustrazioni ritraenti soggetti urbici. È tuttavia necessario premettere che la ricerca esposta, basata sull'analisi visuale del patrimonio di immagini contenute nei trattati escussi, non può essere esaustiva e completa, considerata la quantità e la varietà delle pubblicazioni sul tema redatte nel periodo di riferimento. Essa è uno degli esiti di una ricerca più ampia indirizzata all'esplorazione della trattatistica di architettura militare [Pavignano 2023].

Quindi, è opportuno specificare che questo contributo mira a inserire il citato patrimonio di immagini nel contesto culturale di riferimento, formatosi a seguito dei primi esperimenti italiani dovuti per lo più alla riscoperta della cartografia di stampo tolemaico e ascrivibili alla seconda metà del XV secolo [de Seta 2011, 27]. A seguire, durante il XVI secolo si assistette alla produzione e alla rapida diffusione di vedute di città, spesso poste in relazione con atlanti di natura militare o a lavori di carattere geografico e/o cartografico [Manfrè 2020, 14-15].

1. Metodologia

La ricerca nasce a cavallo di due contesti culturali: la storia della rappresentazione e la cultura visuale. Fondativo in prima istanza l'approccio critico intorno al termine disegno attraverso l'analisi di trattati di architettura tra testo e immagine [Spallone 2004]. Per quanto concerne la cultura visuale mi riferisco alle posizioni di Alpers [1983] e di Pinotti e Somaini [2016]. Alpers evidenzia come ogni artefatto visuale possa essere compreso se calata nel contesto culturale e sociale di riferimento in cui si formano e sedimentano le abitudini percettive. In aggiunta, Pinotti e Somaini sottolineano che quanto caratterizza gli studi nel contesto della cultura visuale è anche «la circolazione e la ricezione delle immagini all'interno di uno specifico contesto culturale» [2016, 139].
Sono quindi le immagini a essere i soggetti del contributo. La ricerca prende in considerazione solamente i trattati a stampa corredati da illustrazioni, senza chiamare in causa i manoscritti che, in questo contesto, si possono considerare più come strumenti atti alla valorizzazione dell'intelligenza grafica dei loro autori [Cicalò 2016], la cui diffusione fu limitata ad una nicchia ristretta di fruitori se paragonata alla serialità della stampa a caratteri mobili supportata da opportune tecniche di incisione e trasposizione su carta delle immagini [Carpo 1998]. A tal proposito si ricordano i casi esemplari di Galileo Galilei e Sebastien le Preste de Vauban che redassero trattati di architettura militare dati alle stampe da altri autori, in epoca successiva o contemporanea. È anche importante sottolineare che non è sempre stato possibile analizzare la prima edizione dei trattati.
La Tab. 1 riassume la selezione delle opere analizzate, espunte da un arco temporale che va dall'ultimo quarto del XV secolo al primo del XVII. Qui vi sono i dati principali dei volumi: anno di edizione, autore/i, titolo (contratto per questioni di spazio). La tabella contiene inoltre l'analisi sintetica di eventuali riferimenti all'oggetto urbico presenti nel titolo dell'opera (come stampato sul frontespizio) e segnala la presenza di illustrazioni con viste bidimensionali (2D) o tridimensionali (3D) rappresentanti – anche o *in toto* – soggetti urbici. Per viste 2D si intendono tutti i grafici che possono essere identificati come proiezioni ortogonali (piante, prospetti e sezioni); per viste 3D si intendono gli elaborati che possono essere identificati come viste assonometriche, prospettiche, o pseudo tali. Non ho analizzato i frontespizi, dal momento che spesso soggiacciono a programmi iconografici complessi, allegorie visuali delle materie trattate, con significati non sempre espliciti [Lombardo, 2012].

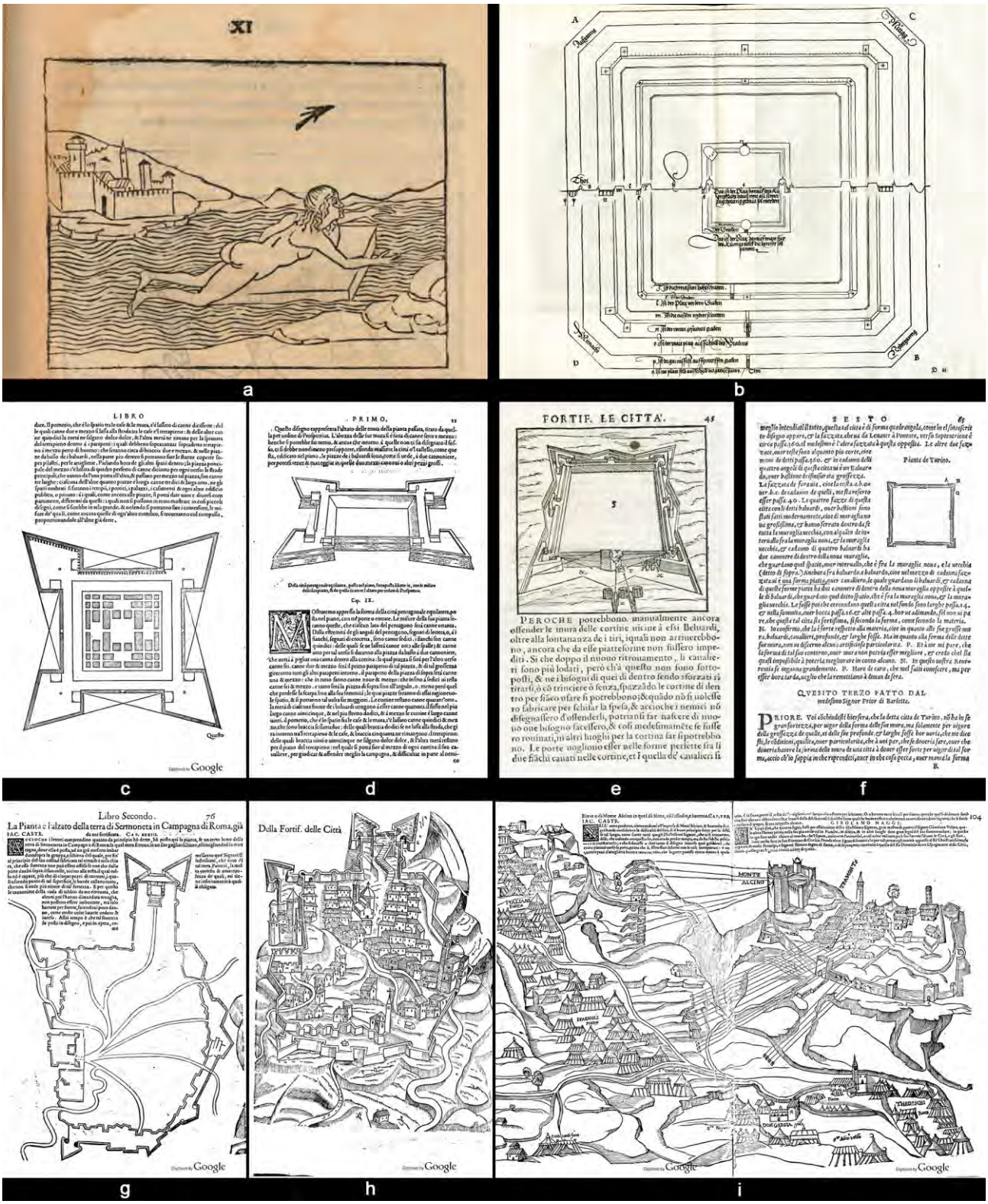
2. Analisi

Il percorso di indagine puntuale delle opere citate ha come punto di partenza il trattato di Valturio [1483], non appartenente all'arco temporale dichiarato. Il volume è uno dei primi a stampa dedicati all'arte della guerra nelle sue declinazioni. L'autore propone soluzioni per l'assedio dei fortilizi, fornendone illustrazioni ritraenti strutture di chiara natura medievale: mura merlate, torri, tetti e quello che sembra un campanile evocano l'essenza di un borgo fortificato nell'immagine ritraente una modalità di attraversamento dei fiumi [Fig. 1a].

Il trattato di Dürer [1527] è dedicato alla fortificazione della città e analizza il tema urbico nelle proposizioni XIV e XV, con soluzioni per la costruzione di una città fortificata 'sicura' [Fara 1999, p. 141]. Una pianta delinea sinteticamente il fosso, il perimetro fortificato e il palazzo del re [Fig. 1b] rappresentando la città nella sua essenzialità geometrica. Della Valle [1531] redige un volume contenente illustrazioni, ma nessuna immagine rappresenta la città citata nel titolo. In P. Cattaneo [1554] le immagini spiegano la funzionalità della struttura geometrica della città in proiezione orizzontale: si leggono gli spazi urbani del pomerio e delle piazze compendiate dai possibili isolati costruiti. È il caso della «città quadrata» [11v] [Fig. 1c]. In una vista a volo di uccello il sistema fortificatorio assume il ruolo di significato assoluto della rappresentazione, emendando completamente la possibile struttura urbana interna al perimetro difensivo [12r] [Fig. 1d]. De' Zanchi [1554] ha un approccio analogo trattando primariamente di fortezze e quelle rappresenta: con la «fossa delle fortezze» [43] fa uso di una piazzaforte quadrata per illustrare il discorso [45] [Fig. 1e]. Tartaglia nel *Libro sesto* [1554] propone una rappresentazione ortografica della «pianta de Turino» per dimostrare quanto detta città fosse «fortissima» [64v-65r], senza inserirne la struttura urbana [Fig. 1f].

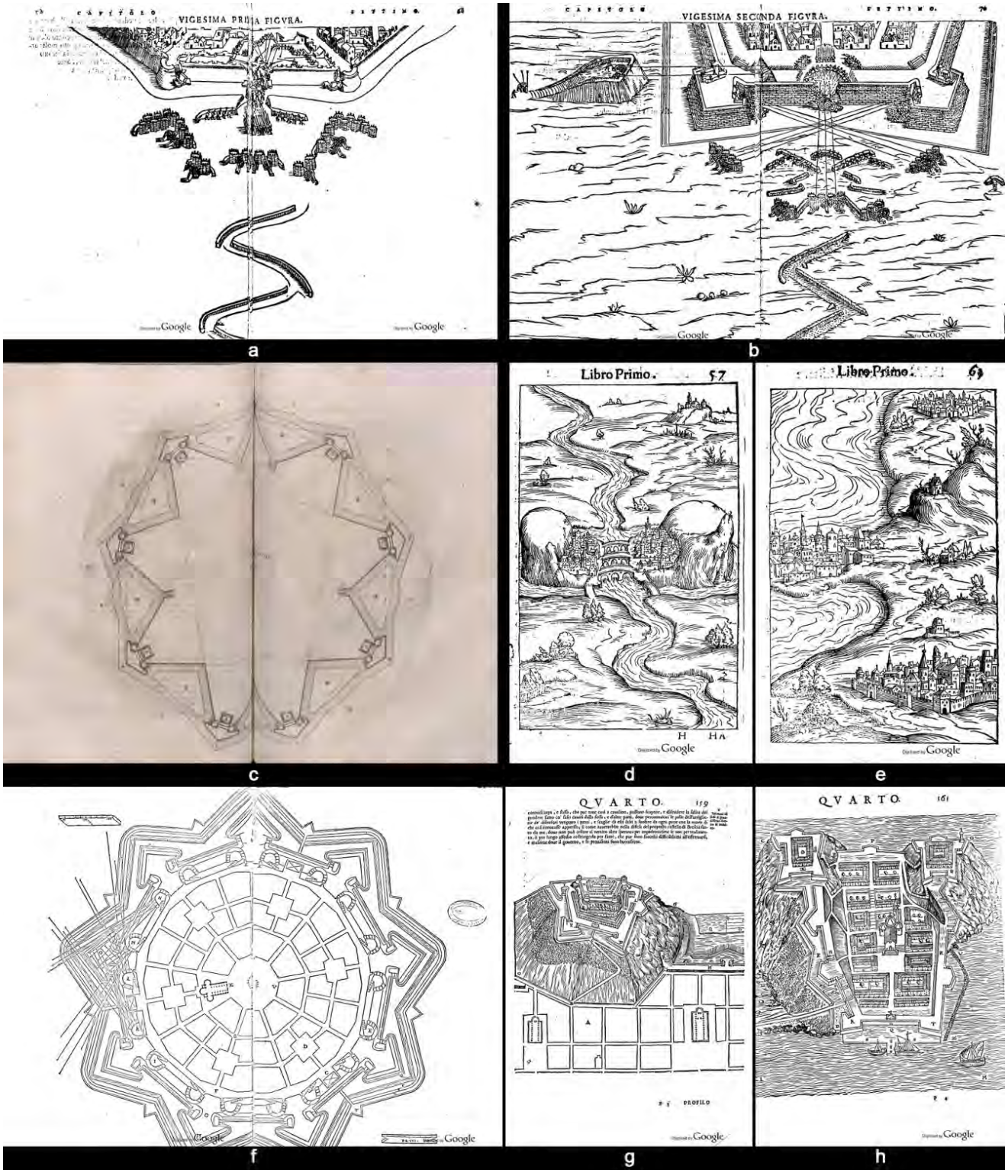
Anno	Autore	Titolo	Rif. urbico nel titolo	Illustrazioni con soggetti urbici	
				viste 2D	viste 3D
1483	Valturio, R.	*De re militari*	No		x
1527	Dürer, A.	*Etliche underricht zu befestigung der stett, schlosz und flecken*	Sì	x	x
1531	Della Valle	*Vallo libro continente appertinente à capitanij, retenere & fortificare una città con bastioni […]*	Sì		
1554	Cattaneo, P.	*I quattro primi libri di architettura […] del primo de' quali si dimostrano le buone qualità de' siti, per l'edificationi delle città […]*	Sì	x	
1554	de' Zanchi	*Del modo di fortificare le città […]*	Sì	x	x
1554	Tartaglia, N.	*Quesiti et inventioni diverse […] con una gionta al sesto libro […]*	Sì		
1557	Lanteri, G.	*Due dialoghi […] et del modo di comporre i modelli, et torre in disegno le piante delle Città*	Sì		
1564	Maggi, G., Castriotti, G.	*Della fortificatione delle città […]*	Sì	x	x
1567	Cattaneo, G.	*Libro nuovo di fortificare offendere et difendere […]*	No		x
1570	Alghisi, G.	*Delle fortificationi […]*	No	x	
1575	Theti, C.	*Discorsi delle fortificationi […]*	No		
1582	Lupicini, A.	*Architettura militare con altri avvertimenti […]*	No		x
1596	Lorini, B.	*Delle fortificationi […]*	Sì	x	x
1598	de Rojas, C.	*Teoria y pratica de fortification […]*	No		
1604	Altoni, G.	*Il soldato […]*	No		
1628	de Ville, A.	*Les fortifications […]*	No	x	x
1676	Guarini, G.	*Trattato di fortificatione*	No		
1676	Porroni, A.	*Trattato universale militare moderno*	No		
1678	Rossetti, D.	*Fortificazione a rovescio*	No		
1683	Capra, A.	*La nuova architettura militare […]*	No		x
1683	Blondel, N. F.	*Nouvelle maniere de fortifier les places*	No	x	
1689	Bernard, J. F.	*Nouvelle maniere de fortifier les places tiree des méthodes […]*	No	x	
1689	Blaise, F.	*Les fortification du Comte de Pagan*	No		
1693	[Chafrion, J.]	*Escuela de palas […]*	No	x	x
1695	Naudin, J. B.	*L'Ingénieur François […]*	No	x	

Tab 1: Sintesi dei trattati analizzati.



1: a) Dispositivo per attraversare fiumi, Valturio [1483, 207r]; b) La città del re, Dürer [1527, fig. X]; c)-d) Città quadrata, P. Cattaneo [1554, 11v, 12r]; e) Forma quadrata, de' Zanchi [1554, 43]; f) Pianta di Turino, Tartaglia [1554, 65r]; g), h) Sermoneta, Maggi e Castriotto [1564, 76r, 76v]; i) Assedio di Monte Alcino, Maggi e Castriotto [1564, 103v, 104r].

Lanteri [1557] offre soluzioni per porre «in disegno le piante delle Città», ma il suo riferimento alla pianta deve essere interpretato come il tracciamento del perimetro fortificato. Le illustrazioni non presentano mai il tema urbico, ma visualizzano la struttura geometrica delle opere, come accade nel dover munire una «pianta di lati, & d'angoli ineguali» [58] raffigurata alla p. 59: qui la necessità è di progettare baluardi aventi fianchi uguali e conseguentemente facce diverse [Zerlenga & Cirillo 2023].
Con Maggi e Castriotto [1564] si osserva un cambiamento: qui, la città diventa soggetto di rappresentazioni atte a mostrarne la struttura urbana in 2D e 3D, evidenziando la presenza delle principali vie di accesso e distribuzione interne [76r] [Fig. 1g], fornendo una prima gerarchia planimetrica delle opere di munizione, sintetizzando i rapporti plano-altimetrici principali, individuando gli edifici principali del contesto urbico (chiese e fortilizi) [76v] [Fig. 1h]. Questo rapporto tra le modalità di rappresentazione 2D e 3D non è rigido; Maggi e Castriotto inseriscono illustrazioni che rappresentano tanto in 2D quanto in 3D il rapporto tra la città descritta e il territorio circostante, così come accade per Monte Alcino [103v-104r]: l'operazione grafica permette di indicare come la città venne bombardata [Fig. 1i]. Rappresentazioni simili, talvolta mancanti del tema urbico, sono presenti nel trattato di G. Cattaneo [1567]: numerose illustrazioni sono tese a veicolare le strategie di assedio, mettendo in luce il posizionamento delle batterie di artiglieria con i rispettivi tiri e i risultati di distruzione delle cortine murarie [Fig. 2a, b].
Alghisi [1570] pone l'accento sul termine fortezza e rappresenta unicamente l'essenza geometrica delle varie soluzioni poligonali di piante stellate [Zerlenga & Cirafici 2012] [Fig. 2c]. Anche Theti [1575] si sofferma sulle soluzioni per fortezze e castelli senza entrare nel merito del problema urbico. Le numerose illustrazioni non rappresentano mai soggetti inerenti alla città.
Lupicini [1582] inserisce, tra le altre, tre illustrazioni rappresentanti il soggetto urbico per discutere dei siti sui quali erigere le città [57, 63, 72]. È interessante notare come egli ponga l'accento sulla necessità di progettare città fortificate che «bisogna provederle del culto divino, e del tribunale di giustizia» [55]. L'immagine di p. 57 [Fig. 2d] esprime appieno il rapporto tra la città, il fiume e le montagne che riparano il sito, evocandone le varie funzioni richiamate, in special modo quella religiosa con la presenza di numerosi campanili e torri, chiaramente visibili a p. 63 [Fig. 2e].
Lorini [1596, 161] riprende il tema trattato da Maggi e Castriotto [1564], introducendo piante alzate visualizzanti la divisione in isolati della città fortificata [50-51], evidenziando la presenza della chiesa e della pizza centrale della «pianta di nove baluardi» [48-49] [Fig. 2f]. Alle pagine 159 e 161 propone la fortificazione di siti diversi, ove, nella vista a volo di uccello, si disvela la struttura della città con una chiesa e quartieri residenziali [Fig. 2g, h].
Un esempio significativo della dicotomia tra il concetto di città e di fortificazione è fornito dal trattato di de Rojas [1598] ove si potrebbe riconoscere un brano di città nelle illustrazioni ai f. 31r [Fig. 3a] e 39r, a causa della presenza di campiture che identificano i «quarteles de alojamentos» affacciati sulla «plaça de armas». Tali immagini si presentano solamente come supporto ad un «abecedario de los nombres de la fortification», quindi come rigorose proiezioni sul piano orizzontale di un sistema alla moderna. Seguono piante [43r-43v] di cittadelle ove la dinamica urbica è ridotta alle campiture già citate [Fig. 3d] o assente [Fig. 3c]. De Roja inserisce anche viste a volo di uccello di fortezze, spostando l'attenzione anche sul nucleo cittadino, pur se ridotto a icona [48v] [Fig. 3d].



2: a) Difesa di una cortina crollata con bastioni compromessi, G. Cattaneo [1567, 67v, 68r]; b) Difesa di una cortina crollata con bastioni compromessi, G. Cattaneo [1567, 69v, 70r]; c) Fortezza di nove belloardi, Alghisi [1570, 154, 155]; Modi di costruire su siti diversi, Lupicini [1582, 57, 63]; Pianta di nove balvardi, Lorini [1596, 50, 51]; Fortezza posta sopra vn monte, Lorini [1596, 159]; Monte da fortificare posta sopra il mare […], Lorini [1596, 161].

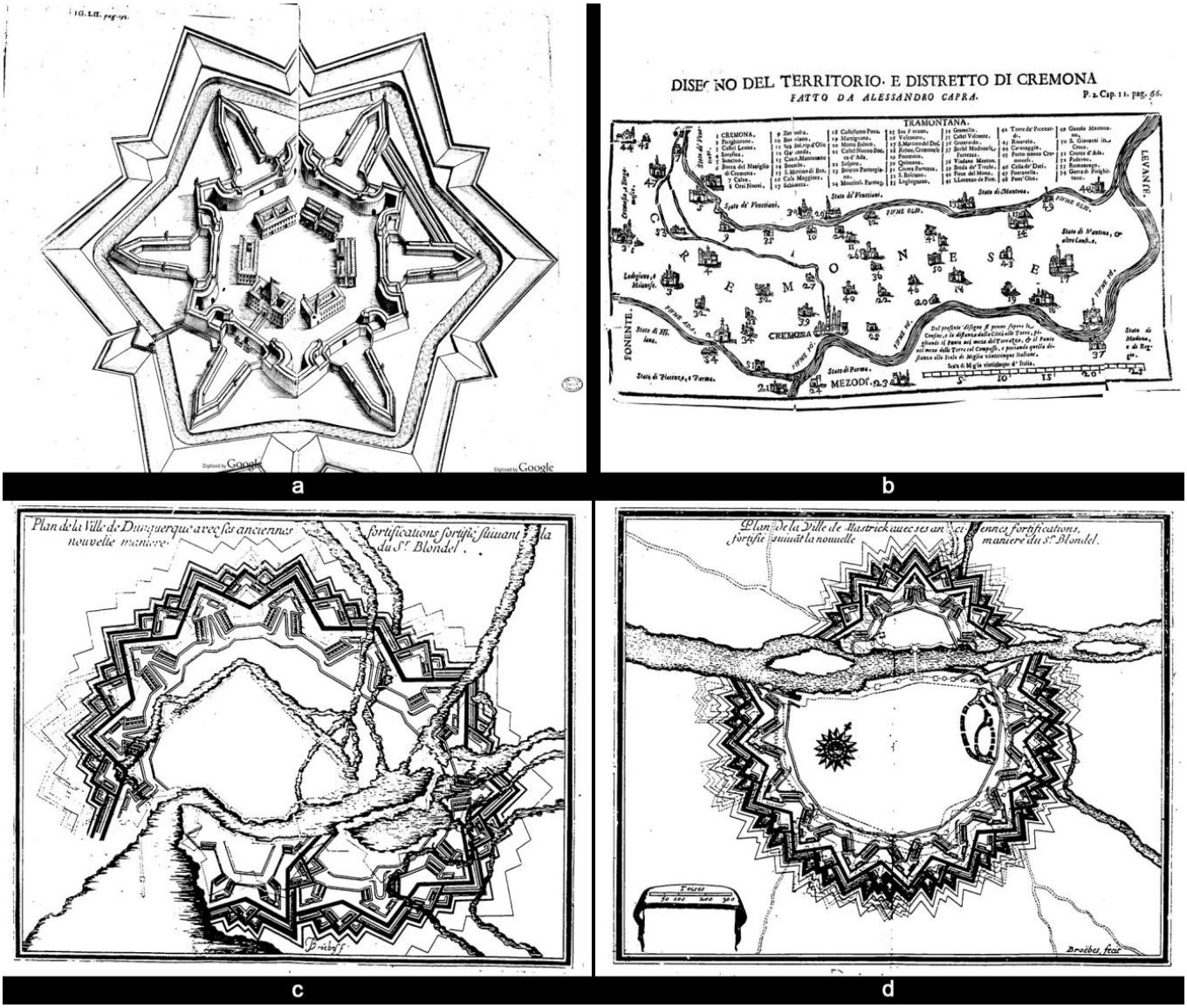
3: a) Cosa necessaria para la fortification, de Roja [1598, 31r]; b) Ciudad pentagonal, de Roja [1598, 43r]; c) Ciudad exagonal, de Roja [1598, 43v]; d) Penisola fortificata, de Roja [1598, 48v]; e) Fortezza quadrata con baluardelli, Altoni [1604, 118, 119]; f) Grate, de Ville [1628, 207]; g) Strumenti per palizzate, de Ville [1628, 232]; h) Scale da assedio, de Ville [1628, 241]; i) Bastioni all'italiana e alla francese, Guarini [1676, tav. 3]; l) Pianta alzata, Guarini [1676, tav 12]; m) Varie piante regolari, Porroni [1676, fig. 12].

Altoni [1604] dedica la sua opera all'arte della guerra e si sofferma solamente sulle fortezze, rappresentandone la struttura planimetrica schematica. Si evince come l'attenzione sia rivolta solamente alle piazze d'uso militare [118-119], quindi senza la presenza di soggetti urbici [Fig. 3e].
De Ville [1628] supporta la trattazione con numerose immagini. Alcune presentano quelli che sembrerebbero panorami urbici, caratterizzati dalla presenza di torri e campanili affiancati da folta vegetazione [207] [Fig. 3f]. La presenza del tema cittadino sembra limitarsi alla vestizione grafica di altre illustrazioni, come quella della planche XXXVII [233] [Fig. 3g]: i due borghi sul golfo marino fanno da sfondo al soggetto principale, un macchinario per il sollevamento di oggetti pesanti. Inoltre, egli contrappone la città fortificata alla moderna all'architettura di un antico anfiteatro diruto [241] [Fig. 3h].
Guarini [1676] illustra il suo trattato con rappresentazioni schematiche ove non compare mai il tema cittadino [Fig. 3i]. D'interesse la Fig. 51 della Tav. 12 [Fig. 3l], usata per spiegare come rappresentare la fortificazione per i «non prattici di disegno», definendo una pianta alzata, ovvero l'unione tra «l'eleuatione» e «l'icnografia» [124]. Guarini sottolinea come la figura sia piccola e «di legno», quindi poco adatta a rappresentare chiaramente la struttura fortificata a causa della ridotta scala di rappresentazione.
La 'geometria fortificata' è il soggetto principale di Porroni [1676] [Fig. 3m]. Rossetti [1678] prosegue nell'idealizzazione della città fortificata inserendo alcuni edifici nella pianta alzata [Fig. 4a] e Capra [1683] iconizza le città nello schema territoriale del distretto di Cremona [Fig. 4b].
Blondel [1683] rappresenta le città di Dunkerque [Fig. 4c] e Maastricht [Fig. 4d] evidenziando le 'corone' di fortificazioni. I relativi tessuti urbici sono totalmente assenti.
In Bernard [1689] si trovano illustrazioni simili a quelle di Blondel, ove la città ha il solo scopo di disvelare le proprie qualità militari. In Blaise-Pagan [1689] alcune rappresentazioni evidenziano un interesse verso l'animazione del racconto visuale: la planche 4 illustra l'assedio di un bastione con l'esplosione di alcune granate [Fig. 5a]. Il baluardo difende una porzione di abitato entro cui spicca una chiesa. Analoga situazione è espressa nella planche 5 [Fig. 5b]. I due esempi, unici a corollario di illustrazioni di natura squisitamente geometrica, rimandano chiaramente all'idea di veduta che in quegli anni si stava propagando per l'Europa.
In Chafrion [1693] numerose illustrazioni visualizzano problemi e temi del fortificare, passando dalla geometria alla disposizione delle truppe. In alcune tavole sono presenti rappresentazioni di città poste a corollario della trattazione visuale sulla genesi del sistema bastioni-cortina [Fig. 5c]: a p. 111 compare la veduta di una città fortificata alla modera [Fig. 5d]: gli edifici principali si ergono sopra la cinta fortificata e sono messi in relazione con la spianata che deve necessariamente fronteggiare la città.
Naudin [1695] allega una sola figura alla sua trattazione e mette in relazione la città di Charleroy nel contesto territoriale di appartenenza: la struttura geometrica della città è palese, totalmente assente il fatto urbico [288-289] [Fig. 5e].

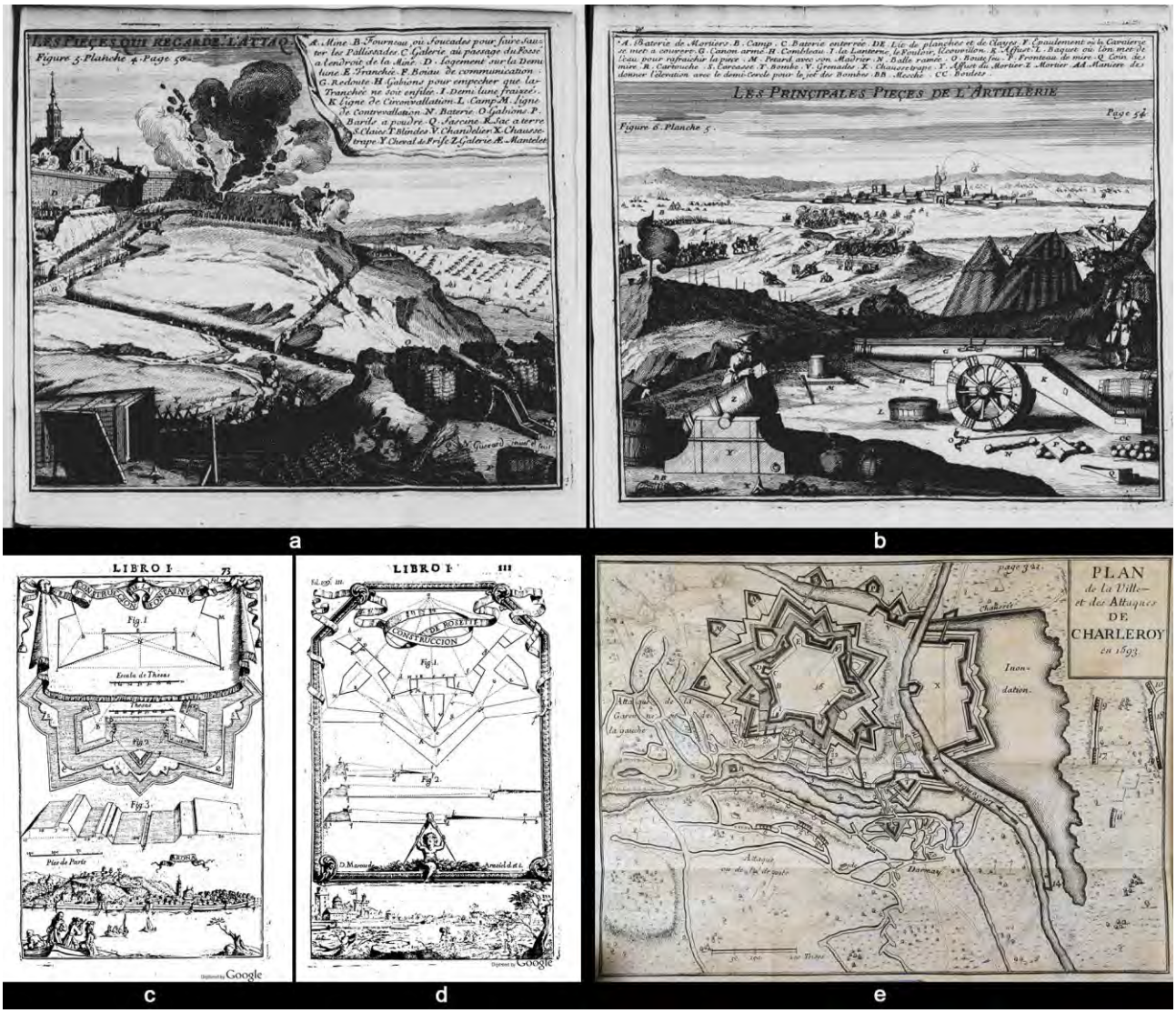
3. Discussione

Il tema urbico è praticamente assente in quelle rappresentazioni di natura tecnica, ovvero le proiezioni parallele atte a disvelare la topologia geometrica delle fortificazioni, si veda la Tab. 1. Pochi esempi presentano illustrazioni atte a descrivere il fatto urbico, soprattutto in occasione della descrizione della progettazione della città da guerra, come accade in Dürer [1527]. In questa tipologia di rappresentazioni la grande assenza del tema urbico nella sua

complessità ha la funzione di «esaltare il ruolo militare delle città» [de Seta 2011, 54-55]. Al contrario, è presente nelle rappresentazioni in prospettiva, diventando parte del significante delle immagini. In tali situazioni, tuttavia, non assurge mai a significato primario delle immagini. Solo nel caso di de Ville [1628, 178, 311, 335] si può ipotizzare che la rappresentazione di una città fortificata di chiaro stampo medievale sia messa in contrasto con la funzionalità di una piazzaforte alla moderna, con struttura geometrica.
La città da guerra passa da essere elemento rappresentato a contestualizzazione della trattazione a iconema stesso del momento bellico, per venire meno in numerose trattazioni. È quindi utile sottolineare come le rappresentazioni analizzate non presentino mai intenzioni mimetiche, rivelando il loro carattere eminentemente ermeneutico.



4: a) Città esagonale, Rossetti [1678, fig. 52]; b) Disegno del territorio e distretto di Cremona fatto, Capra [1683, P.2]; c) Plan de la Ville de Dunquerque, Blondel [1683, planche 10]; d) Plan de la Ville de Mastrick, Blondel [1683, planche 11].



5: a) Blaise-Pagan [1689, 50]; b) Blaise-Pagan [1689, 54]; c) Chafrion [1693, 73]; d) Chafrion [1693, 111]; d) Plan de la Ville et des Attaques de Charleroy en 1693, Naudin [1695, 288, 289].

Conclusioni

Sebbene non esplicitamente pensate con questo obiettivo, le immagini analizzate fanno parte di quell'insieme di «disegni, dipinti e incisioni» che, raffigurando a vario titolo il soggetto urbico, costituiscono una casistica «così vasta da disperdersi in un pulviscolo di frammenti difficilmente controllabile» [de Seta 2011, 8]. Queste definiscono un quadro d'insieme significativo della produzione trattatistica del periodo e permettono di evidenziare alcuni caratteri fondamentali della cultura visuale relativa all'architettura delle fortificazioni.

È utile ricordare come l'interpretazione di ogni elaborato grafico passi attraverso «l'analisi delle relazioni tra due culture, quella relativa all'opera rappresentata e quella relativa all'interprete» [De Rubertis 1992, 180]. Ciò comporta una netta distinzione tra l'autore delle immagini e il loro fruitore «in quanto il primo costruisce l'immagine attraverso ciò che conosce e quindi dal modello mentale dell'oggetto» mentre il secondo «costruisce il proprio modello mentale riconoscendo nella rappresentazione i caratteri dedotti dalla sua esperienza

percettiva» [Casale 2018, 159]. In tal senso, le immagini dei trattati furono pretesto per la veicolazione di idee e modelli con linguaggi e attenzioni diversi per ogni autore. Spesso, le singole immagini sottolineano il rapporto tra la natura fortemente geometrica della fortificazione alla moderna e la sua progettazione [Apollonio 2004]. Si può spiegare questa attenzione particolare come esito di un processo progettuale che non si interessava della città nel suo complesso ma degli aspetti legati alla guerra, quindi alla definizione delle strutture atte al respingimento del nemico.
La ricerca evidenzia quanto anche le rappresentazioni delle città da guerra hanno avuto un minimo ruolo nel panorama relativo ai «ritratti di città» (qui spesso ideali). Il valore del testo iconografico travalica la mera funzione di parola disegnata [Conti 2004], entrando a pieno titolo nell'alveo della rappresentazione come strumento per la definizione dei modelli mentali associabili alla cultura visuale del periodo preso in esame.
La prosecuzione della ricerca amplierà lo sguardo verso i secoli successivi e ne implementerà i risultati, contribuendo a delineare lo sviluppo della cultura visuale propria dell'architettura della città da guerra e in guerra.

Bibliografia

ALPERS, S. (1983). *The art of describing: Dutch art in the seventeenth century*, Chicago, University of Chicago Press.
APOLLONIO, F. I. [2004] L'estetica della geometria nella rappresentazione della città fortificata, in *Tra oriente e occidente. Città e iconografia dal XV al XVIII secolo*, a cura di C. de Seta, Napoli, Electa Napoli, pp. 29-42.
CARPO, M. (1998) *L'architettura dell'età della stampa oralità, scrittura, libro stampato e riproduzione meccanica dell'immagine nella storia delle teorie architettoniche*. Milano: Jaka book.
CASALE, A. (2018). *Forme della percezione dal pensiero all'immagine*, Milano, Franco Angeli.
CICALÒ, E. (2016). *Intelligenza grafica*, in «XY», vol. 1, n. 2, pp. 54-67. https://doi.org/10.15168/xy.v1i2.30
CONTI, S. (2004). La rappresentazione, ovvero: geografie dello sguardo, in *Riflessi italiani. L'identità di un Paese nella rappresentazione del suo territorio*, a cura di S. Conti, Milano, Touring Club Italiano pp. 8-11.
DE RUBERTIS, R. (1992). Ermeneusi, in *Temi e codici del disegno di architettura*, a cura di R. De Rubertis, A. Soletti, V. Ugo, Roma, Officina Edizioni, pp. 179-226.
DE SETA, C. (2011). *Ritratti di città. Dal Rinascimento al secolo XVIII*, Torino, Einaudi.
FARA, A. (1989). *Il Sistema e la città. Architettura fortificata dell'Europa moderna dai trattati alle realizzazioni 1464-1794*, Genova, Sagep.
FARA, A. (1993). *Le città da guerra nell'Europa moderna*, Torino, Einaudi.
LOMBARDO, V. (2012). La Regola di Vignola tra Cinquecento e Ottocento. Casi esemplari per la sua destinazione: da trattato a manuale. Tutor: prof. arch. PhD. F. P. Di Teodoro, Torino, Politecnico di Torino.
MANFRÈ, V. (2020). Vedute e rappresentazioni dello spazio urbano: il caso del Regno di Sicilia, in *La città globale. La condizione urbana come fenomeno pervasivo*, a cura di M. Pretelli, R. Tamborrino, I. Tolic, Torino, AISU, pp. 14-25
MOLTENI, E., PÉREZ NEGRETE, A. (2018). *L'esperienza di guerra nella formazione degli architetti e ingegneri militari nell'età moderna*, in *Defensive Architecture of the Mediterranean, Vol. VII*, a cura di A. Marotta, R. Spallone, Torino, Politecnico di Torino, pp. 165-172.
PAVIGNANO, M. (2023). Esplorazione visuale del dibattito intorno al secondo fianco, in *Defensive Architecture of the Mediterranean, Vol. XV*, a cura di M. G. Bevilacqua, D. Ulivieri, Pisa, Pisa University Press, pp. 1339-1346.
PINOTTI, A., SOMAINI, A. (2016). *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Torino, Einaudi.
SPALLONE, R. (2004). Disegno dell'architettura. Perlustrazione critica e lettura interpretativa dai trattati agli scritti contemporanei, Torino, Celid.
TARTAGLIA, N. (1537). *La nova scientia*, Venezia, Stephano da Sabio.
ZERLENGA, O., CIRAFICI, A. (2012). Geometria – Costruzione – Architettura nel trattato Delle Fortificazioni di Galasso Alghisi, in «Disegnarecon», n. 9, pp. 197-206.
ZERLENGA, O., CIRILLO, V. (2023). Giacomo De Lanteri. Il ruolo del disegno nell'architettura della difesa tardo-cinquecentesca, *Defensive Architecture of the Mediterranean, Vol. XIII*, a cura di M. G. Bevilacqua, D. Ulivieri, Pisa, Pisa University Press, pp. 329-336.

Conflitti. La forza dei segni
Conflicts. The power of signs

VINCENZA GAROFALO
Università di Palermo

Abstract
La rappresentazione della guerra e delle sue conseguenze sono temi ricorrenti nella storia dell'arte. Il contributo raccoglie e analizza alcuni interventi artistici contemporanei che documentano e denunciano l'indifferenza collettiva nei confronti dei disastri causati da qualsiasi tipo di azione militare. Da un lato, la guerra viene rappresentata tramite l'arte digitale, mentre dall'altro, i luoghi coinvolti nei conflitti sono il teatro di interventi artistici che lasciano un segno fisico.

The representation of war and its consequences are recurring themes in the history of art. This contribution collects and analyses some contemporary artistic interventions that document and denounce the collective indifference towards the disasters caused by any kind of military action. On the one hand, war is represented through digital art, while on the other hand, places involved in conflicts are the scene of artistic interventions that leave a physical sign.

Keywords
Rappresentazione, arte digitale, street art.
Representation, digital art, street art.

Introduzione
La rappresentazione della guerra è la testimonianza narrata del conflitto, della distruzione materiale delle città e dei territori, ma è anche la figurazione della sofferenza, della cesura tra il prima e il dopo, dell'inevitabile e traumatico cambiamento, delle ripercussioni che atti violenti portano tra equilibri territoriali e planetari. In differenti modi, con varie forme, mediante raffigurazioni grafiche, testuali, sonore, visive, vengono descritte le tragedie, le sconfitte e gli effetti delle devastazioni causate dalle guerre. La rappresentazione della guerra e delle sue conseguenze sono temi ricorrenti nella storia dell'arte e con la Prima guerra mondiale hanno subito una svolta significativa, spostando l'attenzione dalla celebrazione del vincitore agli orrori della morte. L'avvento della fotografia e il suo uso nel documentare la crudeltà dei campi di battaglia ha permesso di rappresentare con immediatezza le atrocità della guerra, influenzandone indirizzandone così il racconto.
Il contributo raccoglie e analizza alcuni interventi artistici contemporanei che testimoniano e denunciano l'impotenza e l'indifferenza collettiva di fronte ai disastri causati dalle azioni militari di qualsiasi tipo. Nei casi presentati, l'arte fuori dalle gallerie, risiede, fisicamente o virtualmente, tra le macerie delle città distrutte, è democraticamente accessibile e velocemente divulgabile attraverso i social network, sui quali gli artisti scelgono, sempre più frequentemente, di veicolare i loro messaggi.

1. Trasposizioni grafiche asincrone
La narrazione artistica della guerra si è spesso espressa attraverso le tecniche del collage e della fotocomposizione, nelle quali differenti ritagli di varia provenienza diventano elementi di

una combinazione. I diversi frammenti sono composti armoniosamente tra di loro, anche se la loro reciproca estraneità rimane percepibile. Questa dicotomia invita lo spettatore a superare la semplice osservazione e a interrogarsi sull'interpretazione dell'opera. Già i futuristi utilizzarono il collage in forma provocatoria, consegnando all'opera d'arte il significato di manifesto politico. Anche i dadaisti scelsero queste tecniche per rispondere all'orrore della Prima Guerra Mondiale, attraverso un'arte dissacrante che sfidava le convinzioni basilari della società borghese.

Sulla scia della tradizione del fotomontaggio politico e dell'opera di artisti quali John Heartfield, George Grosz e Hannah Höch è possibile innestare il lavoro dell'artista americana Martha Rosler, che per molti anni ha prodotto opere sulla guerra. Nella serie di fotomontaggi dal titolo *House Beautiful: Bringing the War Home (1967-'72)*, ha unito interni di case della classe media con immagini documentarie della guerra in Vietnam, mettendo in relazione le industrie belliche con la vita domestica. Le fotografie, tratte dalle pagine delle riviste *Life* e *House Beautiful*, si compongono l'una sull'altra, rappresentando specifici contesti sociali e modelli di stili di vita. L'artista ha materializzato così la descrizione del conflitto come "living-room war", come è stato definito negli Stati Uniti, perché le atrocità della guerra venivano portate dentro alle case attraverso il filtro della televisione. L'opera di Rosler riduce la distanza tra il campo di battaglia e lo spettatore, lo rende più consapevole, lo invita a una riflessione critica, mostrando quanto l'esperienza comune della guerra sia influenzata dalla rappresentazione mediatica capace di plasmare l'opinione pubblica. Così, le donne eleganti, che scostano le tende damascate, per vedere i soldati in trincea e le città distrutte, al di là dei vetri dei loro soggiorni, come i marines americani, che si muovono tra le stanze e i giardini delle case borghesi, ricordano che la guerra riguarda sempre tutti, anche se lontana. Questa serie è stata rivisitata dall'artista nel 2004 e nel 2008 con il lavoro dal titolo *House Beautiful: Bringing the War Home, New Series* nel quale le immagini belliche riguardano la guerra in Iraq e in Afghanistan.

L'approccio artistico di Rosler è ricordato dal linguaggio espressivo di Uğur Gallenkuş, artista digitale turco, che utilizza immagini scattate da fotoreporter di guerra e fotografie provenienti dal web per mostrare il contrasto tra parti opposte del mondo e per denunciare l'indifferenza dell'Occidente rispetto alle tragedie dei luoghi di guerra contemporanei. Fotografie dissonanti vengono accostate, collimando perfettamente lungo una linea netta, che è idealmente il confine di separazione tra mondi diversi e opposti, tra i luoghi dei conflitti armati e il mondo Occidentale, tra teatri di distruzione e scene di opulenza. La possibilità di visualizzare le conseguenze della guerra in netto contrasto con contesti pacifici ha un impatto significativo sulla percezione degli stessi conflitti.

"I would like to remind the residents of developed countries that people in underdeveloped countries live in pain, hunger, and war. I want to remind the people of underdeveloped countries that they deserve better government, education, or science, while assuring them that they have every right to be as strong and peaceful as those in developed countries" [https://ugurgallenkus.com/pages/about-ugur].

Con un lavoro di ricerca molto accurato, Uğur Gallenkuş sceglie i due scatti fotografici di ogni suo collage, selezionandoli in base al soggetto e all'inquadratura. Le due scene vengono composte digitalmente, allineando le medesime linee principali, unendo forme ed elementi analoghi, mantenendo la stessa linea di orizzonte, connettendo due situazioni nettamente opposte, separate da un taglio fisico e ideale, sempre obliquo, a denunciare una condizione di instabilità. I soggetti dei due scatti affiancati hanno un collegamento diretto che rimanda a una lettura immediata, mostrando due possibili lati della stessa medaglia. Così, i territori

sventrati dai bombardamenti sono accostati a viste patinate di città opulente, i bambini nei campi profughi sono affiancati ad altri sorridenti, ben vestiti e agiati, eleganti stanze d'albergo fanno da contraltare a camere da letto squarciate e devastate. Vite parallele, rappresentate negli interni di abitazioni pubblicabili da riviste di architettura e tra le macerie delle case a Gaza, in Siria, in Ucraina. Puntando l'attenzione sulle distruzioni e gli orrori della guerra, diventa evidente come nelle aree di conflitto la quotidianità e tutti i servizi essenziali e scontati, quali aule scolastiche, ospedali, sale operatorie siano totalmente inaccessibili. Le immagini di Gallenkuş sono molto forti, sconvolgenti, quando testimoniano la perdita di vite umane e rendono fin troppo evidente quanto sia labile il confine tra la stabilità e il baratro. Come per il principio figura/sfondo, siamo indotti a percepire ciò che veramente vogliamo vedere, ciò su cui concentriamo l'attenzione: se vediamo la distruzione e l'orrore, non percepiamo lo scenario di pace.

1: Uğur Gallenkuş, fotocomposizioni. A sinistra foto di Ammar Sulaiman; a destra foto di Diego Ibarra Sanchez.

Alle composizioni digitali si affida anche Tammam Azzam, artista siriano che vive e lavora a Berlino. Per denunciare la violenza della guerra in Siria, nel 2012 ha realizzato la serie *The Syrian Museum*, nella quale le opere d'arte più famose dei più grandi maestri europei si sovrappongono digitalmente alle fotografie delle città siriane distrutte dalla guerra, ai luoghi disastrati, alle superfici bombardate, generando rappresentazioni surreali, con l'evidente intento di creare dissonanza tra la bellezza dell'opera d'arte e il contesto reale di devastazione, mettendo in relazione le grandi realizzazioni dell'umanità e la distruzione che gli esseri umani sono capaci di causare: su un desolato panorama di macerie si staglia *La notte stellata* di van Gogh, *Le due donne tahitiane* di Gaugin sono sedute per terra in un campo profughi, le donne della *Danza* di Matisse ballano in cerchio su un cumulo di macerie, la *Gioconda* di Leonardo posa davanti a un edificio bombardato. L'inserimento di questi dipinti, che a una prima lettura potrebbe risultare fuori luogo, fa, invece, riferimento ai temi universali e senza tempo che queste opere rappresentano e che riguardano anche la Siria odierna. La giustapposizione del famoso *Bacio* di Klimt su una facciata distrutta di Damasco in breve tempo è stata condivisa in tutto il mondo, attraverso i social network e le pagine digitali dei maggiori quotidiani

internazionali, divenendo presto virale, coinvolgendo ed emozionando. *Freedom Graffiti* è il nome della fotocomposizione, elaborata come se si trattasse di un'opera di street art. La visione idealistica dell'amore universale di Klimt mette in luce la disperazione e la sofferenza della Siria che filtra dai buchi sulla facciata, attraverso i quali si vedono gli interni di case che in passato hanno custodito vite. Se la fotografia restituisce l'immediatezza della catastrofe, l'opera d'arte sovrapposta, in contrasto, ne sottolinea la crudeltà e denuncia la negazione della bellezza e la violenza sul patrimonio architettonico e umano.

2: Uğur Gallenkuş, fotocomposizioni. A sinistra foto di Amer Almohibany; a destra foto di Wissam Nassar.

Nella serie *Bon Voyage* un edificio di Damasco bombardato viene trasportato da palloncini colorati (un rimando al film di animazione *Up* di Disney) in prossimità di alcuni luoghi iconici del mondo. Questi sembrano minacciati dall'arrivo dell'edificio distrutto e dal carico di vite perdute che esso rappresenta: le Torri Gemelle sono in fiamme, il Parlamento di Londra è messo in pericolo da un grande gorgo nel Tamigi, la Tour Eiffel è ridotta a un groviglio di ferraglie. Con questa serie, Azzam vuole sottolineare la mancanza di attenzione e di empatia verso la tragedia che ha interessato il popolo siriano, nei confronti della quale non c'è stata la stessa attenzione suscitata dall'attentato alle Torri Gemelle e il cui drammatico esodo non può essere definito un 'buon viaggio'. La forza di tutte queste opere sta nella loro semplicità, nell'immediatezza della loro lettura che si confronta con la realtà attuale senza interpretazioni complesse.

2. Inserimenti pittorici contestuali

Le superfici delle città sono punteggiate da interventi di Street Art che, se per tanti anni sono stati relegati ai muri anonimi delle periferie, da un po' di tempo a questa parte interessano anche i centri storici. Bologna, Napoli, Palermo, solo per citare alcune realtà italiane, vedono il proliferare di murales, poster, graffiti anche nei loro quartieri storici. Ma se l'offerta è numerosa, la moltiplicazione di immagini e di messaggi può generare indifferenza, se non abitudine.

3: Tammam Azzam, The Syrian Museum.

4: Tammam Azzam, Bon Voyage.

Quando, però, la Street Art entra all'interno delle città distrutte dai bombardamenti di conflitti in corso, vedere le opere in uno scenario di guerra genera turbamento e il messaggio veicolato arriva a chi osserva con forza dirompente, suscita commozione, genera indignazione, in breve, raggiunge il suo scopo.
Nel 2015, lo street artist britannico Banksy, che fa delle sue incursioni clandestine la sua cifra stilistica, ha condotto una forte azione artistica tra le rovine di Gaza. Accedendo ai territori della Striscia, attraverso i tunnel sotterranei usati dai palestinesi per l'approvvigionamento di beni di prima necessità, ha realizzato le sue opere di street art inserendole in un contesto destabilizzante, tra le case distrutte e i cumuli di rovine.

5: Banksy nella Striscia di Gaza (www.banksy.co.uk).

L'incursione artistica è stata divulgata dallo stesso Banksy sul suo sito attraverso un breve video che mostra la vita a Gaza tra le macerie e la distruzione, pubblicizzando ironicamente il territorio quale meta di turismo, mettendo in evidenza le contraddizioni di una condizione disumana di isolamento e di sofferenza che si perpetra tra l'indifferenza generale.
Una figura seduta tra le macerie che poggia il viso sulla mano, in un gesto di disperazione, è il richiamo a un monumento funebre; lungo la barriera tra Israele e la Striscia di Gaza, la rappresentazione di una delle tante torri di guardia diventa una giostra per i bambini; un grande gatto, che gioca con un groviglio metallico, rappresenta l'indifferenza, comune sui social, dove le immagini scorrono veloci e gli utenti prestano più attenzione alle fotografie di gatti che a quelle di distruzione. Il video, divulgato da Banksy, si conclude con l'immagine di un muro sul quale l'artista ha scritto "If we wash our hands of the conflict between the powerful and the powerless we side with the powerful – we don't remain neutral".
Nel novembre 2022 Banksy ha ripetuto l'intervento artistico in un contesto di guerra, scegliendo l'Ucraina quale territorio delle sue incursioni. Per l'occasione ha realizzato sette opere, annunciate e confermate da lui stesso sul suo profilo Instagram, anche attraverso un video che racconta in sintesi il lavoro effettuato e con il quale si dichiara solidale al popolo Ucraino.
Grazie alla tecnica dello stencil, tipica del suo linguaggio, Banksy ha potuto realizzare le sue opere in un arco di tempo breve, estendendole a varie località del Paese duramente colpite dai bombardamenti russi e in piena guerra.
Tutte le opere sono aderenti al contesto: un uomo nella vasca da bagno è dipinto sulla parete di una stanza squarciata; due bambini che fanno l'altalena sul cavallo di Frisia utilizzano uno degli elementi difensivi collocati nelle trincee vicine; un mezzo militare porta, come se fosse un missile, un enorme fallo che era stato tracciato a spray precedentemente su una parete; un bambino judoka, che mette al tappeto un adulto, è dipinto sulla parete di quello che era un asilo; una donna con bigodini e maschera a gas ha in mano un estintore per spegnere il fuoco che ha annerito l'architrave di una finestra vicina (reale). Figure gentili e armoniose fanno da contrappunto stridente a una realtà di distruzione e di orrore, oltre la quale la vita prosegue: una ginnasta, con un tutore al collo, muove il suo morbido nastro, volteggiando sul foro nella parete di un edificio, mentre un'altra atleta sta in equilibrio precario sulle mani che poggiano su un cumulo di macerie, ai piedi di un palazzo colpito dalle bombe, quasi a simboleggiare l'instabilità di un Paese distrutto.

6: Banksy in Ucraina (www.banksy.co.uk).

I luoghi e le superfici scelti da Banksy non sono mai casuali, diventano parte del messaggio che le sue opere veicolano e rappresentano elementi chiave della metafora che ne scaturisce. La protesta visuale di Banksy è rivolta contro un sistema che produce violenza, conflitti e ingiustizie. Come sempre, la sua arte è militante, di condanna alla guerra, e mira a tenere alta l'attenzione dell'opinione pubblica internazionale su temi urgenti.
Se la street art è, per sua natura, temporanea, quella realizzata tra le macerie di città che continuano a essere devastate, è soggetta a scomparire ancora più rapidamente e a essere trafugata più facilmente, come altre volte è successo per le opere di Banksy. Il murale con la donna in vestaglia e la maschera a gas è stato trafugato, staccato dalla parete, dopo poche settimane dalla sua realizzazione, per essere venduto al mercato clandestino, ma la polizia locale ha bloccato il furto e tiene in custodia l'opera, come simbolo della battaglia e della solidarietà all'Ucraina.

Conclusioni

L'arte visiva ha sempre usato la forza del segno comunicativo per denunciare conflitti e guerre, adottando stili e approcci che hanno influenzato la visione e la percezione degli eventi.
Comunicare attraverso le immagini genera una risposta emotiva immediata, certamente più di un testo scritto, che richiede un tempo di lettura e una disponibilità alla comprensione. I social media, quando usati sapientemente, hanno il grande vantaggio di permettere una divulgazione rapida ed efficace. Ma il rischio della iperproduzione di immagini e di informazioni, obiettive o filtrate da interessi di parte, è che queste possano diventare paradossalmente invisibili, che possano generare abitudine e indifferenza. Anche alla guerra, anche alle notizie più crude ci si può abituare. Le opere artistiche, le rappresentazioni della guerra sollecitano a "vedere" e aiutano, quindi, a esprimere giudizi morali, a suscitare indignazione.
Questo breve contributo ha descritto alcune esperienze artistiche in cui, da una parte, la guerra è analizzata e raccontata "a distanza", attraverso l'uso dell'arte digitale, dall'altra, i territori interessati dai conflitti sono teatro di incursioni artistiche che si esprimono con segni fisici lasciati sui luoghi.
I fotomontaggi invitano lo spettatore a rivedere la sua percezione del mondo, mostrando quanto l'esperienza della guerra sia influenzata dalle immagini dei media. Le fotocomposizioni di Uğur Gallenkuş, in cui sono compresenti immagini di vita e di morte, i fotomontaggi di Tammam Azzam, in cui la bellezza delle opere d'arte convive con la distruzione, sono espressioni di una lettura artistica che vuole indurre una scossa, una pausa di riflessione in

mezzo a una serie di immagini che lasciamo scorrere ogni giorno sui social network, senza neanche soffermarci più.
Il segno dell'arte, espresso in una zona di guerra, deve essere più forte dell'immagine della realtà. L'affermazione del segno artistico deve essere pregnante, non dal punto di vista estetico, ma per la sua incisività. Oltre alla dissonanza tra l'immagine della distruzione e l'immagine artistica, il segno fisico, lasciato sulle macerie, provoca anche lo stupore nel pensare che l'artista sia stato sui luoghi del conflitto in atto. Le incursioni di Banksy non hanno la finalità di lasciare un'opera d'arte tra le macerie. Ma l'obiettivo è la creazione di una frattura tra la realtà e il pensiero artistico, la rappresentazione del suo gesto e la sua diffusione. Attraverso i social network, la duplicazione dell'opera d'arte è non solo immediata, ma anche esponenziale. L'opera viene fotografata e diffusa rapidamente, deve essere prorompente, diventare un'icona. La forza di Banksy consiste nella sua capacità di sottolineare le contraddizioni della società contemporanea, attraverso immagini più forti di quelle prodotte dalla situazione reale. Questa manifestazione dell'arte è figlia del suo tempo. Non è importante l'opera in sé, ma la rappresentazione che produce quell'opera, la forma finale che arriva al recettore della comunicazione. Più questa è forte, più l'immagine diventa virale[*].

Bibliografia

CRUCIATA, K. (2014). *L'arte di Banksy: una critica al "sistema" contemporaneo, Ancona, Narcissum.me (e-book).*
AZZAM, T. (2021). *Bilder ohne Namen/Untitled Pictures*, Berlin, Hirmer Publishers.
BANK, C. (2020). *The Contemporary Art Scene in Syria. Social Critique and an Artistic Movement, New York, Routledge.*
DE MICHELI, M. (1967). *L'arte di opposizione d'ispirazione politica e sociale in Germania dal 1900 al secondo conflitto mondiale,* in «L'A*rte Moderna*»*,* vol. III, pp. 201-240.
DIACK, H. (2006). *Too Close to Home: Rethinking Representation in Martha Rosler's Photomontages of War, in* «Prefix Photo», vol. 14, n. 2, pp. 56–69.
GALLENKUS, U. (2020). *Parallel Universes of Children*, Los Angeles, Arzu Tunca Publishing LLC.
MARTINI, M. (2010). *Banksy in Cisgiordania: graffiti sul limite,* http://www.ec-aiss.it/pdf_contributi/martini_29_03_10.pdf (gennaio 2023).
PINTARELLI, F (2011). *Strategie di dissoluzione del supporto murale in Bansky e Blu*, in «Ricerche di S/Confine»*,* vol. II, n. 1, pp. 209-224, www.ricerchedisconfine.info (gennaio 2023).
TUCCI, F. (2016). *L'arte di leggere le immagini. L'abicì della guerra di Bertolt Brecht*, in *Fototesti*, a cura di M. Cometa, R. Coglitore, Macerata, Quodlibet, pp. 225–251.

Sitografia

https://www.banksy.co.uk/ (dicembre 2022).
Banksyfilm, "Make this the year YOU discover a new destination",
https://www.youtube.com/watch?v=3e2dShY8jIo (ottobre 2022).
Banksyfilm, "Ukraine", https://www.youtube.com/watch?v=grC38EdcyMM (gennaio 2023).
https://www.facebook.com/ugurgallen (gennaio 2023).
https://www.instagram.com/banksy/ (gennaio 2023).
https://www.instagram.com/tammamazzam/ (gennaio 2023).
https://www.instagram.com/ugurgallen/ (gennaio 2023).
https://www.martharosler.net/ (dicembre 2022).
https://ugurgallenkus.com (gennaio 2023).

[*] L'autrice ringrazia Tammam Ammam, Uğur Gallenkuş e Banksy per avere acconsentito alla pubblicazione delle immagini delle loro opere.

Molteplici registri comunicativi dell'evento bellico nella narrazione de Le Cento Città d'Italia *divenute* Le Cento Città d'Italia Illustrate

Multiple narrative ways of war events in Le Cento Città d'Italia *(*later Le Cento Città d'Italia Illustrate*)*

URSULA ZICH
Politecnico di Torino

Abstract

Il contributo analizza la struttura narrativa dei luoghi teatro di guerra e di ricostruzione ne Le Cento Città Illustrate (1924-1929) evidenziando l'apporto e la declinazione delle molteplici forme di rappresentazione utilizzate nel corpus documentario. Collana di monografie illustrate nata come rinnovo delle Cento Città (1887-1901), vede una trasformazione del contenuto e del linguaggio per far conoscere agli italiani l'Italia ferita dalla Grande Guerra che entra nei testi e nelle immagini imponendo nuovi registri comunicativi.

This article analyzes how the places affected by World War I have been described in Le Cento Città d'Italia Illustrate (1924-1929). We can appreciate the multiple and different representation methods used in the opera. This series of illustrated monographs renewal of Le Cento Città d'Italia (1887-1902), highlights a transformation of both language and contents allowing Italians to know war-thorn Italy with new visual and narrative ways.

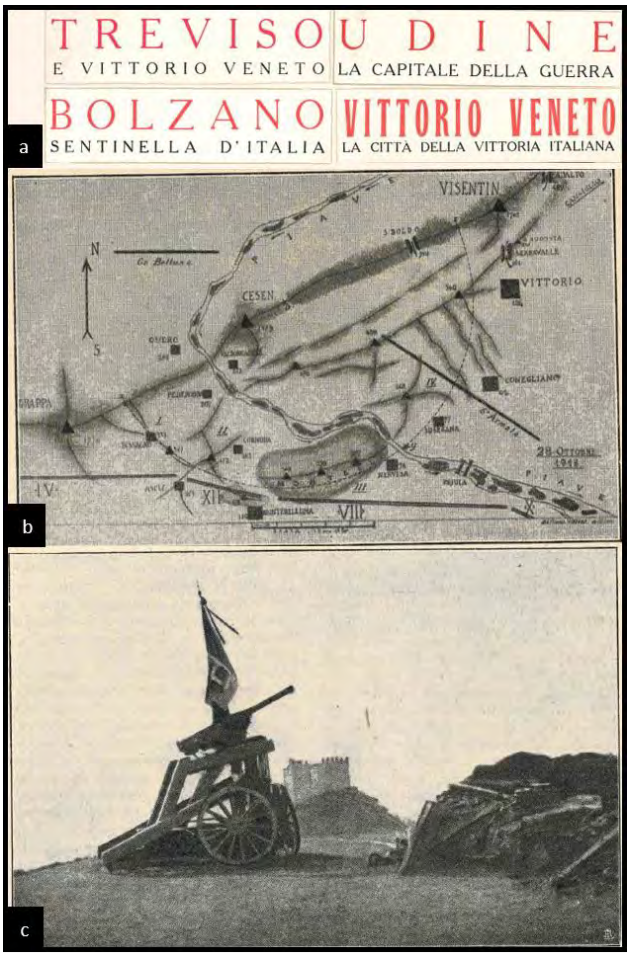
Keywords
Cento Città d'Italia illustrate, narrazione illustrata, Sonzogno.
Cento Città d'Italia illustrate, illustrated storytelling, Sonzogno.

Introduzione

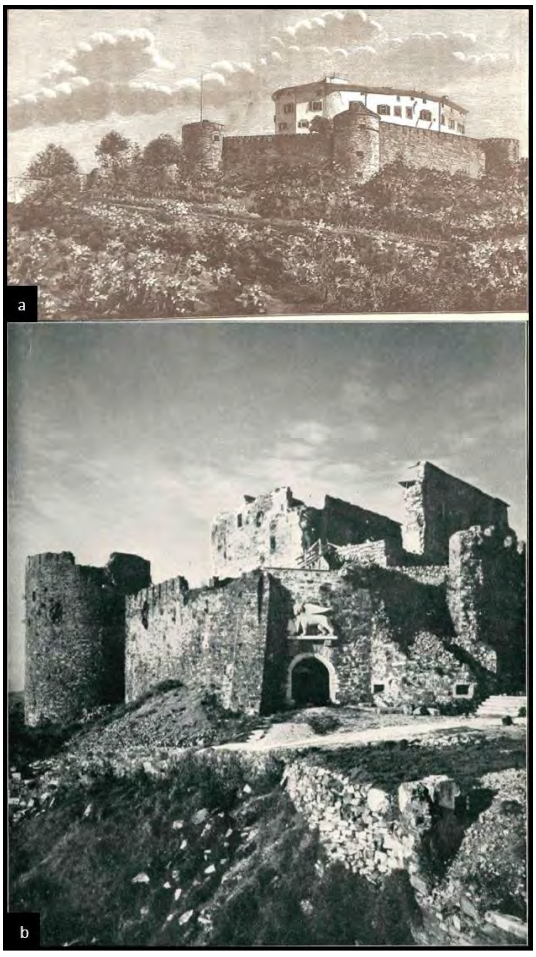
Il contributo analizza il rapporto testo/immagine nella narrazione dei luoghi teatro della Grande Guerra ne *Le Cento Città Illustrate* (1924-1929, da adesso *CCI*) evidenziando i molteplici registri comunicativi introdotti nel passaggio da *Le Cento Città* (1887-1901, da adesso *CC*) alle *CCI*. Le *CC*, pubblicate da Sonzogno Milano con l'intento di portare in modo capillare la bellezza e la cultura nazionale nelle case degli italiani, ebbero un successo talmente immediato e travolgente da modificare il progetto originale portando a più di 300 le città narrate nelle 192 dispense realizzate.

Analizzata la struttura ed il lessico delle *CC* [Bellocchi, 1983; Pavignano, Zich, 2016], identificati gli strumenti della rappresentazione declinati tra segno, disegno e ridisegno, è possibile affermare che l'efficacia narrativa delle *CC* sia riconducibile alla mediazione tra rigore della struttura/impaginato e varietà di contenuti con differenti livelli di approfondimento e di ricercatezza di linguaggio, articolato tra testo e immagine. L'analisi sistematica delle migliaia di immagini contenute nelle *CC*, in particolare delle copertine [Zich 2020], ha permesso di riconoscere strumenti e metodi della rappresentazione ritenuti idonei per la condivisione di quei contenuti con un pubblico (solo idealmente) eterogeneo. Le *CC* hanno come minimo comune multiplo la narrazione della storia del luogo in analisi con uno sguardo al futuro attraverso la dettagliata analisi del presente, tra letture sociali, economiche, politiche, culturali, strutturali ed insediative. Ecco che le *CCI*, collana di monografie illustrate nata come rinnovamento delle *CC*

«con veste trasformata, con ricche illustrazioni, in un'edizione di lusso» (come da descrizione presente in molte seconde di copertina), vede l'introduzione di nuovi registri comunicativi che tengono conto della rinnovata accessibilità alle informazioni contenute nei fascicoli, divenuti settimanali. Si nota che se moltissimi testi sono firmati, la data di pubblicazione è stata invece introdotta, non in tutti, solo a partire dal 15 gennaio 1927 con il fascicolo 153, *Lendinara*; pertanto le date dei Fascicoli ad esso precedenti sono da ritenersi solo presunte e segnalate in bibliografia come ANNO* (fascicoli 1-47 ipotizzati stampati nel 1924*, fascicoli 48-99 nel 1925*, fascicoli 100-151 nel 1926*, fascicolo 152 nel 1927*). Autore e data della stampa, quando presenti, sono in calce alla pagina 16. Le *CCI* sono una serie di fascicoli costituita da una copertina di un materiale differente rispetto al contenuto di 16 pagine per un totale di 20 facciate utili tra copertina, seconda di copertina, 16 pagine descrittive, terza e quarta di copertina.



1: Dalla prima all'ultima pagina: la narrazione della guerra. a: Dettaglio delle copertine dei Fascicoli di Treviso [1924], Udine [1925*], Bolzano [1929], Vittorio Veneto [1929]. b: L'ora decisiva d'Italia sul Piave (ore due del 28 ottobre 1918). Passaggio del fiume alla Priula [Vittorio Veneto 1929, 9]. c: La batteria antiaerea di S. Martino, nel giorno dell'armistizio, «Sentinella nei secoli fuggenti, Veglia la Rocca, Asilo delle Genti…» [Asolo 1928, 16].*



2: Gorizia tra le CC e le CCI, la distruzione della guerra. a: Il Castello di Gorizia [Gorizia 1894, 69]. b: Il Castello, col Leone di S. Marco ricollocato dopo la Grande Guerra [Gorizia 1928, copertina].

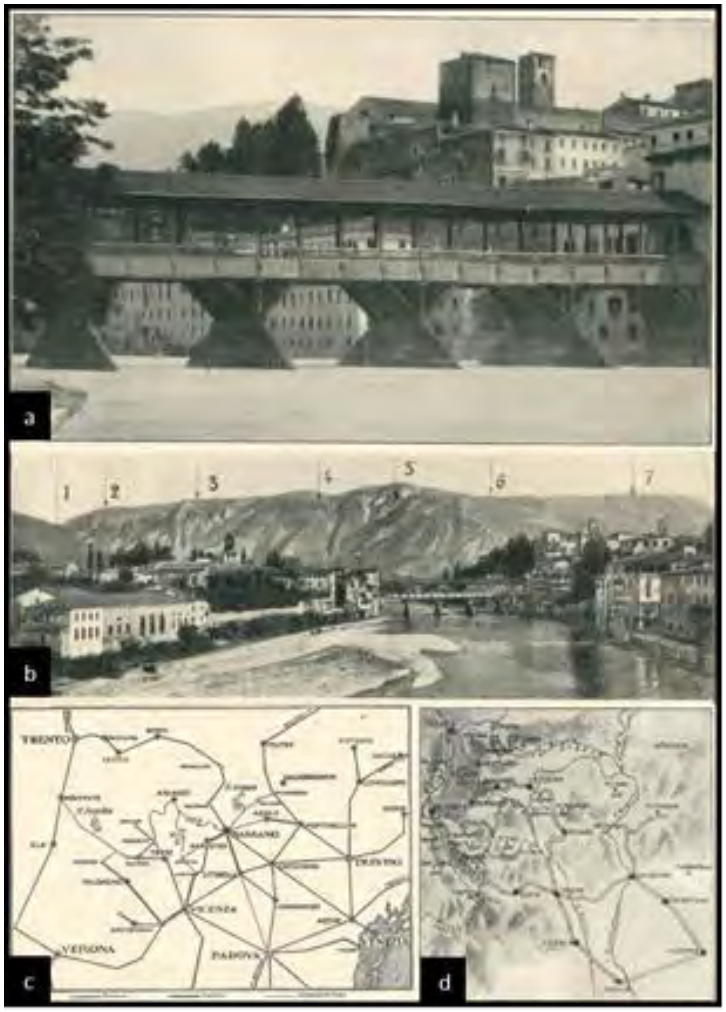
Di formato più piccolo delle *CC*, che erano però organizzate come uscita mensile su 8 pagine di allegato, si presentano con il testo organizzato su una o due colonne (le *CC* erano organizzate da una a quattro colonne di testo) e immagini che possono essere a tutta pagina o inserite nelle colonne di testo, più o meno regolarmente, capaci di alterare la dimensione delle colonne secondo necessità. La maggiore flessibilità del layout e l'uso del colore rosso a grandi caratteri per il titolo [Ippoliti, Guadagnoli 2017[a]], spesso caratterizzato da un sottotitolo che ne esplicita ulteriormente il contenuto (fig 1a), hanno reso più accessibile il prodotto intercettando più fruitori rendendo ancora più capillare la sua diffusione.
Se nelle *CC* l'intento era quello di «far conoscere l'Italia agli Italiani» [Bellocchi, 1983], nelle *CCI* quell'Italia era ferita, frastornata da un evento dalle conseguenze non ancora completamente delineate, una realtà che non era più perfettamente aderente a quella raccontata nelle *CC* e non permetteva quindi la loro semplice riedizione aggiornata con l'introduzione della fotografia. Quell'Italia era in parte scomparsa e quindi destinata alla memoria e le *CCI* potevano aiutare a costruirla in modo collettivo, una conoscenza partecipata. Occorreva però dare prospettive e costruire un nuovo senso di sicurezza attraverso la narrazione di fatti documentati anche con la creazione di supporti dedicati. Ad esempio, la mappa in fig.1b dialoga con il testo dettagliato che descrive puntualmente «l'ora del destino d'Italia […] vengono gettati tre ponti di barche, a valle dei due ponti distrutti della Priula, là ove il Piave, prima, dilaga nell'alveo slargantesi e, poi, si divide in tre rami. Passa, così, alla sinistra, pur l'VIII Armata: la via della Prima Porta d'Italia le è aperta e la sera del 29 sarà già presso Vittorio» [Vittorio Veneto 1929, 10].
La Grande Guerra entra così nei testi e nelle immagini, amplificando l'impatto della guerra sul territorio, le infrastrutture, il tessuto urbano e quello sociale. La ripartenza dopo la Grande Guerra diviene quindi obiettivo comune e la condivisione dei primi risultati diviene motore costruttivo. Il nuovo progetto editoriale si muove quindi in parallelo al progetto culturale del Touring che promuove una «motivazione del viaggio in chiave nazionale, cioè dell'educazione al viaggio per la sua costituzione conoscitiva, etica e civile» [Ippoliti, Guadagnoli 2017[b]]. Non solo, è anche il periodo della riscoperta del turismo bellico come strumento di valorizzazione per la creazione di nuovi valori [Tizzoni 2013; Savorra 2021].

1. Metodologia

Con un approccio proprio della Cultura visuale [Pinotti, Somaini 2016], in prosecuzione degli studi già avviati su le *CC*, l'analisi dei fascicoli delle *CCI* si basa sul rilevamento delle differenti declinazioni delle rappresentazioni già introdotte nelle monografie delle *CC* [Pavignano Zich 2018; Pavignano, Zich 2016; Zich, Comollo, Pavignano 2015] e l'identificazione dei nuovi strumenti propri delle *CCI*. Partendo anche in questo caso dal rapporto testo/immagine, l'apporto e la declinazione delle molteplici forme di rappresentazione utilizzate nel corpus documentario esplicitano la trasformazione del contenuto e del linguaggio nel passaggio da *CC* a *CCI* ed anche tra le prime dispense *CCI* e le ultime del progetto. Nell'intenzione di preservare il valore delle fonti, le didascalie delle figure sono introdotte da un titolo dell'autore e dai dettagli estratti dalle didascalie delle illustrazioni presenti nelle monografie originali.
La ricerca parte dall'analisi delle monografie dell'area del Carso e del Grappa, luoghi simbolo della Grande Guerra per le battaglie e per la ripartenza, confrontando modi, spazi e tempi della narrazione di uno stesso luogo, nelle *CC* e nelle *CCI* [Udine 1892; Udine 1925*; Gorizia 1894; Gorizia 1928].
La rilettura delle dispense dedicate a Gorizia, ad esempio, ha portato a riconoscere l'oggetto della copertina delle *CCI* [Gorizia, 1928] come una delle immagini presenti tra le tante che

compongono le due pagine centrali della dispensa *CC* [Gorizia 1894]. Ne consegue che quell'oggetto, il Castello di Gorizia, non fosse stato ritenuto in prima istanza nelle *CC* come l'oggetto 'simbolo' per introdurre la città e lo sia invece divenuto nelle *CCI* quando si è elevato a simbolo della ripartenza perché, nell'essere in rovina, presenta la ricollocazione del Leone di San Marco dopo la Grande Guerra, un nuovo inizio.

3: Distruzione, ricostruzione e memoria della guerra. a: Una visione delle rovine nel centro del paese [Vicenza 1924, 15]; b: Rovine di Udine durante la guerra. Dettaglio di Un angolo duramente colpito della piazza Vittorio Emanuele [Udine 1925*, 15]. c: Piazza Vittorio Emanuele II paese [Vicenza 1924*, 15]. d, e: Rovine di Treviso fotografate subito dopo la guerra [Treviso, 1924*, 4]. (d) Via inferiore: angolo di Via Re Umberto; (e) Via Regina Margherita. f: Il Cimitero degli Eroi, con la Chiesa dei Cappuccini [Gorizia 1928,1]; g: Il Cimitero Militare di Redipuglia [Gorizia 1928,15]; h: L'obelisco ai Caduti sul Podgora [Gorizia 1928,14].*



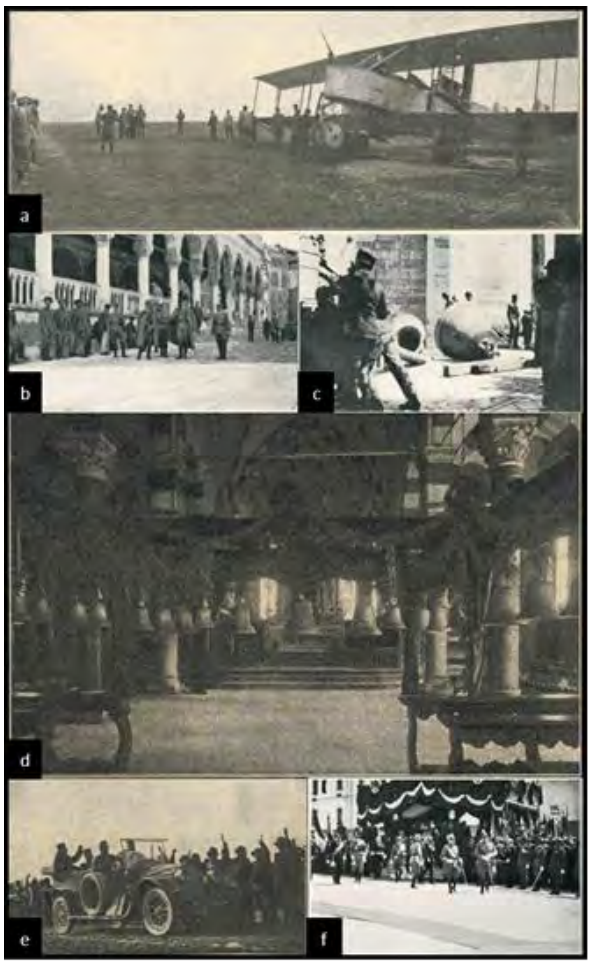
4: I luoghi della guerra. a: Il Ponte sulla Brenta, monumento tipico e caratteristico di Bassano. Fu più volte distrutto per le piene del fiume o per fatti di guerra [Bassano 1924, 1]; b: Panorama del Ponte coperto con veduta delle località celebri della resistenza italiana: 1. Valle Brenta. 2. Col Moschin. 3. Col Fageron ove avvennero aspri combattimenti. 4. Campo di Solagna. 5. Col Campeggio. 6. Molte Asolone. 7. Monte Grappa [Bassano 1924*, 13]; c: Il territorio della Venezia Euganea con alcune storiche località della grande guerra, con centro il M. Grappa [Bassano 1924*, 16]. d: I paesi e le località della guerra, con i vecchi confini tra l'Italia e l'ex impero Austro-Ungarico (edizioni Enit) [Vicenza 1924*, 16].*

La ricerca prosegue identificando temi di approfondimento e nuovi oggetti/soggetti da rappresentare. Nelle *CCI* la 'rovina', la distruzione (Fig 3 a/b/d), l'azione e la presenza militare nel quotidiano urbano si alternano alle rappresentazioni della ricostruzione (Fig. 3c) e dialogano con la narrazione di un luogo che si avvale anche di immagini già presenti nelle *CC* e quindi non necessariamente ancora attuali.
Sempre dall'analisi di *Gorizia* [1928], nella descrizione della Città Odierna a pag. 4, l'autore dice che «non una casa di Gorizia uscì incolume dalla Guerra […] oltre 400 case furono rase al suolo, più di 600 scoperchiate o sventrate […] Ora chi entra in Gorizia trova una bella cittadina moderna […] il castello secolare non dissimula le patite offese» ed è proprio solo il Castello ad essere rappresentato per immagini. Dal confronto con le *CC* si nota come non siano state inserite immagini di cimiteri o monumenti ai caduti di nessun conflitto mentre nelle *CCI* siano presenti 2 monumenti ai Caduti e addirittura 3 cimiteri (Fig 3 f/g/h), uno dei quali è l'immagine a tutta larghezza della pagina 1 del Fascicolo, il primo incipit della narrazione.

2. Analisi

Confrontando *CC* e *CCI*, l'analisi ha evidenziato molteplici differenze nella struttura della narrazione in relazione al rapporto testo/immagine. Nelle *CCI* sono rarissime le immagini inserite nella singola colonna di testo (diffusissime nelle *CC*), molte quelle che si creano lo spazio contornato dalle colonne di testo (rarissime nelle *CC*), che conseguentemente si adattano per larghezza, e numerose le immagini che occupano la doppia pagina centrale, p.8-9 (esigue nelle *CC*). Inoltre, nelle *CCI* si osservano Fascicoli che invadono gli spazi della seconda e terza di copertina con immagini. Nel passaggio *CC/CCI* cambiano quindi formato, numero di pagine e layout inoltre l'apparato iconografico vede l'irrompere prepotente della fotografia, declinata alle diverse scale. Ecco che la possibilità di indagare con differenti livelli di approfondimento uno stesso oggetto permette, ad esempio (fig. 4a, b), di trovare nella stessa monografia di Bassano [1924*, 1 e 13] 2 immagini del Ponte sul Brenta con finalità molto diverse esplicitate dalle rispettive didascalie: nella prima il rapporto ponte/fiume, nella seconda il ponte è solo parte della 'cornice' che è volta a narrare i luoghi distribuiti sul territorio avvalendosi anche dell'interazione testo/immagine inserendo sull'immagine indicazioni puntuali.
Mappe e carte, a scala territoriale o urbana, nelle *CC* riservate a rari episodi (ad esempio la descrizione di un'area archeologica), nelle *CCI* divengono linguaggio condiviso per descrivere le aree teatro di battaglie (fig 4 c) e/o di confini, (fig 4 d). Sebbene le didascalie originali esplicitino il ruolo dell'immagine nel fascicolo, la lettura critica del supporto grafico ne può offrire ulteriori. In fig. 4c [Bassano, 1924*, 16], ad esempio, in calce alla rappresentazione si osserva la presenza di una legenda che descrive le infrastrutture presenti sul territorio «Ferrovie, Tramvie e Automobilistiche» e introduce alla lettura integrata con il testo che descrive in modo puntuale la situazione «della rete stradale attuale, solo la grande camionistica Romano-Grappa e le carreggiabili Fietta-Ponte Muscè-Archeson, Crespano-Grappa e Cavaso-Tomba erano costruite per ordine del generale Cadorna in seguito agli insegnamenti della ritirata dell'Altipiano d'Asiago del giugno 1916; le altre furono quasi tutte approntate nell'inverno e nella primavera». Nella stessa direzione ma con carattere completamente diverso, l'introduzione della narrazione attraverso le fotografie aeree. Inizialmente inserite nelle terze pagine di copertina (fig. 5b), poi introdotte nelle 16 pagine del fascicolo (fig. 5a), sono passate da elemento aggiunto, quasi decorativo nel rappresentare l'innovazione, a elemento portante della narrazione visiva.

5: La fotografia aerea. a: Quartieri di Udine fotografati dalla carlinga: suburbio di P. Venezia e Campo polisportivo «Moretti», a sinistra, il Cimitero [Udine 1925, 2]; b: Le città Italiane fotografate da aeroplani. Panorama di Treviso [Treviso 1924*, Terza di Copertina].*



6: Guerra e Dopoguerra. a: Il Campo d'Aviazione alla Comina. [Pordenone 1928,13]; b, c: Ricordi di guerra: Udine durante l'occupazione austriaca [Udine 1925, 15], b: Ufficiali austriaci e prigionieri russi in Piazza Vittorio Emanuele; (c) L'abbattimento delle campane del campanile del Duomo (12 luglio 1918); d, e, Belluno e la guerra [Belluno 1928, 11], (d) Le nuove campane nella Chiesa di S. Stefano in Belluno liberata, (e) Carlo, ultimo imperatore d'Austria, passa a Belluno per salire sul Grappa (1918); f: Aspetti della città – Avvenimento memorabile, S.M. il Re assiste all'inaugurazione del Monumento al VII Alpini (23-V-1926) [Belluno 1928, terza di copertina].*

Differente il registro comunicativo scelto per la narrazione del quotidiano, dell'evento, della vita sul territorio. Le *CCI*, con l'uso massivo della fotografia, danno maggior spazio alla cronaca di quanto non fosse all'interno delle *CC*. La fig. 6 riassume molteplici caratteri di questa forma di giornalismo, molte delle immagini inserite nei fascicoli hanno il carattere dell'istantanea che vuole trovare un posto nella storia entrando nelle case di tutti gli italiani. «Fra le spogliazioni compiute dagli austro-tedeschi durante l'anno – ottobre 1917-ottobre

1918- in cui occuparono gran parte del Veneto, va segnalata la metodica rapina delle campane. Ora queste però, fuse nel bronzo dei cannoni nemici, sono quasi ovunque risalite festanti ai loro deserti campanili» [Udine, 1925*, 15].

Conclusioni

La Grande Guerra entra gradualmente nella narrazione delle *CCI*: nei primi numeri sono infatti poche le righe aggiunte al testo di paragrafi che riprendono l'approccio narrativo delle *CC* [Venezia 1924*]; successivamente i fascicoli inseriscono paragrafi dedicati ma spesso nessuna immagine e gradualmente iniziano a mostrare i danni. Con il procedere del progetto si moltiplicano le rappresentazioni di monumenti dedicati e di cimiteri degli eroi, di infrastrutture ripristinate o di innovazione tecnologica e industriale; alcuni fascicoli si aprono con una esplicita declinazione bellica, nell'immagine di copertina o nel titolo della monografia [Udine 1925*]. L'enfasi è tale che numerosi fascicoli dedicati alla narrazione dell'evento bellico – si vedano ad esempio Gorizia [1928], Belluno [1928] – scardinano l'apparente rigidità del layout sfruttando tutte le sue pagine, comprese la seconda e terza di copertina.

Ne consegue che le *CCI* si rivelano quasi come un catalogo per immagini, organizzato per città, consultabile anche cronologicamente perché dall'analisi è emersa una evoluzione del modo di comunicare la rinascita dopo la guerra, una strategia per condividere i caratteri della nazione propri del Ventennio fascista. Osserviamo una dinamica analoga ne *Il Secolo Illustrato*; sottolinea De Berti [2009, 38] che «il vero dato innovativo non è tanto nei contenuti, comunque inevitabilmente condizionati dal regime fascista per censura diretta o autocensura, quanto, come si è detto, nell'uso della fotografia e dell'impaginazione grafica: questo è l'elemento nuovo». Tecniche di stampa e di distribuzione hanno favorito la grande diffusione dei rotocalchi illustrati, spaziando nei contenuti, tra cronaca e costume.

Da questa prima elaborazione emerge che la condivisione degli sforzi post bellici era diventata una urgenza narrativa supportata dalla rappresentazione, nelle sue molteplici forme. Ricordando l'origine del progetto *CCI*, evoluzione delle *CC*, l'esito è un prodotto che rimane ancorato alla vecchia struttura narrativa in contrasto con la «nascente industria culturale italiana, nella quale la lettura dei periodici, soprattutto illustrati, si apre sempre più a nuove fasce sociali» [De Berti, 2009, 50]. In prospettiva, la ricerca ha il suo naturale sviluppo nel confronto con altre realtà ad esse contemporanee per costruire un catalogo di immagini aperto ed implementabile.

La rilettura incrociata di *CC* e *CCI* si propone metodologicamente come efficace strumento analitico per l'esplorazione della cultura visuale di quei decenni che vanno dalla fine del XIX secolo agli anni Trenta del Novecento. Naturalmente *CC* e *CCI* non possono da sole riflettere la vastità di temi e problemi specifici del contesto italiano, tuttavia consentono di porre un nuovo tassello all'interno del mosaico culturale dell'Italia, intesa come nazione ormai unita, a cavallo della Prima Guerra Mondiale. Dalle pagine delle *CCI* emergono in filigrana gli ultimi strascichi del pensiero positivista che confluirà nella definitiva ascesa della società di massa degli anni del boom economico post Seconda Guerra Mondiale.

Bibliografia

Asolo (1928), in «Le Cento Città Illustrate», n. 215.

Bassano (1924*), in «Le Cento Città Illustrate», n. 18.

BELLOCCHI, U. (1983). *Saggio introduttivo*, in «Le Cento Città d'Italia. Supplementi Mensili Illustrati de Il Secolo», Bologna, International Advertising Company, pp. VII–XX.

Belluno (1928), in «Le Cento Città Illustrate», n. 214.

BACCI, G. (2009). *Le illustrazioni in Italia tra Otto e Novecento. Libri a figure, dinamiche culturali e visive*, Firenze, Olschki.
Bolzano (1929), in «Le Cento Città Illustrate», n. 258.
DE BERTI, R. (2009). *Il nuovo periodico. Rotocalchi tra fotogiornalismo, cronaca e costume*, in «Quaderni di Acme», n. 115, pp. 3-64.
Gorizia (1928), in «Le Cento Città Illustrate», n. 225.
Gorizia (1894), in «Le Cento Città d'Italia, 93, pp. 65-72.
IPPOLITI, E., GUADAGNOLI, F. (2017[b]). *Le vie d'Italia (1917-1935). Apparati grafici e iconografici per la costruzione di un immaginario urbano*, in *La città, il viaggio, il turismo. Percezione, produzione, trasformazione*, a cura di G. Belli, F. Capano, M.I. Pascariello, Napoli, FedOAPress, pp. 523-530.
«Le Cento Città Illustrate» (1924-1929), Milano, Sonzogno.
«Le Cento Città d'Italia. Supplementi Mensili Illustrati de Il Secolo» (1887-1902), Milano, Sonzogno.
PAVIGNANO, M. ZICH, U. (2018). *Different matrixes of Sicilian landscapes in le Cento Città d'Italia. Social identity, cultural landscape and collective consciousness in-between texts and images*, in *Putting Tradition into Practice: Heritage, Place and Design*. Proceedings of 5th INTBAU International Annual Event, a cura di G. Amoruso, Cham, Springer, pp. 823-833.
PAVIGNANO, M. ZICH, U. (2016). *La narrazione dei paesaggi nell'Italia post-unitaria: Sonzogno divulgatore*, in *Delli Aspetti de Paesi. Vecchi e Nuovi Media per l'Immagine del Paesaggio: Tomo Primo*, a cura di A. Berrino, A. Buccaro, Napoli, FedOAPress, pp. 1153-1162.
PINOTTI, A., SOMAINI A. (2016). *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositive*, Torino, Einaudi.
Pordenone (1928), in «Le Cento Città Illustrate», n. 224.
SAVORRA, M. (2021). *Il paesaggio della Grande Guerra e il concorso Ercole Marelli del Touring Club Italiano*, in «Storia dell'urbanistica annuario nazionale di storia della città e del territorio», speciale n. 1/2021, pp. 124-147.
TIZZONI, E. (2013). *Turismo di guerra, turismo di pace: sguardi incrociati su Italia e Francia*, in «Diacronie», vol. 15, n. 3. https://doi.org/10.4000/diacronie.430
Treviso (1924*), in «Le Cento Città Illustrate», n. 20.
Udine (1925*), in «Le Cento Città Illustrate», n. 75.
Udine (1892), in «Le Cento Città d'Italia», n. 65, pp. 33-40.
Venezia (1924*), in «Le Cento Città Illustrate», n. 11.
Vicenza (1924*), in «Le Cento Città Illustrate», n. 17.
VITTORIO VENETO (1929), in «Le Cento Città Illustrate», n. 284.
ZICH, U. (2020). *Le illustrazioni di copertina de Le Cento Città d'Italia come iconemi del costruendo 'Sistema Paese'*, in *Linguaggi Grafici. ILLUSTRAZIONE*, a cura di E. Cicalò, I. Trizio, Alghero, Publica press.
ZICH, U., COMOLLO, U., PAVIGNANO, M. (2015) *Turin in "Le Cento Città d'Italia": Sonzogno publisher representing and narrating a reality in transformation between the XIX and XX centuries*, in *Drawing and City/Culture, Art, Science, Information.* Proceedings of the 37th International Conference of Representation Disciplines Teachers, a cura di A. Marotta, G. Novello, Roma, Gangemi, pp. 1203-1212.

Immagini delle rivoluzioni in Italia nei periodici del 1848
Images of revolutions in Italy in the periodicals of 1848

PASQUALE TUNZI
Università G. d'Annunzio di Chieti-Pescara

Abstract
Il valore grafico, etico e memoriale delle illustrazioni relative ai moti rivoluzionari che nel 1848 si susseguirono in tutta la Penisola, fu divulgato nei principali giornali europei. Questo media portò sotto gli occhi di tutti le scene dei conflitti che, corredati di testi, raggiungevano i lettori più distanti dagli eventi. Iniziava il realismo documentario visivo della storia, i cui sviluppi in forma di reportage *si sarebbero sviluppati nella seconda metà del secolo. Le prime immagini di cronaca segnano, dunque, lo spartiacque tra l'illustrazione edonistica e quella testimoniale.*

The graphic, ethical and mnemonic value of illustrations relating to the revolutionary uprisings that took place throughout the Peninsula in 1848 was popularized in major European newspapers. This media brought the scenes of the conflicts before everyone's eyes, which, accompanied by text, reached readers most distant from the events. It began the documentary realism of history, the developments of which in the form of reportage *would develop in the second half of the century. Early news images mark, therefore, the watershed between hedonistic and testimonial illustration.*

Keywords
Illustrazioni, rivoluzioni, Italia.
Illustrations, revolutions, Italy.

Introduzione
I periodici illustrati diffusi in Europa dal 1832 furono un importante mezzo di divulgazione della conoscenza 'enciclopedica'. In principio ebbero l'obiettivo di elevare culturalmente la massa, cioè, istruirla, ma presto fornirono anche la cronaca di fatti spiacevoli che potevano interessare più direttamente il pubblico [Tunzi 2022]. Dal 1842, quando il periodico divenne un vero e proprio giornale dotato di un maggior numero di pagine e di immagini, nel novero dei più vari argomenti da proporre ai lettori si inclusero anche gli avvenimenti a sfondo politico. La forza comunicativa e poliedrica attestata dalle illustrazioni pubblicate nel decennio precedente dai periodici, fu tale da orientare la scelta di nuovi soggetti da mostrare, come i moti rivoluzionari e gli scontri di piazza. Per la prima volta i luoghi cittadini della quotidianità assunsero un nuovo aspetto rivelato dalle immagini in modo insolito, a volte con enfasi. Quanto stava accadendo in alcune città italiane e d'Europa, sul piano politico e sociale, era di sicuro impatto per la gente.

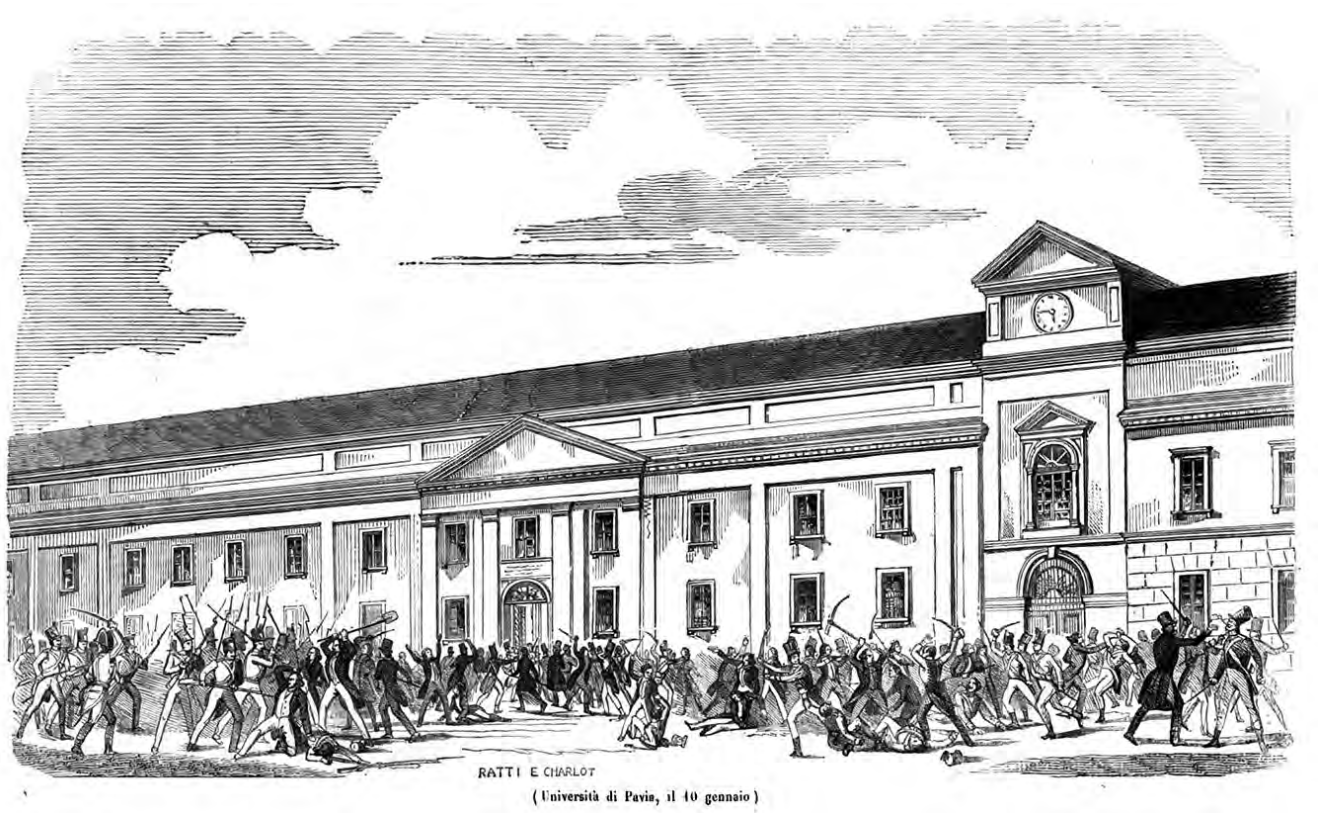
1. Il periodico, specchio sociale
"Fra le raffigurazioni di avvenimenti storici, meritano un posto d'onore le scene di battaglia; in parte perché è una tradizione che risale così indietro nel tempo […] e poi perché numerosi artisti europei hanno creato nei secoli, soprattutto dal 1494 al 1914, immagini di battaglie, di solito per terra, […] su commissione dei sovrani, dei governi e non da ultimo anche dei giornali"

[Burke 2002, 170]. La consuetudine ricordata da Burke investì, inesorabilmente, la maggior parte dei periodici illustrati interessati a trattare le guerre come narrazioni, sulla scorta dei romanzi storici pubblicati a puntate. Storie e favole di cavalieri e dame, di intrighi ed eroismo, di sogni e realtà lontane nel tempo erano state offerte ai lettori come gesta leggendarie di coraggio e giustizia. Ora, però, la realtà viva e pungente assumeva tutt'altro aspetto.
Sino al 1847 tranquilli eventi sociali, spesso mondani, sono presenti nei periodici, e non si ha menzione delle turbolenze sociali che invece stavano montando un po' ovunque già dall'inizio del secolo. I primi moti in Europa, dopo la restaurazione dovuta al Congresso di Vienna del 1815, si ebbero nel 1820-21 in Spagna e in Italia. I successivi furono la rivoluzione del luglio 1830 in Francia, e i tentativi coevi di ottenere l'indipendenza da parte degli ungheresi, dei polacchi e i greci, tutti episodi che non poterono giovarsi dell'importante mezzo divulgativo dei periodici illustrati perché iniziarono la pubblicazione, come si è detto, nel 1832 in Inghilterra. Il sistema di comunicazione a stampa aggiornato, permeato dalle varie opinioni pubbliche europee, trasformò "queste rivoluzioni locali in un punto di svolta per la storia d'Europa" [Aydin 2017, 222] e gli strati sociali.
Alla divulgazione delle nuove e vecchie architetture, delle scene di genere, degli spettacoli e tanto altro, seguì nei giornali la narrazione di fatti che investivano la maggior parte della gente nell'assetto degli Stati. Quale novità di un vivere in mutazione, l'aspetto sociale, con le sue importanti manifestazioni orientate al futuro, nel 1848 conquistava prepotentemente le pagine delle diverse testate, senza scalzare altro genere di argomenti. I moti di quell'anno ebbero una vetrina, molto spesso in apertura dei giornali.
La sollevazione popolare a Milano nella sera del 2 gennaio 1848, fu comunicata nel n. 2 de "Il Mondo Illustrato" del 15 gennaio (fig. 1). L'immagine di supporto al testo mostra la storica cornice urbana di piazza dei Mercanti in cui le milizie austriache muovono contro i cittadini che, per colpire la dispotica amministrazione nei suoi maggiori cespiti, si rifiutavano di acquistare tabacco. La scena raffigura la truppa in posizione d'attacco schierata contro la facciata del cinquecentesco palazzo dei Giureconsulti. L'ignoto disegnatore attinse l'immagine dalla nota litografia denominata Piazza del Mercato, disegnata dal vero da Isidore-Laurent Deroy e incisa da Bernad Lemercier nel 1840; l'incisione è parte della *Collection de 24 vues de Milan* [Arrigoni, Bertarelli 1931, 228]. La cura impiegata nella restituzione dei dettagli dell'edificio e alcuni particolari ne sottolineano l'affinità al modello. Il giusto equilibrio del chiaro scuro, l'aggiunta della quinta architettonica a destra – ripresa dall'incisione di Giacomo Bussi –, e poi le tante figure che animano la scena, la rinnovano nell'attestazione di un fatto di cronaca consegnato ai lettori e soprattutto ai posteri, in una sorta di "responsabilità passiva" [Boltanski 2000, 20]. Non sappiamo quale sia stata la risposta emotiva suscitata al tempo da quell'immagine, tuttavia a distanza di oltre centocinquant'anni, resta un documento non isolato, preludio alle Cinque giornate di Milano del 18-22 marzo.
Le illustrazioni dei fatti di cronaca ebbero un valore differente rispetto a quelle accolte inizialmente nei periodici: segnano il passaggio dalla mera descrizione del reale all'analisi critica. Si tratta di un'ottica significativa nuova, in cui la percezione visiva assume un ruolo importante, dove lo sguardo non è ridimensionato a favore essenzialmente del dato figurativo, piuttosto viene valorizzato e ampliato il quadro interpretativo, tanto che il vedere è al centro di una conoscenza quotidiana più profonda e inconfutabile per la Storia, che non elude lo stile grafico [Galassi, 1989, 20]. Da quel momento alle incisioni reiterate nei periodici si affidò il compito di superare la funzione decorativa, dedicando alle guerre e ai tumulti sociali lo spazio necessario a sottolineare la volontà di rendere pienamente libera la comunicazione a stampa.

1: Milano, sollevazione in piazza dei Mercanti (2 gennaio), "Il Mondo Illustrato", n. 2, 15 gennaio 1848.

L'illustrazione diventa la chiave delle coscienze, il passe-partout per raggiungere il vasto pubblico, sostenerlo, unirlo, trasmettere entusiasmo e denuncia. L'immagine in apertura del n. 3 de "Il Mondo illustrato" del 22 gennaio 1848, realizzata da Francesco Ratti e Hubert Charlot, mostra lo scontro davanti all'Università di Pavia il 10 gennaio di quell'anno, tra i dragoni armati e la gente comune in tuba e marsina con in mano attrezzi di campagna (fig. 2). L'edificio di sfondo, austero nella sua sobria classicità, sembra osservare il tumulto di quella folla scomposta che lotta affinché anche la cultura non venga repressa. L'articolo pubblicato nel numero precedente, in una sorta di riepilogo delle tante lotte che si susseguivano un po' in tutti gli Stati italiani, sottolinea l'aggressività di questo corpo militare spostato, dopo il suddetto intervento di Milano, nella tranquilla Pavia dove "cominciarono le risse" già nella notte del 9 gennaio.

Ancora uno sfondo architettonico supporta gli scontri avvenuti in piazza del Palazzo Reale a Palermo, la cui immagine è offerta in apertura del n. 4 del 29 gennaio de "Il Mondo Illustrato" (fig. 3). Sempre Ratti e Charlot documentarono la scena da un punto di vista rialzato, molto simile a quello impiegato da Angelini nell'analoga veduta pubblicata nel 1835, in cui il monumentale palazzo è il limite di quell'ampio spazio urbano nel quale il 12 gennaio masse di uomini e di militari lottarono. La veduta fu incisa da Emile Rouargue per *L'Italie, la Sicile, les iles Éoliennes, l'ile d'Elbe, la Sardaigne, Malte, l'ile de Calypso, etc.* [Chateaubriand 1835].



2: Pavia, scontri davanti all'Università, "Il Mondo Illustrato", n. 3, 22 gennaio 1848.

Le contestazioni furono mosse al re Ferdinando II di Borbone per il suo governo oppressivo. Caratteristica di questa rivolta fu una nuova organizzazione condotta non in maniera silenziosa e segreta, bensì, attraverso migliaia di volantini distribuiti tra la popolazione e chiari e ampi manifesti affissi in tutta Palermo, città fulcro della rivolta. L'insurrezione ebbe buon esito e ripercussione in tutto il Regno, tanto da far cadere la monarchia il 23 gennaio e istituire il 25 marzo un nuovo governo.

L'evento ebbe risonanza europea attestato dalla stampa inglese, "The Illustrated London News" nel n. 300 del 29 gennaio 1848, e visualizzato con la stessa immagine dal sassone "Illustrirte Zeitung" nel n. 242 del 19 febbraio 1848, mentre il n. 290 del parigino "L'Illustration Journal Universel", del 16 settembre 1848, comunicava il Bombardamento su Messina compiuto dalla flotta napoletana il 3 settembre 1848 corredato d'immagine.

Le illustrazioni entravano dunque in sinergia con gli avvenimenti, a tal punto che la loro ipotetica mancanza nei giornali non avrebbe reso il giusto valore alla storia e alla stessa comunicazione delle azioni eroiche del popolo. Da quel momento i periodici illustrati ebbero un taglio più critico, forse esortativo, o quantomeno informativo e d'impatto sulla vita dei cittadini. Si sforzarono di fornire notizie precise e veraci, come sottolinea Bergamini [2013, 65], "i giornali diventarono di gran lunga più vivaci, leggibili, tempestivi, coinvolti profondamente nelle vicende politiche e sociali dell'epoca". Il 1848 può essere assunto, dunque, come spartiacque tra il primo periodo di divulgazione generica e il successivo di informazione puntuale, il cui riscontro fu la concessione della libertà di stampa.

Anche per lo Stato Pontificio quell'anno fu molto critico. Il 15 novembre Pellegrino Rossi, Ministro di Polizia, promotore della Lega doganale tra gli Stati italiani, fu assassinato sulle scale della Camera dei Deputati.

3: Palermo, rivolta popolare in piazza del R. palazzo il 12 gennaio, "Il Mondo Illustrato", n. 4, 29 gennaio 1848.

L'episodio politico diede avvio alla rivolta del popolo che indusse Papa Pio IX a rifugiarsi a Gaeta, e portò l'istituzione della Repubblica Romana. La sommossa contro il Palazzo del Papa al Quirinale fu raffigurata da F. Mazzinghi nel n. 17 de "L'Omnibus Pittoresco" del 15 marzo 1849, con due nugoli di gente armata posti in primo piano (fig. 4). Il testo precisa che si trattava de "la guardia nazionale, vari soldati corrotti de' reggimenti carabinieri e di linea, e molta plebaglia" che chiedeva "ad alta voce un Ministero democratico" puntando due cannoni verso il palazzo situato sullo sfondo. Alle finestre dei due piani, il fumo sprigionato dalle armi da fuoco delle guardie elvetiche si contrappone a quello prodotto dalla calca formatasi davanti all'ingresso. L'immagine, pur mostrando uno stato di forte concitazione, non suscita il senso di drammaticità. La gente in primo piano, avvolta nella penombra in contrasto con il fondale illuminato, sembra meditare sul da farsi.
Rileviamo in questa e in altre immagini di lotta inserite nei giornali un certo equilibrio grafico, una delicatezza che tiene lontano la violenza efferata sostituita dal grande trambusto, dall'agitazione. L'effetto di realismo è moderato, le immagini non generano terrore e non inducono all'afflizione, suscitano inquietudine e mostrano sofferenza senza provocare un profondo turbamento. Non ci sono distruzioni né carneficine, non si raffigura il disastro ma la partecipazione corale, incoraggiano la militanza senza fomentare l'odio per il nemico. Sontag ci dice: "Per quanti credono fermamente che il diritto stia da una parte e l'oppressione e l'ingiustizia dall'altra, e che la lotta debba continuare, ciò che conta è invece proprio chi viene ucciso e da chi" [2003, 8]. Ma in queste illustrazioni i pochi morti non sono riconoscibili e in modo composto diventano simbolicamente parte dell'apparato scenico.

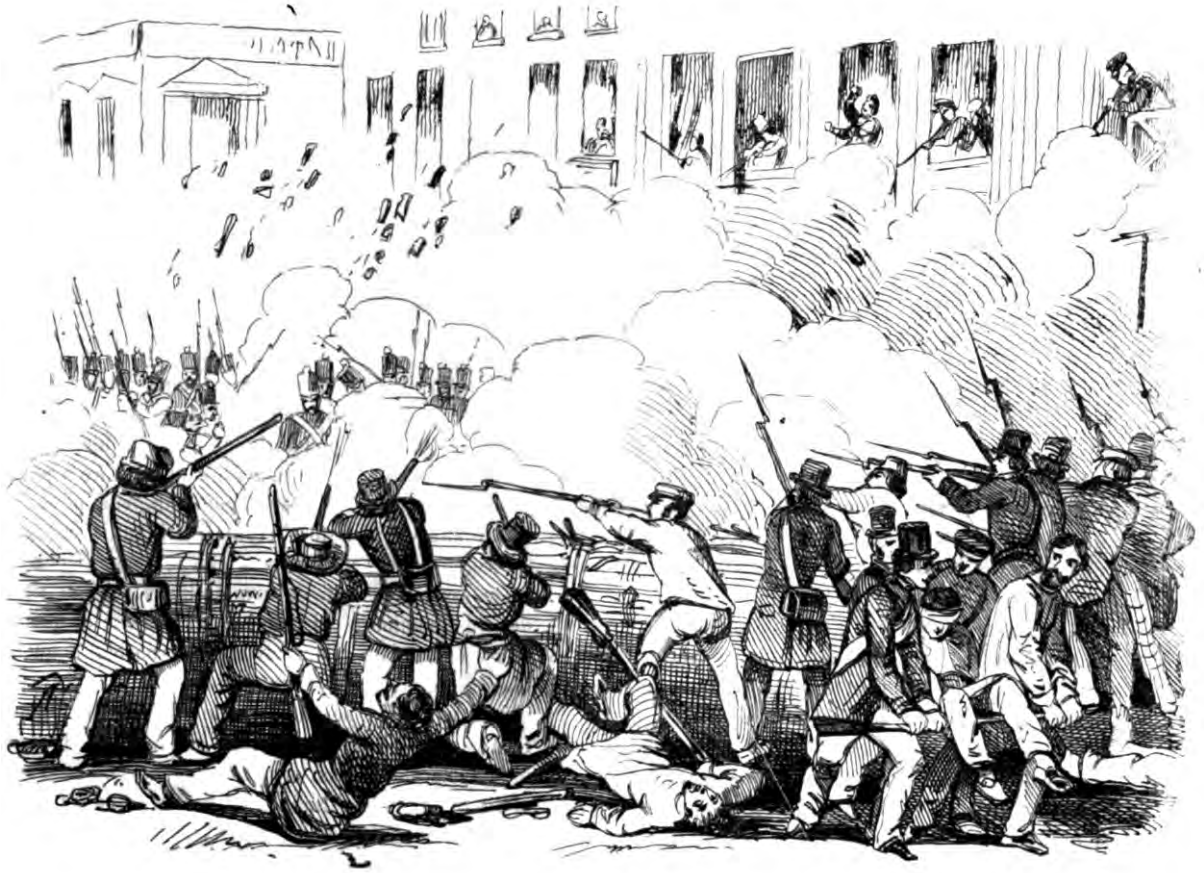
4: Roma, assalto al Quirinale, "L'Omnibus pittoresco", n. 17, 15 marzo 1848.

Il fatto stesso che il numero delle illustrazioni nelle pagine dei giornali sia esiguo attesta una certa remora nella divulgazione di quelle scene. Ne scaturisce un effetto di verosimiglianza e non di vero, cioè la finzione è imprescindibile e ha una certa grandezza nella trasmissione del soggetto. Il realismo documentario, visto alla stregua della rappresentazione artistica di una scena di guerra, come i dipinti delle battaglie di Napoleone eseguiti da Antoine-Jean Gros e le guerriglie raffigurate da Delacroix e da Goya, non si spinge verso la stessa crudezza, pur mostrando nella forma spettacolare, il *pathos* dell'avvenimento. Tuttavia, possiamo affermare con certezza che gli illustratori del primo periodo non furono influenzati dai dipinti di guerra prodotti dai grandi artisti, ma percorsero una propria strada in cui le illustrazioni non mostrarono l'asprezza delle lotte. Il loro carattere è nella separazione tra la raffigurazione edonistica e quella testimoniale, introducendo una sorta di ripensamento critico, da parte degli illustratori [Pinotti-Somaini, 2016, 122]. Questo pone in primo piano il rapporto tra documentazione dei fatti e messa in scena, tenendo presente che i disegnatori non erano sempre spettatori o protagonisti dell'evento. Infatti non sappiamo con certezza quanti di essi furono inviati dagli editori sul campo per registrare un determinato evento. E non sappiamo nemmeno se ai disegnatori si davano indicazioni in merito a quanto dovevano riportare su carta. È una questione di sicuro rilievo il differimento figurato dell'evento, perché su di esso l'illustratore interveniva rimaneggiando il dato oggettivo che, in ogni caso, costituiva una prova visiva, o quanto meno l'attestazione di un fatto non trascurabile facente parte, seppur non del tutto consapevole, della storia. Certamente questo genere d'immagini mediali aprirono la strada alla fotografia documentaria, introdotta da Roger Fenton nel 1855 con la guerra in Crimea, un genere divenuto presto *reportage* fotografico.

2. Immagini documento

L'illustrazione, nel rafforzare i contenuti del testo, presenta i luoghi degli eventi che per il lettore sono quelli esistenti. Quale vera traccia dell'accaduto, essa sosteneva il bisogno di credere attraverso le facciate dei palazzi. Ma il lettore in veste di spettatore indiretto, veniva a trovarsi di fronte a una scena che possiamo definire da teatro, ossia costruita. L'immagine portava la sua attenzione su aspetti non trascurabili: gli edifici, gli spazi, la gente, i militi, le armi, e tutto quanto concorreva alla concretezza del reale. La stessa raffigurazione prospettica, in genere con il punto di vista posto ad altezza d'uomo, ripresa con i piedi per terra, dava alla percezione del luogo interessato il senso del vero. Tuttavia si avverte una sorta di "disgiunzione delle possibilità d'informazione dalla possibilità d'azione" [Boltanski, 2000, 24], una lontananza propria dell'immagine che non consente di poter agire.

La distanza rispettosa posta in molti casi dal disegnatore nei riguardi dell'avvenimento è nella limitazione percettiva dell'immagine. L'inquadratura diventa un elemento importante in questo caso, perché seleziona porzioni di realtà considerandole significative, e determinanti una propria indipendenza rispetto alla totalità del luogo. In tal modo l'osservatore non veniva coinvolto dalla rappresentazione, ne restava distaccato, lontano. Dall'altra, sembra che l'evento non coinvolgesse il disegnatore, assorto nel ruolo di semplice registratore, dispensatore dell'idea di quel che stava accadendo, più che di un fatto preciso. Per questo a volte gli edifici di sfondo sono raffigurati poco definiti nei loro caratteri, quindi scarsamente o per nulla riconoscibili a favore, in quelle rare illustrazioni, dei gruppi di uomini che si scontrano con le milizie. È il caso della "Barricata di fascine alla Porta Tosa di Milano" pubblicata nel n. 13 del "Cosmorama Pittorico" del 29 marzo 1848 (fig. 5) in cui l'identità del luogo è affidata alla didascalia.



5: Milano, barricate a Porta Tosa, "Cosmorama pittorico", n. 13, 29 marzo 1848.

Solo questa breve scrittura ci permette di sapere che non si tratta di uno scontro qualunque, bensì è la storica rivolta armata compiuta dai milanesi in cinque giornate. L'assenza di una partitura architettonica precisa è, in questa immagine, rappresentativa di una rivolta che si svolse in molte strade di Milano, tra barricate e interventi armati compiuti anche dalle tante finestre degli edifici. L'ignoto disegnatore volle sottolineare proprio l'azione concitata dell'intero popolo armato contro i militari, appena visibili oltre la densa cortina di fumo, dietro la quale gli edifici scompaiono. In altre illustrazioni invece, l'architettura è fortemente caratterizzante la scena, come abbiamo visto. Ratti e Charlot raffigurarono la piazza di Palermo allontanando visivamente l'inferno e mantenendo il dato spaziale. La larga inquadratura fornisce una visuale ampia riducendo, allo stesso tempo, la definizione del particolare e della ragione. C'è tutto e niente in quella immagine. In primo piano un folto gruppo di persone si stacca dal secondo piano in cui il fumo bianco anticipa un altro gruppo di gente che si anima a ridosso della cortina architettonica. La prospettiva è data dalla graduale riduzione delle figure e dai tre suddetti piani scenici, sostenuti lateralmente a destra dal digradare dimensionale degli edifici dell'attuale via Vittorio Emanuele.
La mancanza del punto principale lascia libero l'osservatore di spaziare nell'intera raffigurazione, rivelando una netta differenza rispetto alle illustrazioni delle feste pubbliche, dove il fattore estetico e descrittivo era spesso enfatizzato, in virtù del piacere visivo morboso. I lettori non potevano ammirare le illustrazioni degli scontri di piazza come se fossero scene di teatro o raffigurazioni di eventi piacevoli, stante la drammaticità degli eventi. Proprio quest'ultima richiedeva un certo distacco, malgrado la spettacolarità dell'illustrazione documentale suscitasse una certa attrattiva messa in campo per la mercificazione, ossia destinata al consumo.
La raffigurazione dei tragici eventi diviene simbolica espressione di una condizione sociale. "Il successo della rivoluzione del 1830 richiedeva l'idealizzazione del "popolo" che si supponeva l'avesse condotta" [Burke, 2002, 136], mentre l'iterazione delle illustrazioni, nelle tante copie del periodico, assolse egregiamente il compito di suffragio per i moti rivoluzionari che seguirono.

Conclusioni

Queste illustrazioni, più di altre, ottemperarono a una funzione sociale, di persuasione, tutela, garanzia, cooperazione e, ad un tempo, tentarono di costruire un bagaglio di asserzioni figurative per fugare l'oblio e sostenere la memoria collettiva. È quest'ultimo un dato da non sottovalutare, in quanto le immagini mediali supportano sì gli avvenimenti, ma restano oltre il proprio momentaneo esaurimento, cioè li tramandano. Afferma a tal riguardo Lefebvre [1977, 331], sono un atto in cui è implicita "l'intenzione o la volontà d'un effetto" per il quale si auspica un'azione di ritorno. Bredekamp [2015, 266] sostiene, infatti, la capacità delle immagini di innescare azioni e reazioni nell'osservatore, in quanto contribuiscono a costruire la realtà. Si tratta di una realtà attinente anche agli aspetti estetici della comunicazione. Seppur le illustrazioni qui considerate riguardano fatti di cronaca, orientate a visualizzare quel che il testo non raccontava pienamente, non possiamo non riconoscerne una propria qualità artistica, e un modo di condurre lo sguardo sull'insieme più che sul dettaglio.
Il luogo dell'avvenimento, afferma Montani [2009, 477], coincide "con la sua latitudine mediale e spettacolare", e l'osservatore interessato si addossa il compito di diffondere quanto visto perché su di sé resta quell'evento, le cui dimensioni sono straordinarie per la sua entità. Il ruolo della trasmissione viene così assunto tanto dal disegnatore quanto dal lettore e da coloro i quali hanno accesso a tali immagini.

Le parole di Montani ci fanno pensare che il luogo fa l'evento, col suo carattere fisico e sensoriale, dove l'unicità partecipa del *pathos* estetico collettivo. La raffigurazione è una sorta di duplicazione di quel luogo, il voler ribadire nella sua effigie il dato simbolico e la tipicità riconosciuta dal lettore. Come a teatro, la scena iconica valorizza l'atto drammaturgico, sostenendo una sorta di osmosi tra visualità e rituale in cui i differenti elementi linguistici si intrecciano. L'architettura, a testimonianza di un sistema consolidato, resta nelle immagini reiterate, anche se ora ha un nuovo contesto.

Bibliografia

AYDIN, C. (2017). *Il lungo Ottocento*, Torino, Einaudi.
ARRIGONI, P., BERTARELLI, A. (1931). *Piante e vedute della Lombardia conservate nella Raccolta delle Stampe e dei Disegni*, Milano.
BERGAMINI, O. (2013). *La democrazia della stampa*, Bari-Roma, Laterza.
BOLTANSKI, L. (2000). *Lo spettacolo del dolore*, Milano, Raffaello Cortina.
BREDEKAMP, H. (2015). *Immagini che ci guardano*, Milano, Raffaello Cortina.
BURKE, P. (2002). *Testimoni oculari*, Roma, Carocci.
CHATEAUBRIAND, F.C. (1835). *L'Italie, la Sicile, les iles Éoliennes, l'ile d'Elbe, la Sardaigne, Malte, l'ile de Calypso, etc.,* ed. Louis-Eustache Audot, Paris.
GALASSI, P. (1989). *Prima della fotografia*, Torino, Bollati Boringhieri.
LEFEBVRE, H. (1977). *Critica della vita quotidiana*, Bari, Dedalo.
MONTANI, P. (2009). *La funzione testimoniale dell'immagine*, in T. Gregory (a cura di), *XXI secolo. Comunicare e rappresentare*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani.
PINOTTI, A., SOMAINI, A. (2016). *Cultura visuale*, Torino, Einaudi.
SONTAG, S. (2003). *Davanti al dolore degli altri*, Roma, Mondadori.
TUNZI, P. (2022). *Il sistema visuale nei periodici illustrati della prima metà dell'800*, Pescara, Sala.

Città di carta, città in fiamme.
La rappresentazione dell'assedio nella scenografia teatrale
Paper-cities, cities on fire.
The representation of the siege in the theatrical setting

SANTI CENTINEO
Politecnico di Bari

Abstract
L'atroce immagine delle città in guerra supera per potenza visiva quella di qualsiasi altro dolore individuale. Lo spiega Hegel affermando come lo spirito dei popoli è superiore allo spirito individuale. La ferita alla collettività richiama immediatamente un dolore universale, in grado di evocare altri archetipi. Ed essendo nutrita di processi di visualizzazione di archetipi, la scenografia teatrale, rinunciataria a rappresentazioni di tipo documentaristico, evoca scenari che, nel richiedere un posizionamento di significato allo spettatore, sono guidati da una matrice fortemente morale.

The heinous image of cities at war surpasses the visual power of any other individual pain. Hegel explains this, by affirming how the spirit of peoples is superior to the individual one. The collective wound immediately evokes an universal pain, capable of evoking many archetypes. And being nourished by processes of visualization of archetypes, the theatrical setting, renouncing to realistic representations, evokes scenarios that, in requiring a placement of meaning to the viewer, are guided by a strongly moral sense.

Keywords
Scenografia, scenari, rappresentazione dell'assedio.
Set-design, scenarios, Siege Representation.

Introduzione
"Si può comporre uno dei più terribili quadri, senza necessità di accentuazioni oratorie, solo mettendo insieme esattamente le calamità sofferte da quanto di più splendido è esistito in fatto di popoli e di stati, e in tal modo si può spingere il sentimento sino al più profondo e inconsolabile cordoglio, che non è compensato da nessun risultato conciliante, e nei riguardi del quale noi organizziamo la nostra difesa o recuperiamo la nostra libertà solo pensando" [G.W.F. Hegel, *Lezioni sulla filosofia della storia* 1837].
Sono molteplici le immagini fornite dagli scenari delle città in guerra o assediate. Il proliferare dell'informazione mediatica ci fornisce continuamente immagini che non sono più solo quelle delle trincee o dei recinti spinati. Sono anche attacchi terroristici, stragi e lotte fratricide, eventi questi che oltre a un "mentre" (ossia il *reportage* in tempo reale), richiamano alla mente anche la desolante immagine del "dopo". L'angolatura con cui il filosofo tedesco Georg Wilhelm Friedrich Hegel riguarda alla storia e alla guerra, come inevitabile tensione fra i popoli, offre spesso lo spunto di superamento al mero idealismo romantico [Hegel 1837]: inevitabilmente, checché ne dica Bertold Brecht – l riferimento è alla celebre poesia *Tebe dalle sette porte, chi la costruì*? –, nelle pagine di storia lo spirito collettivo prevale su quello individuale. Se lo scrittore si chiedeva chi aveva costruito Tebe dalle sette porte, il filosofo di

Jena si sofferma sullo scontro tra i differenti spiriti dei popoli, come si vedrà a breve a proposito della tragedia eschilea. Sicché il dolore dei popoli finisce inesorabilmente per ricucirsi a matrici ancestrali e archetipiche, che solo nel secolo appena conclusosi, vengono bruciate dalla visualità esplicita offerta dai principali strumenti di comunicazione (reportage, cinematografo, dirette televisive), come affermano alcuni tra i principali studiosi del mondo delle immagini [*ex multis*, Wunenberger 1999; Pinotti/Somaini 2016; Flusser 1997).
Per quegli ambiti che, ancor prima che comunicativi, si basano su meccanismi narrativi (letteratura e teatro *in primis*), la diegesi non può che basarsi su evocazioni archetipiche e proprio per questo la componente figurativa alla base del processo scenografico rinuncia a intenti descrittivi, che nel caso degli scenari bellici si volgono maggiormente all'indirizzo del kolossal cinematografico. Non sono solo ragioni economiche, o connesse alla tecnologia mediatica, bensì connaturate ai differenti meccanismi narrativi, di cinema e teatro [Ponte di Pino 2018, 54-55], nonché alla natura performativa, più propria di quest'ultimo.
Questa natura fa sì che il ricorso all'evocazione archetipica si attui non con una presunta "filologia" figurativa, bensì assumendo per ammissibile il ricorso a procedimenti di slittamento cronologico, topologico o storico (nel senso "degli eventi", o, per completare la triade aristotelica, "delle azioni"). Il "testo" puramente letterario (per Umberto Eco [1984] o Anne Ubersfeld [1985] è materiale silente e inerte fino alla sua esecuzione) diventa dunque un "pretesto" al fenomeno drammaturgico, il quale, proprio nel processo interpretativo, assurge al ruolo di centralità testuale [Centineo 2020, 18-23]. Benché il teatro moderno origini nel XVI secolo, è solo da un certo punto in poi, precisamente da quel momento in cui i valori universali provenienti dall'illuminismo si trasformano in ideali romantici, che è possibile reperire e collocare gli esempi addotti, nei quali appare e si significa l'immagine scenografica delle città in guerra.

1. La città assediata come immagine romantica

Nel 1868 Francesco Hayez regala all'Accademia di Belle Arti di Venezia, dove si era formato, il proprio dipinto *La distruzione del tempio di Gerusalemme* (olio su tela, Venezia, Gallerie dell'Accademia, 1867).
La straordinaria tela è dominata dall'impianto volumetrico del tempio, inesorabilmente compatto e saldo, pur rappresentato nel mezzo dell'assedio. Il soggetto rappresenta la terza distruzione dell'edificio, quella avvenuta nel 70 per opera dell'imperatore Tito. Lo si evince non solo dal suo ritratto nel centro della scena, ma anche dalla citazione della *menorah* espugnata, presente anche nel romano arco di trionfo del Flavio. Il rimando a un soggetto assai caro agli italiani dell'epoca è evidente: il *Nabucco* di Giuseppe Verdi su libretto di Temistocle Solera, che aveva debuttato alla Scala di Milano nel 1842. Nella prima delle quattro parti in cui è articolato il dramma, intitolata "Gerusalemme", il climax drammaturgico si raggiunge con l'espugnazione e distruzione del tempio ad opera del re condottiero assiro-babilonese Nabucodonosor III (storicamente avvenuta nel 416 a. C.). Per quanto dunque le due opere d'arte facciano riferimento a eventi differenti, entrambe, nella loro assoluta mancanza di filologia e nel ricorso a un immaginario romantico e romanzesco, si permeano di riferimenti facilmente interpretabili in una direzione nazionalistica, con specifico riferimento ai fermenti rivoluzionari legati alle vicende dell'Unità d'Italia e al sentimento di oppressione ancora presente nel sia pur già nato Stato Italiano.

1: Francesco Hayez, La distruzione del tempio di Gerusalemme, Venezia, Gallerie dell'Accademia, 1867.

È tutta viva la lezione proveniente dall'idealismo hegeliano, con particolar riferimento alla concezione storica, animata da quello spirito che da individuale diventa dei popoli, ma anche relativamente ai conflitti per l'affermazione della propria compagine costituzionale, e infine alla guerra, intesa come male necessario, senza la quale le pagine del libro storico resterebbero bianche. Tanto più se si pensa alla straordinaria vicinanza temporale, di pochi anni, tra lo scritto hegeliano e il *Nabucco*.
Il processo con cui l'autore, ossia Verdi, ricorre alla metafora del popolo ebraico, il cui climax ricorre nella celeberrima pagina del *Va', pensiero*, trova un contraltare con il processo interpretativo che le possibilità della messa in scena offrono. Fra le numerose edizioni di una delle opere più eseguite del repertorio operistico, due in particolare focalizzano l'attenzione, in quanto allocate in un palcoscenico all'aperto, celebre per ampiezza di spazi, la cui disponibilità alla rappresentazione colossale dei contesti è proverbiale: l'Arena di Verona.
Pur tuttavia, come si diceva sopra, le messe in scena non ricorrono a un linguaggio descrittivo e didascalico, ma procedono per sintesi figurative. Nel primo dei due esempi – Giuseppe Verdi, *Nabucco*, regia, scene e costumi di Hugo de Ana, direzione musicale di Daniel Oren, produzione dell'Ente lirico Arena di Verona, 2000 –, Hugo de Ana sposta l'ambientazione su una piattaforma simile a un grande circuito elettrico prestampato. Da qui botole, aperture, sentieri luminosi e fumi fuoriescono, determinando di volta in volta gli accadimenti. Sino al finale, la distruzione dell'idolo di Baal per intervento divino, momento in cui, per restare nella metafora, avviene un grande corto circuito.

Il secondo esempio, la messa in scena firmata da Denis Krief – Giuseppe Verdi, *Nabucco*, regia, scene, costumi e luci di Denis Krief, direzione musicale di Daniel Oren, produzione dell'Ente lirico Arena di Verona, 2007 –, si muove in direzione di una sintesi estrema, tutt'altro che descrittiva: due enormi strutture reticolari e praticabili a rappresentare il mondo degli ebrei, fatto di sapienza e di studio, contro una torre avviluppata voluttuosamente, simbolo della smania di potere e di invasione del popolo assiro. Nella scena della distruzione, le file di libri affastellati sulla struttura-tempio crollano al suolo, come tutte le volte che la follia prevale sulla sapienza: dalle tavole di Mosè scagliate a terra, ai libri messi al rogo durante la furia nazista.
Nell'opera rossiniana *L'assedio di Corinto*, tutta la trama verte in direzione della conquista della città. Nell'interpretazione che ne offre La Fura dels Baus – Gioachino Rossini, *L'assedio di Corinto (La siége de Corynthe)*, progetto de La Fura dels Baus, regia e scene di Carlus Padrissa, elementi scenografici e pittorici, costumi e video di Lita Cabellut, direzione musicale di Roberto Abbado, produzione del ROF – Rossini Opera Festival, 2017 –, il tema del monopolio dell'acqua assurge a motivo figurativo per tutta l'opera. La scena, costruita infatti da enormi bottiglioni d'acqua, si anima con altri interventi tecnici, poetica assai cara al collettivo spagnolo, mentre la lotta per la conquista del bene primario (Lutraki, presso Corinto, è una celebre sorgente), visualizza la lotta tra un mondo arso dalla siccità e un altro dominatore che vive fra gli sprechi.

2: Il Nabucco delle due produzioni areniane firmate da Hugo de Ana e Denis Krief e L'assedio di Corinto al Rossini Opera Festival nell'edizione firmata da La Fura dels Baus.

Tornando a Verdi, oltre al *Nabucco*, il tema romantico dell'assedio e della distruzione della città viene affrontato anche in altre opere. Con l'esclusione de *Il trovatore*, in cui la conquista di Castellor cede rapidamente il posto al rogo in cui sta per essere uccisa la madre del protagonista, altri evidenti esempi si ritrovano in *Attila* e ne *I vespri siciliani*. In entrambe le interpretazioni riportate a esempio, la rinuncia a un'ambientazione aderente ai rispettivi drammi storici viene motivata da una plausibile attualizzazione. Se Verdi aveva attinto a tali vicende con un chiaro riferimento ai propri tempi, anche il processo della messa in scena, a riconferma dell'universalità dell'opera d'arte, può legittimamente orientarsi verso la contemporaneità. Ecco quindi che al Teatro Regio di Torino nel 2011 – Giuseppe Verdi, *I vespri siciliani*, regia di Davide Livermore, scene di Santi Centineo, costumi di Giusy Giustino, video di Marco Fantozzi, direzione musicale di Gianandrea Noseda, coproduzione del Teatro Regio di Torino ed Euskalduna di Bilbao, 2011 (Spettacolo di inaugurazione dei festeggiamenti per il 150° anniversario dell'Unità d'Italia – una nuova circostanza di tempo (nello stesso luogo) consente di attualizzare l'ambientazione e l'immagine della città in assedio, presente due volte nelle indicazioni drammaturgiche. Così lo sbarco di Procida, che da libretto avverrebbe di fronte a una città desolata e disabitata, viene ambientato nello scenario della strage di Capaci, mentre il finale, quando al suono delle campane vespertine scoppia la rivolta, viene riportato in un parlamento, non più luogo di imbrogli, ma della riaffermazione del diritto sancito dalla

Costituzione, omaggio al pensiero hegeliano di cui sopra, incrociato con la contingenza dei festeggiamenti per i 150 anni dell'Unità d'Italia. Nel secondo caso, quello di *Attila*, le vicende del re unno nell'interpretazione scaligera del 2018 – Giuseppe Verdi, *Attila*, regia di Davide Livermore, scene di Gio Forma, costumi di Gianluca Falaschi, direzione musicale di Riccardo Chailly, produzione del Teatro alla Scala di Milano, 2018 –, trovano sfondo in uno scenario post-atomico, ancora più inquietante della rappresentazione della guerra stessa.

3: Una scena dell'Attila di Verdi nell'edizione scaligera e de I vespri siciliani nell'edizione del Teatro Regio di Torino.

2. La città assediata come immagine contemporanea

Sono scenari assai cari a Luca Ronconi, specialmente in quel periodo in cui esplorava le potenzialità, spaziali, funzionali, ma soprattutto semantiche, dei luoghi industriali abbandonati. Mentre in uno di questi luoghi, ripensato con Gae Aulenti, il Fabbricone di Prato (il primo di una lunga serie di edifici industriali dismessi utilizzati e rifunzionalizzati da tanti architetti negli anni a venire), il regista stabilirà una scuola, è nello stabilimento del Lingotto che arriva uno spettacolo epocale, che segna la storia della regia teatrale: *Gli ultimi giorni dell'umanità* di Karl Kraus, andato in scena nella Sala Presse nel 1990 – Karl Kraus, *Gli ultimi giorni dell'umanità*, regia di Luca Ronconi, scene di Daniele Spisa, costumi di Gabriella Pescucci, luci di Sergio Rossi, suono di Hubert Westkemper, produzione del Teatro Stabile di Torino in collaborazione con Lingotto s.r.l., 1990.

Come insegna Primo Levi ne *La tregua*, è nel "dopo" che sta la vera rovina della guerra [Levi 1963]. Così, utilizzando meccanismi drammaturgici a lui sempre cari (quali lo straniamento, la sincronicità, o la sovrapposizione semantica), Ronconi attua una rilettura dello scenario post-bellico attraverso una sorta di tragedia postindustriale, in cui il complesso e articolato testo di Kraus si incarna in un carosello di *tableaux*, in cui viene abbattuta la tradizionale separazione tra pubblico e attore, tra scena e realtà. L'immagine della distruzione bellica, quel contesto della prima guerra mondiale in cui Kraus scriveva il testo, si trasforma in desolazione e spaesamento interiore.

Che sia l'autenticità delle vicende storiche, magari realmente vissute dall'autore, la fonte ispiratrice di una descrizione bellica è fatto assai consueto, avviene infatti anche nel caso di Bertold Brecht/Kurt Weill nel monumentale *Ascesa e caduta della città di Mahagonny*. Il teatro epico, che nelle culture non mitteleuropee necessita uno sforzo di collocamento di senso, viene debitamente citato da Walter Benjamin nel suo celebre *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, e non descrive uno scenario di guerra temporalmente o

geograficamente definito. In una quasi distopica ambientazione, il tipo di giudizio è pressoché inverso al percorso dei classici del melodramma, i già citati Verdi e Rossini: se là la guerra è pretesto letterario, qua è invece conseguenza di un decadimento morale che viene persino teorizzato, una sorta di distruzione di ogni riferimento etico, in un incasellamento dai molteplici temi visivi e drammaturgici, estremamente sintetizzati dal significativo allestimento di Strehler/Damiani, che si riporta a esempio – Kurt Weill, *Ascesa e caduta della città di Mahagonny (Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny),* regia di Giorgio Strehler, scene e costumi di Luciano Damiani, direzione musicale di Nino Sanzogno, produzione del Teatro alla Scala di Milano (alla Piccola Scala), 1964.

4: Un'immagine di Samson et Dalila nell'edizione della Vlaamse Opera, dei Sette contro Tebe ed Edipo Re in due edizioni siracusane.

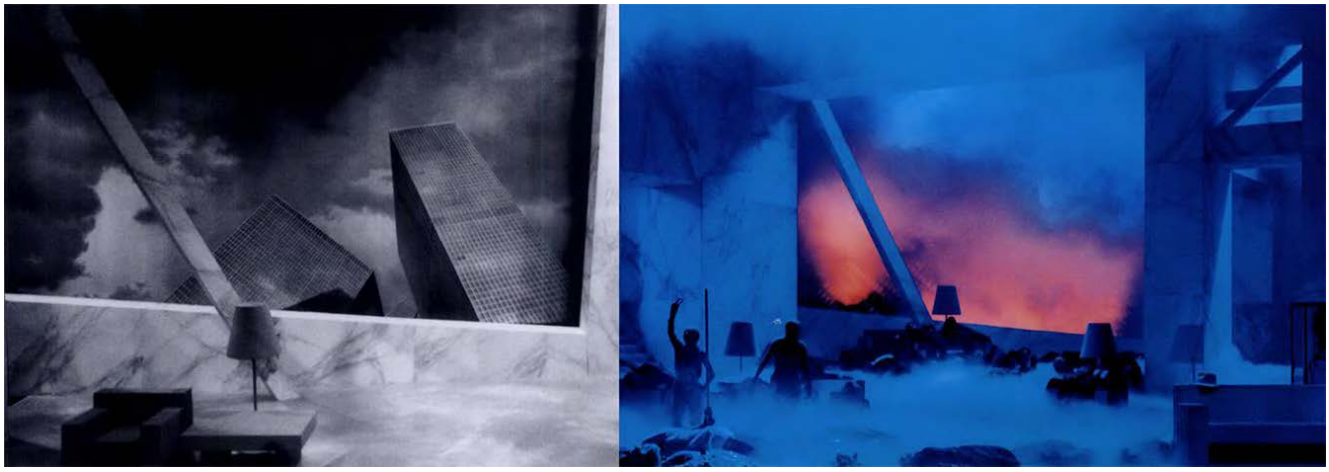
Dall'individuale all'universale, e viceversa, tema che nella celebre scena della distruzione del tempio di *Samson et Dalila* di Camille Saint-Saens, consente ai fautori della messa in scena – Camille Saint-Saens, *Samson et Dalila*, regia di Willy Vanduren, scene di Amir Nizar Zuabi, costumi di Omri Nitzan, direzione musicale di Tomás Netopil, Vlaamse Opera, Antwerp, 2009 – , di tradurre il protagonista in un eroe suicida che, imbottito di esplosivo, si lascia deflagrare, in un'inversione di oppressori e oppressi, in cui è l'esperienza diretta della guerra a influenzare direttamente stavolta, non tanto l'autore del dramma, quanto il fautore della messa in scena.
Una rappresentazione in ampi spazi scenici, uniti alla monumentalità tragica sia del testo che della messa in scena, trova ampio riscontro nel teatro greco [Di Benedetto, Medda 1997]. Il tema trova una stilizzazione granitica nel caso dell'eschileo *Sette contro Tebe*, in cui, anche per le motivazioni dettate dalle esigenze e limiti scenotecnici del teatro ellenico, il contesto di guerra scende di scala, focalizzandosi sul fratricidio, delitto talmente mostruoso da poter trovare un collocamento di senso solo di fronte al dio e da cui non può che originare ulteriore male e rovina, in tutte le sue declinazioni e ricadute. Emblematica la rappresentazione tenutasi al Teatro Greco di Siracusa – Eschilo, *Sette contro Tebe*, regia di Marco Baliani, scene e castumi di Carlo Sala, musiche di Mirto Baliani, coreografie di Alessandra Fazzino, produzione dell'INDA – Istituto Nazionale del Dramma Antico, Siracusa, Teatro greco, 2013 –, esempio che si riporta unitamente all'eco che questa stilizzazione della raffigurazione bellica trova nel capolavoro sofocleo, *Edipo re*, in cui i contorni di uno scenario post-atomico ante litteram sono delineati dalla calamità naturale, in questo caso la peste. Nel suggestivo finale dell'edizione siracusana del 2013 – Sofocle, *Edipo re*, regia di Daniele Salvo, scene e costumi di Maurizio Balò, musiche di Marco Podda, produzione dell'INDA – Istituto Nazionale del Dramma Antico, Siracusa, Teatro greco, 2013 –, solo il fuoco purificatore della pira di Giocasta consentirà a Edipo, ormai cieco, di vedere la luce.

Calamità naturali, come l'eruzione del Vesuvio, segno del disappunto divino, ne *L'ultimo giorno di Pompei* di Giovanni Pacini, frutto di un neoclassicismo reso attuale a quell'epoca dalle recenti scoperte archeologiche che innescano un immaginario visivo [Jacobelli 2009], ma che non mancano di essere persino sarcasticamente ribaltate dall'ironia di *Giove a Pompei*, operetta di Umberto Giordano e Alberto Franchetti, in cui la città viene punita per aver commercializzato parte di sé ai turisti, se non che anche stavolta diventa, pur di fronte alla propria distruzione, oggetto di curiosità commerciale (si pensi d'altro canto a quanti documentari e ricostruzioni ci ha propinato in questi anni la televisione). L'operetta *Giove a Pompei* viene scritta a due mani da Umberto Giordano e Alberto Franchetti su libretto di Luigi Illica ed Ettore Romagnuoli e rappresentata in età moderna solo nel 2017, dopo un recupero filologico da parte di Casa Ricordi.

Conclusioni

Ciò che è evidente in questa rapida carrellata di esempi è la molteplicità dei procedimenti interpretativi, che di fronte a un tema ampio come la guerra, consente lo svolgimento in teatro di una narratività figurativa che scorre scalarmente dall'universale all'individuale, dalla politica alla morale, attingendo, comunque sia, ad archetipi che hanno una ben precisa collocazione nella memoria collettiva.

La più grande lezione proveniente dal teatro risiede proprio in questa circolarità tra passato e presente, nella possibilità di attingere a eventi storici, universalizzandone il significato e individualizzandone le reazioni emotive. Ma non è solo un processo che discende dalla realtà e verte in termini di stilizzazione. È vero anche il contrario, e se questo compito nel cinema viene assegnato ai generi di fantascienza, spesso profetici, anche la scena è inquietante anticipatrice di eventi: nel 1999, nell'edizione del wagneriano *Götterdammerung* (*Il crepuscolo degli dei)*, firmato per le scene da Hans Dieter Schaal – Richard Wagner, *Götterdammerung (Il crepuscolo degli dei)*, regia di Martin Schüler, scene di Hans Dieter Schaal, costumi di Marie-Luise Strandt, videoproiezioni di Hans Peter Böffgen, direzione musicale di Jun Märkl, produzione del Nationaltheater Mannheim, 1999 –, la distruzione del Walhalla viene inquietantemente rappresentata con la visione da un penthouse newyorkese del crollo delle torri gemelle, due anni prima di quei tragici eventi.



4: Due immagini dal Götterdammerung wagneriano nell'interpretazione visiva di Hans Dieter Schaal.

Bibliografia

CENTINEO, S. (2020). *Representamen. Architettura degli interni, musica, società*, Palermo, Kalós.
DI BENEDETTO, V., MEDDA, E. (1997). *La tragedia sulla scena*, Torino, Einaudi.
ECO, U. (1984). *Semiologia e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi.
FLUSSER, V. (1997). *La cultura dei media*, Milano, Mondadori.
HEGEL, G.W.F. (2003 [1837]). *Lezioni di filosofia della storia*, Bari, Laterza.
JACOBELLI, L. (2009). *Pompei ricostruita nelle scenografie del melodramma "L'ultimo giorno di Pompei"*, in «Rivista di Studi Pompeiani», vol. 20, pp. 49-60.
LEVI, P. (1963). *La tregua*, Torino, Einaudi.
PINOTTI, A., SOMAINI, A. (2016). *Cultura visuale: immagini, sguardi, media, dispositivi*, Torino, Einaudi.
PONTE DI PINO, O. (2018). *Teatro e cinema: un amore non (sempre) corrisposto*, Roma, Franco Angeli.
UBERSFELD, A. (1985). *Theatrikón, Leggere il teatro*, Roma, Euroma La Goliardica.
WUNENBERGER, J.J. (1999). *Filosofia delle immagini*, Torino, Einaudi.

Gino Boccasile: le cartoline della propaganda 1940-1945
Gino Boccasile: propaganda postcards 1940-1945

MARCELLO SCALZO
Università di Firenze

Abstract
È noto di come i regimi totalitari fondino il loro consenso e legittimazione sull'organizzazione e la diffusione della propaganda. In Italia il Ministero per la Cultura Popolare era il responsabile di tutte le forme della divulgazione: giornali, libri, film, cinegiornali, programmi radio, cartoline e manifesti. Quest'ultimi da diffondere massicciamente in strade, caserme, uffici e strutture pubbliche, sino a creare un "universo parallelo" composto da immagini che narravano fatti e situazioni inventate dalla propaganda di regime, basate su notizie fuorvianti e avvenimenti stravolti e, a volte, completamente falsi. Tra gli artisti, pittori e grafici, che hanno saputo meglio interpretare la propagando del regime spicca decisamente Gino Boccasile.

Everyone knows that totalitarian regimes base their consensus and legitimacy on the organisation and dissemination of propaganda. In Italy, the Ministry for Popular Culture was responsible for all forms of dissemination: newspapers, books, films, newsreels, radio programmes, postcards, and posters. The latter had to be disseminated in many copies in streets, barracks, offices, and public facilities, to the point of creating a "parallel universe" composed of images that narrated facts and situations invented by the fascist regime's propaganda based on misleading and sometimes utterly false news and events. Among the artists, painters, and graphic designers, who best interpreted the regime's propaganda, Gino Boccasile stands out.

Keywords
Gino Boccasile, manifesti R.S.I. repubblica sociale italiana, propaganda bellica, cartoline di propaganda.
Gino Boccasile, Italian Social Republic (R.S.I.) posters, war propaganda, propaganda postcards.

Introduzione
Ogni regime non democraticamente eletto e riconosciuto dal popolo necessita di imponenti campagne di propaganda che tendano a legittimarne il potere e l'operato. È noto di quanto i regimi dittatoriali (e non solo) ritengano lo strumento della propaganda alla base della diffusione di idee, proclami, notizie. Nella Germania del Terzo Reich è Joseph Goebbels l'uomo che se ne assume il compito, dirigendo con straordinario successo il Ministero per l'Educazione popolare e della Propaganda dal 1933 sino alla fine della guerra.
Anche in Italia nel 1937 viene creato il Ministero per la Cultura Popolare, chiamato spesso, non senza ironia, Min.Cul.Pop., e retto per diversi anni da Alessandro Pavolini. Oltre ad occuparsi della propaganda in generale, particolare attenzione viene riposta ai programmi radiofonici, alla cinematografia, ai cinegiornali e all'arte. Sono questi gli anni in cui la pubblicità, veicolata dai manifesti, locandine e cartoline rappresenta il mezzo di comunicazione più capillare, diretto ed efficace indirizzato alla gran "massa" della popolazione, materiali a stampa con immagini chiare ed esplicite; bisogna infatti considerare, il fattore dell'analfabetismo che in alcune zone d'Italia raggiunge nel periodo il 35%. Il grafico cartellonista preferito dagli importantissimi Ministeri della Guerra e del Min.Cul.Pop, è indubbiamente Gino Boccasile, decisamente

l'artista che ha meglio identificato la propaganda di "regime" durante il secondo conflitto mondiale.

1. Boccasile: brevi note biografiche

Gino Boccasile nasce a Bari il 14 luglio 1901; un evento drammatico ne segna l'esistenza: giovanissimo perde la vista dall'occhio sinistro a causa uno schizzo di calce viva. Si diploma alla Scuola d'Arti e Mestieri e inizia a lavorare nella sua città natale come illustratore per alcuni periodici locali. In seguito alla morte del padre, a 17 anni si trasferisce a Milano. Dopo un primo periodo di difficoltà, inizia a collaborare con lo studio grafico di Achille Luciano Mauzan; parallelamente disegna figurini e modelli d'abiti da donna facendosi notare per il suo personalissimo stile. Nel 1930 realizza 30 Cartoline illustrate per la Fiera del Levante di Bari. Su invito di Mauzan, si trasferisce per soli due mesi in Argentina a Buenos Aires; durante il viaggio di ritorno in nave conosce Alma Corsi, la sua futura moglie, che gli darà due figli. Rientrato a Milano, riparte per Parigi dove espone nel 1932 due quadri al *Salon des Indépendants*. Nello stesso anno con Franco Aloi, conosciuto nello studio Mauzan, fonda l'Agenzia Pubblicitaria ACTA. Collabora alle grafiche di numerose riviste e periodici, tra cui La Donna, L'illustrazione, La Signorina Sette, Dea, La Lettura, Bertoldo, Il Milione e L'Illustrazione del medico; illustra collane di libri per ragazzi per Rizzoli e Mondadori.

1: 1 a: Gino Boccasile, 7° Genio, Firenze, 1935; 1 b: Gino Boccasile, 114° Legione, Bergamo, 1935; 1 c: Gino Boccasile, 9° Legione G.d.F., Roma, 1938; 1 d: Gino Boccasile, Divisione Fanteria Vespri, Palermo, 1935.

Ma la sua fama è dovuta soprattutto alle illustrazioni a colori di figure femminili per la rivista "Signorine Grandi Firme"; nelle sue opere propone ragazze floride e procaci, solari e mediterranee, una "PinUp italiana", proprio l'immagine positiva della donna che il regime vuole propagandare. Alla Liberazione, è incarcerato per collaborazionismo, ma viene rimesso in libertà sei mesi dopo: assolto per non aver commesso reati, in quanto non coinvolto direttamente in episodi di brutalità (non è accertata la sua adesione al Manifesto della razza del 1938). Emarginato per qualche mese nell'ambiente della pubblicità, riprende la sua attività dapprima realizzando disegni erotici per editori inglesi e francesi ed in seguito disegnando alcune cartoline per il nuovo Movimento Sociale Italiano e per associazioni di ex combattenti. Nel 1947 avvia una sua agenzia grafica realizzando le pubblicità per: Formaggino Mio, Lama Bolzano, Amaro Ramazzotti, moto Bianchi, dentifricio Chlorodont, calzature Zenith, Assicurazioni, Yogurth Yomo, shampoo Tricofilina, ma soprattutto per i profumi Paglieri.

Ripropone le sue famose pin-up per la rivista "La Signorina Sette", ma mentre sta illustrando "Il Decamerone" del Boccaccio, la morte lo coglie improvvisamente; muore a Milano il 10 maggio 1952.

2. Boccasile e la propaganda bellica

Catapultato da ben altra tipologia pubblicitaria, Boccasile si adegua molto rapidamente alle nuove esigenze dalla committenza; a partire dal 1935 realizza una serie di cartoline "Reggimentali" commissionate dai diversi Comandi militari, da diffondere nelle caserme. Questi elaborati, sviluppati sia in orizzontale che verticale, hanno in comune alcune caratteristiche: il segno grafico leggero, i colori morbidi e sfumati, l'utilizzo di una linea d'orizzonte piuttosto bassa, la ricerca della dinamicità nei soggetti rappresentati (militari, armamenti o mezzi di locomozione), personaggi dai tratti essenziali, la riproduzione dei monumenti peculiari della località ove i reggimenti erano di stanza.
Rispetto alle fotografie in bianco-nero le cartoline avevano in più la risorsa dei colori, brillanti, vivaci, che rafforzavano l'efficacia del messaggio; nel disegno/dipinto il grafico poteva a suo piacimento rafforzare ed idealizzare quei concetti di propaganda che il regime voleva diffondere. Peraltro rispetto alle fotografie le cartoline erano più economiche, avevano tirature elevate, migliore duratura e maggiori possibilità di diffusione e circolazione.
Nel giugno del 1940 l'Italia entra nel secondo conflitto mondiale: Boccasile viene invitato ad occuparsi della grafica di propaganda per i Ministeri della Guerra e della Cultura Popolare; l'obiettivo è quello di esaltare le gesta dei combattenti, elogiare mezzi e armamenti, magnificare le imprese belliche, celebrare la figura del Duce ed evidenziare la collaborazione con l'alleato tedesco. Le opere di Boccasile sono manifesti nella misura standard di cento centimetri per settanta destinati all'affissione stradale o in dimensione locandina da porre nei locali pubblici e nei luoghi di maggior affluenza, oppure riprodotti in formato cartolina postale.

2: 2 a: Gino Boccasile, "Londra", 1940; 2 b: Gino Boccasile, "Ritorneremo", 1942; 2 c: Gino Boccasile, "Tacete. Il nemico vi ascolta", 1941; 2 d: Gino Boccasile, Propaganda antisovietica, 1942.

A partire dal 1940 capillarmente affisso sui muri d'Italia è celebre il manifesto che ritrae il Duce, dal volto serio e risoluto con, sullo sfondo, la statua della *nike* greca, il tutto commentato da una sola parola: "Vincere". Dello stesso anno è un altro iconico manifesto di Boccasile, catastrofico, sintetico ed eloquente: l'immagine di una Londra in fiamme è dominata da una mano vigorosa con il pollice verso, di romana memoria, che si staglia tra fumi e fiamme. Per quanto la città è immediatamente riconoscibile per lo skyline, la scritta

Londra è realizzata con caratteri che sembrano evocare lingue di fuoco; il manifesto tende ad evidenziare la partecipazione (peraltro del tutto ininfluente) della Regia Aereonautica ai bombardamenti della città.
Ma la celebrazione delle gesta italiche dura poco: alle iniziali vittorie nel continente africano, (la riconquista di Bengasi, la battaglia di Ain el-Gazala) seguono le prime dure sconfitte: El Alamein, Amba Alagi e la resa del Duca d'Aosta, sino la fine all'occupazione italiana dell'Etiopia. A questo episodio Boccasile dedica nel 1942 il manifesto "Ritorneremo"; l'autore raffigura un soldato italiano in divisa coloniale, fiero, dritto in piedi su un cumulo di cadaveri di soldati inglesi; dietro solo distruzioni. Su una montagnola una bandiera lacera italiana è issata sul pennone dove prima sventolava quella britannica; di grande effetto e suggestione è l'immagine evanescente di Amedeo di Savoia duca d'Aosta che altero domina la scena. Lo slogan è un monito, un vaticinio, sintetico e lapidario: "Ritorneremo".

3: 3 a: Gino Boccasile, "1941", 1941; 3 b: Gino Boccasile, "Perfida Inghilterra", 1943; 3 c: Gino Boccasile, "Due son caduti. Gli altri non tarderanno", 1941; 3 d: Gino Boccasile, Propaganda anti-inglese, 1944.

In seguito alle sconfitte nel continente africano, in Italia si rafforzano i sentimenti antibritannici. Già dal 1941 Boccasile aveva creato uno dei più celebri manifesti di propaganda: "Tacete! Il nemico vi ascolta" dove un soldato inglese, col caratteristico elmo a scodella, tende l'orecchio per carpire chissà quali segreti.
All'inizio del 1941, scatta l'Operazione Barbarossa: le truppe tedesche invadono i territori russi determinando l'entrata in guerra dell'Unione Sovietica. L'apertura del nuovo fronte coincide con l'avvio di una campagna di propaganda anti bolscevica; nel 1942 Boccasile realizza una serie di dodici cartoline che descrivono le atrocità dei comunisti e le sofferenze del popolo russo oppresso dal regime stalinista.
In queste opere Boccasile rappresenta i soldati russi come dei primitivi, rozzi selvaggi, con fattezze quasi neandertaliane. Non va meglio agli inglesi: il simbolo nazionale John Bull, è raffigurato grasso e avvinazzato, avido di oro e ricchezze, ottenute opprimendo, depredando e uccidendo le popolazioni delle colonie.
Il manifesto del 1941 celebra l'alleanza dell'Asse in chiave antibritannica: Boccasile riproduce due soldati, un italiano e un tedesco, intenti a immobilizzare ed a estrarre i denti d'oro di John Bull. Quest'ultimo in una locandina del 1943 è raffigurato obeso, dal ghigno satanico, mentre soffoca col suo peso un giovane di colore, esamine e insanguinato, sangue che ricopre monete e oggetti d'oro; sul fondo, in una oscurità rotta da bagliori fiammeggianti, si

intravvede la figura di un corsaro (chiara allusione alla nomea degli inglesi quali predatori e saccheggiatori) e una teoria di impiccati alle forche.
Dal 1942 Boccasile ricorda più volte la collaborazione con l'alleato tedesco: in una prima cartolina "due popoli, una vittoria / *zwei völker, ein sieg*" due militari dell'Asse avanzano affiancati in posizione d'attacco con sullo sfondo la carta d'Europa; in altre varianti i due soldati, italiano e tedesco, avanzano fieri e impettiti a passo di marcia; in una ulteriore versione il nostro inverte la posizione dei militari e l'ordine dello slogan.
Sempre nel 1942 Boccasile realizza un'altra cartolina dove ai due soldati dell'Asse ne affianca un terzo, giapponese, tutti e tre lanciati all'attacco su un cumulo di macerie. Quello italiano, visibilmente più sprezzante del pericolo, brandisce nelle mani una bomba a mano pronta al lancio e nell'altra una baionetta: sul fondo a caratteri cubitali campeggia la parola d'ordine "Vincere!" e in basso lo slogan "Per il nuovo ordine sociale, per la civiltà".
Ma ormai siamo giunti al 25 luglio 1943.

4: 4 a: Gino Boccasile, "due popoli, una vittoria / zwei völker, ein sieg", 1942; 4 b: Gino Boccasile, "zwei völker, ein sieg / due popoli, una vittoria", 1942; 4 c: Gino Boccasile, "Per il nuovo ordine sociale. Per la civiltà", 1942; 4 d: Gino Boccasile, "La Germania è veramente vostra amica", 1944.

3. Boccasile e la R.S.I

Per gli Alleati il primo passo per la liberazione dell'Europa è conquistare "*il ventre molle d'Europa*", l'Italia. Lo Sbarco in Sicilia, iniziato il 9 luglio 1943, porta ben presto alla firma dell'Armistizio dell'8 settembre del 1943. L'Italia è spezzata in due entità in guerra tra loro; a sud il vecchio Stato monarchico con il governo Badoglio sotto il controllo degli alleati e al nord il fascismo che riprende vigore sotto la protezione degli occupanti nazisti.
Fascista della prima ora e fervente ammiratore di Mussolini, Gino Boccasile aderisce alla nuova Repubblica Sociale Italiana (R.S.I.) alla cui propaganda continua a dedicare la sua attività di cartellonista. Prosegue a lavorare per il Min.Cul.Pop., ora guidato da Fernando Mezzasoma e dal suo vice Giorgio Almirante: l'obiettivo è quello di convogliare il consenso della popolazione verso la R.S.I. e l'alleato tedesco e, dall'altra parte, di controbattere la propaganda dei badogliani e di proseguire le strategie denigratorie nei confronti delle forze alleate anglo-americane ormai presenti nel sud dell'Italia.
Per il suo entusiasmo e convinzione e per la copiosa opera di propaganda che Boccasile realizza per la R.S.I., nel 1944 viene nominato tenente della Legione SS italiana; si narra che il grafico barese lavorasse nel suo studio in divisa, con la pistola sul tavolo da disegno e con due nazisti a presidiarne l'alloggio.

Uno degli impegni prioritari di Boccasile è il trasmettere sentimenti di fiducia verso i soldati germanici, tranquillizzando la popolazione sulle intenzioni dell'alleato tedesco. Il suo manifesto del 1944, nel quale un militare nazista sorridente porge la mano alla popolazione con lo slogan "La Germania è veramente vostra amica" ha lo stesso impianto compositivo, la stessa espressione, lo stesso sorriso dell'infermiera che offre al pubblico un bicchierino di Amaro Isolabella, del poster creato qualche anno prima per pubblicizzare il liquore.
Molti dei manifesti di propaganda della R.S.I. vengono furtivamente strappati: sui muri durano poco. E del resto, chi può credere che i nazisti siano "veramente" amici fidati e premurosi, mentre dispensano rastrellamenti e fucilazioni?
Nei manifesti per la R.S.I. Boccasile riprende gli ormai consolidati temi degli stereotipi propagandistici a sfondo razziale: il sovietico ha fattezze bestiali; l'inglese è laido, pavido, avvinazzato e sempre ubriaco; l'americano o è rappresentato come un gangster, oppure è un soldato di colore, rozzo, dalle fattezze animalesche per mettere meglio in risalto l'inferiorità della razza nera. Quest'ultimo, l'invasore nero, è tra tutti il nemico più odioso, il vero incubo del fascista, quell'uomo con la pelle di un altro colore che metteva in pericolo la civiltà occidentale. E a tirare le fila di tutto vi sono gli ebrei, infidi e complottisti, nascosti nell'ombra, rintanati nei loro covi newyorchesi.

5: 5 a: Gino Boccasile, "Su di loro ricade la colpa!", 1944; 5 b: Gino Boccasile, "Italia liberata", 1944; 5 c: Gino Boccasile, Propaganda anti USA, 1944; 5 d: Gino Boccasile, "Non prevarranno", 1944.

In un manifesto del 1944 un soldato USA di colore abbraccia la statua della Venere di Milo, simbolo di una eredità classica, sulla quale è scritto il prezzo di due dollari; in un altro dello stesso periodo, un soldato nero sogghigna mentre saccheggia oggetti sacri di valore in una chiesa semidistrutta, alle sue spalle un crocifisso spezzato. Queste due opere rappresentano il timore per l'avvento di una realtà in cui si perderanno tutti i sani valori morali, la cultura classica, la storia, la civiltà, il progresso, la religione.
Le tragiche conseguenze dei bombardamenti anglo-americani sono temi ricorrenti nelle immagini di propaganda realizzati da Boccasile, con il preciso scopo di suscitare l'odio e lo sdegno nei confronti degli alleati: evidentemente si sono dimenticate le analoghe stragi compiute nelle città inglesi dall'aviazione tedesca. Nella cartolina "Su di loro ricade la colpa!" Winston Churchill e Franklin Delano Roosevelt sono rappresentati con sguardi biechi e le pistole fumanti in mano che sghignazzano osservando le rovine e i morti di una città bombardata: alle loro spalle una bandiera corsara al vento.

Per dimostrare quanto brutali fossero le azioni degli alleati, Boccasile realizza vari poster, in quello "20 ottobre!", viene ricordato il tragico bombardamento della scuola elementare Francesco Crispi del quartiere milanese di Gorla, il 20 ottobre 1944, in cui persero la vita 184 bambini. La durezza del manifesto è resa dal contrasto tra la spensieratezza dei bambini seduti ai banchi di scuola e dalla mano scheletrica che incombe su di loro, evidenziata dalla lugubre presenza degli aerei alleati portatori di morte.
Anche in quello "I delitti dei gangsters piloti radiano per sempre gli Stati Uniti dal consorzio civile" un corpicino esanime di un bambino giace su un cumulo di macerie, un uomo in abiti civili, ma abbigliato come lo stereotipo del gangster, il mitra Thomson in mano e la bandiera americana al collo, guarda compiaciuto la piccola vittima; in cielo si staglia minaccioso un Boeing B-17 "Fortezza volante" autore del bombardamento.
Nell'ultima immagine, la più brutale e raccapricciante, ma anche la più bugiarda, un bambino con le mani grondanti di sangue, ci guarda attonito e smarrito; ai suoi piedi un'altra piccola vittima col corpo insanguinato: in terra tutt'intorno penne stilografiche, in realtà bombe camuffate, foriere di ferite e mutilazioni. La propaganda fascista diffondeva quest'ennesima bugia: ordigni esplosivi lanciati dagli aerei americani mascherati da innocui oggetti, quali giocattoli, dolciumi, addirittura bambole o, in questo caso, penne stilografiche.
Il risultato delle opere grafiche di Boccasile per la R.S.I. è solo quello di infondere nella popolazione sentimenti di odio e violenza, instillando nella maggioranza degli italiani soltanto timore, paura e spavento.

6: 6 a: Gino Boccasile, "vostro amico?", 1944; 6 b: Gino Boccasile, "20 ottobre!", 1944; 6 c: Gino Boccasile, "I delitti dei gangsters piloti radiano per sempre gli Stati Uniti dal consorzio civile", 1944; 6 d: Gino Boccasile, Propaganda anti USA, 1944.

Conclusioni

Più di altri artista coevi impegnati nella propaganda bellica, Gino Boccasile rappresenta lo stereotipo dell'artista "di regime"; ha sempre esaltato e celebrato il fascismo, prima dell'8 settembre con enfasi e toni trionfalistici, dopo evocando nei suoi manifesti l'orgoglio e il riscatto nazionale, la fiducia nei confronti dell'alleato tedesco, l'ostilità e il disprezzo verso i nemici esterni, come gli anglo-americani, ed interni, quali dissidenti, oppositori del regime e forze della resistenza.
Peraltro a differenza di altri grafici cartellonisti coevi, Boccasile firma sempre i suoi manifesti, quasi per sottoscriverne e condividerne i messaggi propagandati.

Nei suoi manifesti, locandine o cartoline, specie quelle per la R.S.I., elementi costanti sono le rovine, la violenza, il terrore, la morte. La paura è sempre presente, evocata da montagne di cadaveri, rivoli di sangue, città in macerie, cupe atmosfere, cieli dai colori foschi squarciati da bagliori di incedi e dal fuoco delle bombe. Morti, teschi, scheletri, un nutrito campionario degli orrori della guerra: bambini feriti, mutilati, esanimi, violenze causate dai nemici anglo-americani, rappresentati sempre con facce diaboliche dai ghigni perversi e satanici a cui si contrappongono i volti rassicuranti, orgogliosi e fieri, dei militari italiani e tedeschi.
Nell'ambito del cartellonismo Boccasile non è certamente un innovatore: nelle sue opere non c'è traccia della moderna sintesi grafica inaugurata quaranta anni prima da Leonetto Cappiello e proseguita da altri autori quali Achille Mauzan, Sepo (Severo Pozzati) Fortunato Depero, Marcello Nizzoli.
È semmai un autore che guarda ad uno stile "pittorico" di matrice premoderna, ad artisti come Leopoldo Metlicovitz, Adolfo Hohenstein, Giovanni Maria Mataloni. Nelle sue opere, infatti, Boccasile ha la necessità di contestualizzare e documentare i luoghi, ambientare la scena, definire i personaggi. Boccasile e gli altri autori preferiti dal regime, quali Dante Coscia, Manlio d'Ercoli, Daniele Fontana, Vittorio Pisani, Edoardo Maria Vardaro, sono ottimi artisti, artigiani della comunicazione, che sanno rendere in modo efficace sentimenti ed espressioni popolari, proprio quello che il regime committente desidera: una propaganda nazional-popolare.
D'altronde un buon poster, per "funzionare", deve comunicare un concetto, un'idea, un prodotto, in modo rapido e sintetico: le immagini, gli scenari e le figure che Boccasile realizza sono esplicite, precise, dirette; lo stesso vale per i suoi slogan, telegrafici, immediati. Se il manifesto deve essere uno shock visivo, una sorta di flash sparato nel buio, quelli dell'artista barese decisamente lo sono, vanno a dritti a bersaglio, senza preamboli o mezzi termini.
Se è pur vero che "ne uccide più la lingua che la spada" o nel nostro caso "più il pennello che la baionetta", pur censurando e respingendo la sua ideologia, da un punto di vista meramente "commerciale o funzionale", si può affermare che Boccasile raggiunge i suoi scopi[*].

Bibliografia

1943-45. L'immagine della RSI nella propaganda (1985), a cura di L. Micheletti, Milano, Mazzotta.
ARRASICH, F. (1993). *Boccasile - Catalogo delle cartoline*, Roma, Ed. La Cartolina.
BIRIBANTI, P. (2009). *Boccasile, La Signorina Grandi Firme e altri mondi,* Roma, Castelvecchi.
CESERANI, G.P. (1981). *Vetrina del Ventennio 1923/1943*, Bari, Editori Laterza.
CIAGLIA, A. (1997). *Gino Boccasile - Cartoline*, Torino, Tascabili Intercard 5.
Credere, Obbedire, Convincere (2003), Milano, M&B Publishing.
Immagini e retorica del Regime (2001), Milano, Federico Motta Editore.
PANCALDI, G. (1984). *Boccasile 84 - Nuovo catalogo di cartoline*, Reggio Emilia, Ed. Pancaldi.
PALLOTTINO, P. (1988). *Storia dell'illustrazione italiana,* Bologna, Zanichelli.
POMPEI, B. (2004). *Il proiettile di carta*, Settimo Sigillo, Roma.
ZUCCONI, E. (2002). *Repubblica sociale - I manifesti*, Milano, Ed. Novantico-Ritter.

[*] Le immagini che corredano l'articolo sono cartoline di proprietà dell'autore.

Palermo e la guerra. Narrazioni: dalle immagini alle proposte di rinnovamento urbano
Palermo and the war. Narratives: from images to proposals for urban renewal

GIUSEPPE ABBATE, FRANCESCO MAGGIO
Università di Palermo

Abstract
Le immagini dei bombardamenti avvenuti a Palermo nel maggio del 1943 rimangono ancora impresse nella memoria collettiva. Alcuni lacerti provocati dalle bombe sono ancora ben visibili nel centro storico che è stato oggetto, già dal dopoguerra, di numerose proposte rimaste nel cassetto che costituiscono le immagini di una responsabilità etica e civile rimasta inascoltata. Antiche immagini di guerra e mappe di idee si intersecano in una storia solo apparentemente conclusa in cui esse diventano generatrici di senso e portatrici anche di messaggi relativi a desiderio di rinnovamento.

The images of the bombing in Palermo in May 1943 are still etched in the collective memory. Some of the lacerations caused by the bombs are still clearly visible in the historic city centre, which has been the subject, since the post-war period, of numerous proposals that have remained in the drawer, images of an ethical and civil responsibility that has remained unheard. Old images of war and maps of ideas intersect in a history only apparently concluded in which they become generators of meaning and also bearers of messages relating to a desire for renewal.

Keywords
Conflitto, immagini, piani.
War, images, plans.

Introduzione
Nella memoria collettiva degli abitanti di Palermo c'è un'immagine degli accadimenti della seconda guerra mondiale che tutti ricordano. Si tratta di una fotografia zenitale, scattata da un aereo, in cui in primo piano si vede nitidamente una bomba sganciata e sullo sfondo il centro di Palermo in parte avvolto da nubi di polvere esito di ordigni precedentemente lanciati sulla città. Probabilmente l'immagine documenta l'attacco del 9 maggio del 1943 in cui 211 bombardieri angloamericani scaricarono la loro potenza di fuoco su Palermo. Quell'anno la guerra prendeva una svolta decisiva. Gli Alleati erano sbarcati in Africa e avevano deciso di tormentare incessantemente le popolazioni nemiche per spingerle a pressare sul governo e chiedere la resa: l'aviazione americana applica quindi la tecnica del "bombardamento a tappeto" e, in virtù della sua importanza strategica la Sicilia diventa la prima regione a sperimentarne gli effetti devastanti.
Quel giorno si doveva celebrare a Palermo la giornata celebrativa della "fondazione dell'Impero" con la consegna alla città della medaglia di "mutilata"; alla manifestazione, preannunciata precedentemente via radio, avrebbero partecipato numerose alte personalità fasciste che invece di festeggiare assistettero ad un evento che ridusse il centro storico di Palermo ad un ammasso di rovine. Moltissimi scatti fotografici documentano gli effetti devastanti delle bombe mostrandoci una nuova vita tra le macerie, monumenti lacerati e mutilazioni urbane. Attraverso queste immagini si può ricostruire un percorso della memoria

che attraversa il centro antico raccontandoci l'architettura di quegli anni ma anche, forse anche in modo sotteso, la volontà di una città di rialzarsi dal dolore della lacerazione. Sono immagini che hanno un valore etico ma che trasmettono anche il messaggio di un necessario e urgente rinnovamento della città.

1: La zona portuale di Palermo sotto bombardamento alleato.

Il passaggio dalle macerie alla ricostruzione del centro storico è stato a Palermo molto lento anche se già il 28 settembre del 1943, il tenente colonnello Charles Poletti, assegnato alla ricostruzione dell'amministrazione civile della città di Palermo, insediava la Giunta comunale con a capo il sindaco Lucio Tasca Bordonaro che, avendo anche l'amministrazione dei lavori pubblici, riuscì a fare adottare, il 6 aprile del 1944, un piano generale redatto dall'Ufficio Tecnico Comunale. Il piano però rimase sulla carta e sostanzialmente la ricostruzione venne intesa soltanto come edificazioni di nuove costruzioni e di nuovi quartieri lasciando il centro antico lacerato sino al 1993, anno in cui viene approvato il Piano Particolareggiato del Centro Storico i cui effetti, alcuni discutibili, sono oggi ben visibili.

Alcune macerie della guerra ancora rimangono e sono diventate oggi oggetto di interventi di street art che mescolano insieme memorie e istanze di rinnovamento.
Si vuole proporre un breve racconto di una città, il cui un centro storico è stato attraversato da più di cinquant'anni di silenzi e di oblio, attraverso fotografie di devastazione e di macerie, disegni di piani e progetti e immagini di arte urbana, non tralasciando comunque ciò che si è fatto per far rinascere un centro antico devastato da conflitti bellici e guerre politiche di malaffare.

1. Narrazioni attraverso la fotografia

«"Immagini della memoria" o "memoria delle immagini". Immagini di edifici distrutti e incendiati, ricordi di patimenti e di squallore, immagini e memoria di una vita semplice, imbastita con cose minute. Oggi, queste immagini potranno far rievocare ai testimoni di quegli anni il passato e ai più giovani svelare brani di vita e visioni della città non più esistenti» [La Duca 2004, 7].
Rosario La Duca presenta con queste parole uno dei volumi più interessanti che racconta sostanzialmente, attraverso un ampio corredo di immagini, la storia della città di Palermo dal 1937 al 1947, dalla guerra ai primi timidi inizi di ricostruzione.
Attilio Albergoni e Vincenzo Crisafulli, gli autori del libro, costruiscono l'antologia fotografica di un decennio non solo attraverso immagini di scene belliche, di distruzione e di morte ma anche con rappresentazioni di momenti della vita quotidiana e di architetture del periodo sino ad arrivare a mostrare un contesto più ampio che raccoglie le immagini delle moto d'epoca, dei manifesti pubblicitari e propagandistici e delle radio dalle quali si ascoltava il giornaliero bollettino di guerra.
Un altro volume, Bombardamenti su Palermo, un racconto per immagini, lascia soffermare l'odierno lettore sostanzialmente a due momenti di riflessione, soprattutto a chi ancora vive a Palermo: il primo a un ricordo di qualcosa che non si è vissuta, innescando quindi processi immaginativi, il secondo all'associazione dell'immagine ai luoghi reali ancora esistenti.
Questo secondo aspetto è curato nel volume dal fotografo Marco Chiarenza che, con raffinata sapienza, inserisce le fotografie delle devastazioni della guerra nell'attuale contesto della città per mostrarci i luoghi di quegli scatti lasciando figurare nella mente del lettore una immagine più ampia e drammatica. Se l'immagine storica era generatrice di senso, i fotomontaggi di Chiarenza tentano di conferire loro ulteriori riflessioni emotive.
Le immagini presenti nei due volumi inducono ad alcune considerazioni per la loro provenienza: poche fotografie sono di archivi militari che sostanzialmente vogliono mostrare la potenza di fuoco e la dedizione dei soldati per la patria, le altre di collezioni private di personaggi locali e infine molte dell'archivio del Comando Provinciale dei Vigili del Fuoco di Palermo.
Le prime evidenziano il soggetto (l'invasore) e non l'oggetto (la città, gli effetti della distruzione), le seconde sono scatti che fissano la desolazione di ciò che c'era e non c'è più e le terze, infine, non sono che un ampio reportage per individuare sostanzialmente i luoghi su cui intervenire per la rimozione delle macerie e che non hanno alcuna velleità di trasmettere qualcosa a qualcuno; costituiscono di fatto un elenco di immagini che serve ai Vigili del Fuoco di programmare futuri interventi operativi. Fotografie scattate per fini diversi accomunate soltanto dalla descrizione di un evento che suscita ancor oggi, nella coscienza collettiva, il dolore per una città che ancor oggi porta con sé i segni della distruzione.
Non volendo valicare il campo della fotografia e limitando il campo all'architettura e alla città, attraverso le narrazioni fotografiche dei due libri e alle iconografie, si può constatare che il centro antico di Palermo fu quasi del tutto devastato e che i suoi monumenti vennero fortemente mutilati.

2: Macerie a Ballarò, a sx, e in via dell'Università, a dx.

Molte tracce delle devastazioni prodotte dai bombardamenti del 1943, avvenute 80 anni fa, sono ancora ben visibili e nel tempo sono state oggetto di denuncia attraverso 'invasioni artistiche', che non sono vere e proprie antesignane della street art ma qualcos'altro.
È il caso degli interventi dell'artista austriaco Uwe Jäntsch che dal 1999 al 2010, sporadicamente, è intervenuto con la propria arte all'interno dei ruderi di un edificio che si è ritenuto fosse stato bombardato dagli americani e che insisteva nell'area occupata dalla antica Loggia dei Catalani. I disegni dell'artista austriaco, diluiti nel tempo, non sono più del tutto visibili nella loro interezza; essi sono stati considerati, seppur assolutamente privi di cattive intenzioni, degli atti vandalici ai danni del patrimonio artistico di Palermo piuttosto che azione di sensibilizzazione, fine ultimo dell'artista.
Nel tempo installazioni artistiche nei ruderi di parti di città sono diventati, invece, oggetto di arte urbana, solo talvolta con volontà di denuncia sociale, rappresentando molto spesso delle icone rivisitate o proponendosi come vere e proprie opere d'arte autonome; quest'ultime sono state «realizzate grazie a supporti economici e pensate come strumenti di riflessione e confronto per stimolare azioni di riqualificazione del territorio» [Garofalo 2019, 73].

Questa breve narrazione fotografica, a partire dalle immagini del 1943 sino ai giorni nostri, mostra il volto di una città devastata che ha avuto, anche se con una ingiustificata lentezza causata da amministrazioni pubbliche indecise e conniventi con altri soggetti, la forza di rialzarsi producendo rappresentazioni di idee e di rinnovamento.

3: Uwe Jäntsch. Installazione nei resti della Loggia dei Catalani.

2. Piani e progetti per ridisegnare l'immagine della città

L'istituzione a Palermo, ad un solo mese dall'occupazione da parte delle truppe alleate, di un ufficio speciale per i monumenti, le belle arti, le biblioteche e gli archivi, sotto la responsabilità di un ufficiale alleato e supportato da cospicui finanziamenti, consentì di avviare con celerità il recupero dei molti edifici specialistici civili e religiosi, di interesse monumentale, che erano stati gravemente danneggiati dai bombardamenti. I finanziamenti però non vennero estesi al recupero dei palazzi nobiliari di proprietà privata colpiti dalle bombe che per tale ragione resteranno per molto tempo in abbandono e in qualche caso non saranno mai completamente ricostruiti come nel caso dei palazzi Papè Valdina in via Protonotaro, Geraci in corso Vittorio Emanuele o Bonagia in via Alloro.

L'impellente necessità di liberare la città storica dalle macerie si tradusse nella discutibile scelta operata dall'Amministrazione Comunale di mettere in atto una previsione del Piano di risanamento e ampliamento redatto dall'ingegnere Giarrusso alla fine del XIX secolo, che consisteva nell'avanzamento, di circa 200 metri, del tratto di costa compreso tra il porticciolo di S. Erasmo e la Cala, scaricando in mare tonnellate di detriti [Cannarozzo 2000, 103]. La colmata a mare ha costituito la prima delle trasformazioni fisiche irreversibili subite dalla città, con il risultato di avere alterato per sempre il paesaggio urbano costiero, lungamente celebrato nell'iconografia storica della città. L'area corrispondente alla colmata a mare rimarrà inutilizzata per anni, poi progressivamente occupata da campi rom e dai giostrai fino a quando, intorno ai primi anni 2000, verrà riqualificata e piantumata a prato.

La pregressa carenza di vani in rapporto alla popolazione insediata, già accertata dall'Amministrazione Comunale sin dalla fine del XIX secolo, si era ulteriormente aggravata a causa della guerra con 123.000 vani distrutti o resi inabitabili (su un totale di 285.000), facendo innalzare l'indice di affollamento da 1,5 a più di 3,5 ab/vano, con evidenti ricadute sulle condizioni igieniche e di promiscuità. [Inzerillo 2017, 116] L'amministrazione comunale intuisce che la risposta a queste esigenze poteva essere data solo in parte dall'avvio della ricostruzione e che invece serviva affrontare il problema attraverso un'ottica di più ampio respiro connessa allo studio globale delle varie tematiche urbanistiche della città. Tale consapevolezza porta nel giro di pochi mesi alla stesura di un piano regolatore generale, adottato dalla Giunta comunale nel 1944 che fu uno dei primi piani, se non addirittura il primo in Italia, ad essere redatto secondo la normativa della nuova legge urbanistica, la 1150 del 1942, anche se mancavano riferimenti ben precisi per la sua applicazione. Il piano, redatto dai tecnici comunali con la consulenza di P. Ajroldi, E. Caracciolo, L. Epifanio, P. Villa, resterà sulla carta ma sembra comunque opportuno evidenziare che alcune sue indicazioni relative al risanamento della città storica contraddicevano quanto enunciato nella stessa relazione di piano. In questa si affermava, infatti, che "una città va rispettata non solo nei suoi monumenti insigni ma anche nei minori e va anche rispettata la tessitura della vecchia rete stradale perché ciò forma […] l'anima del complesso urbano" [Caracciolo 1944-1945]. Nei fatti prevalse invece l'esigenza di un rinnovamento profondo della città storica al fine di migliorarne la vivibilità e le condizioni igieniche anche se con previsioni per certi versi anacronistiche, come quella di due nuove strade di sventramento nel senso nord-sud, la via del porto e la cosiddetta "sussidiaria" a monte di via Maqueda, ma anche poco ponderate, come quella di allargare la carreggiata della via Maqueda, dai Quattro Canti di città al Teatro Massimo, eliminando i marciapiedi e ricavando dei passaggi porticati riservati ai pedoni ai piani terra degli edifici esistenti, senza considerare però che lungo tale tratto si attestavano edifici di importanza monumentale e tra questi alcune chiese [Inzerillo 2017, 120] .

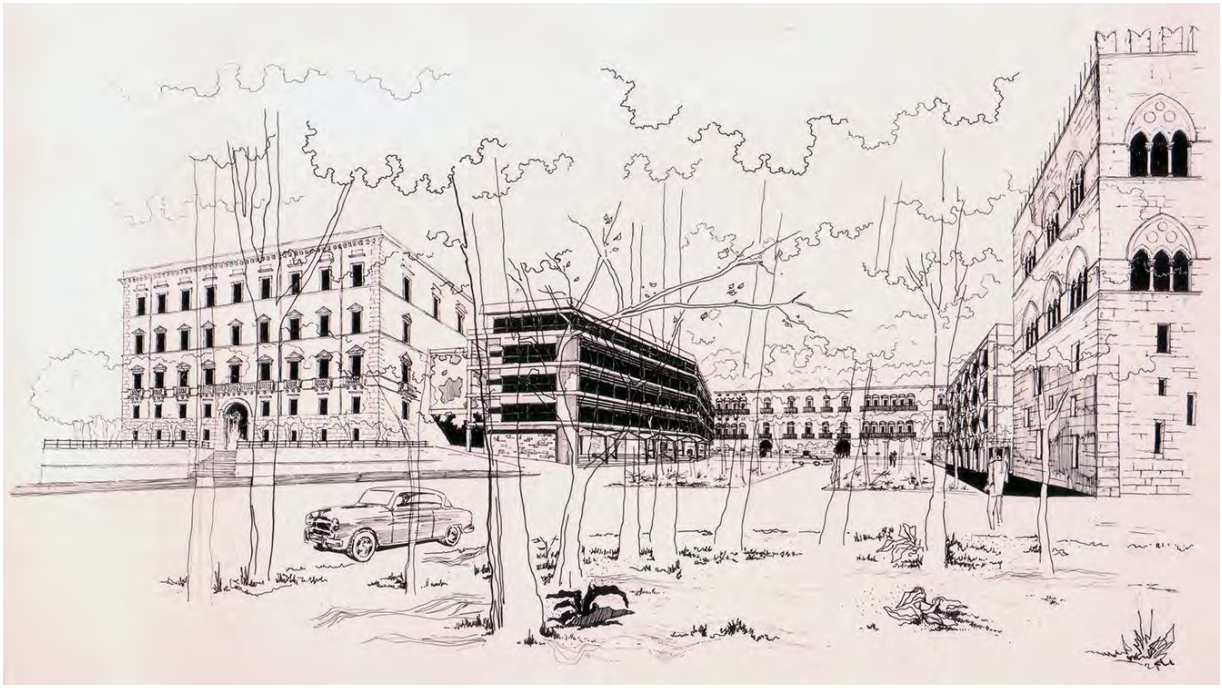
Nel 1945, con l'approvazione del Decreto luogotenenziale n. 154 e delle successive circolari ministeriali contenenti istruzioni per l'applicazione di tale decreto e per la progettazione dei piani [Quilici 2001, 81; Inzerillo 2017, 125], la città di Palermo, rientrando nell'elenco predisposto dal Ministero dei Lavori Pubblici dei comuni tenuti a redigere i piani di ricostruzione, accantona il PRG del '44 e dà avvio alla redazione del nuovo studio. Per quanto riguarda la città storica, il piano, andando ben oltre la politica dei diradamenti consigliata dalle circolari ministeriali, ripropone una serie di tagli viari di vero e proprio sventramento, spesso poco relazionati al quadro delle distruzioni belliche [Trombino 2000, 55] e comunque finalizzati al miglioramento delle condizioni igieniche. Tali previsioni, assai distruttive, apriranno la strada alle proposte di integrale riconfigurazione morfologica della città storica, attraverso significative demolizioni e interventi di sostituzione con un considerevole aumento della densità edilizia, che si ritrovano sia nelle soluzioni progettuali dei primi anni cinquanta finalizzate al risanamento di alcuni ambiti danneggiati dalla guerra, sia nel nuovo piano regolatore del 1956-62, come scelta univoca alla condizione di profondo degrado.

La prima di queste proposte, si configura nel piano particolareggiato promosso dal Comune e dalla Regione nel 1954, relativo ad un'area di 4 ettari nel Mandamento Kalsa tra piazza Marina e via Butera, in cui ricade palazzo Chiaromonte, la chiesa della Gancia e i palazzi Abatellis e Butera, [G. Bonafede 1997, 50; Cannarozzo 2016, 39]. Il piano, redatto da E. Caracciolo e P. Borghese, isolava i suddetti edifici monumentali all'interno di un'ampia area di verde "per esaltarne e svilupparne il loro interesse turistico" [Inzerillo 2017, 172] e prevedeva l'inserimento di edifici di sostituzione su via Alloro e su via Butera destinati a ospitare funzioni direzionali e commerciali e a residenze di lusso, inaugurando una politica di terziarizzazione del centro storico

che avrebbe ben presto tentato di intervenire con iniziative similari sul disegno urbano preesistente nei quattro Mandamenti [Inzerillo 2017, 173].
Fortunatamente tali proposte non hanno dato esiti operativi ma i principi ispiratori si ritrovano nel disegno del PRG del 1956, fortemente sostenuti dal gruppo di progettazione composto da due distinti organismi: un comitato di redazione e un ufficio redazionale. Il primo formato da docenti universitari esperti di urbanistica (E. Caracciolo, G. Caronia, L. Epifanio, G. Spatrisano, P. Villa, V. Ziino), il secondo composto da tecnici del Comune. L'iter di formazione e approvazione del PRG si presenta come un percorso profondamente segnato dai condizionamenti politici e affaristico-mafiosi che riusciranno a stravolgere la prima stesura del '56 anche con la complicità della stessa Amministrazione Comunale [Cannarozzo 2016, 44].
Già in tale versione disegnata a colori in forma artigianale (fig. 6), tuttavia, le previsioni per città storica non si discostano di molto da quelle inserite nei precedenti piani riproponendo, con poche variazioni, le due strade di sventramento in direzione nord-sud, la via del porto e la cosiddetta "terza via" a monte di via Maqueda, come prolungamento della via Villafranca attraverso i Mandamenti Monte di Pietà e Palazzo Reale, nonché una nuova strada di sventramento in direzione est-ovest nel Mandamento Monte di Pietà, come prolungamento della via Napoli.
È solo dopo la pubblicazione del PRG che si avvia concretamente la stesura degli elaborati progettuali relativi al risanamento del centro storico che però, in sede di approvazione, si capirà che non potevano essere assimilati agli elaborati di un vero e proprio piano particolareggiato di risanamento poiché non era stata prevista la necessaria copertura finanziaria. Queste le motivazioni che portano all'approvazione del piano di risanamento, dopo un iter inasprito da polemiche, come "dettaglio" del PRG (1962).
Negli elaborati progettuali si riscontra comunque un elevato grado di trasformazione della struttura urbana e di sostituzione dell'edilizia esistente. In linea di massima gli edifici di valore monumentale vengono salvaguardati anche se, in alcuni casi, di questi ultimi vengono mantenute soltanto le facciate monumentali, mentre in altri, viene mantenuto solo qualche elemento architettonico o decorativo inserito più o meno scenograficamente nella nuova edilizia di sostituzione.
Nei due decenni successivi, l'unica iniziativa di rilievo intrapresa dall'Amministrazione comunale in campo urbanistico, è la stesura del "Piano Programma del centro storico", un approfondito studio guidato da figure di spessore come G. Samonà e G. De Carlo, che però, non avendo nessuna cogenza normativa ed urbanistica, si concluderà nel 1983 con una delibera del Consiglio comunale che rinviava a successivi strumenti attuativi il compito di garantirne l'operatività [Gangemi 1985, 104]. In questi stessi anni la città storica, se da una parte verrà risparmiata dagli effetti della speculazione selvaggia, maggiormente interessata ad aggredire la Piana dei Colli dove erano previsti indici elevatissimi, dall'altra, nel disinteresse generale, continuerà a perdere abitanti e ad essere pervasa da degrado e abbandono.

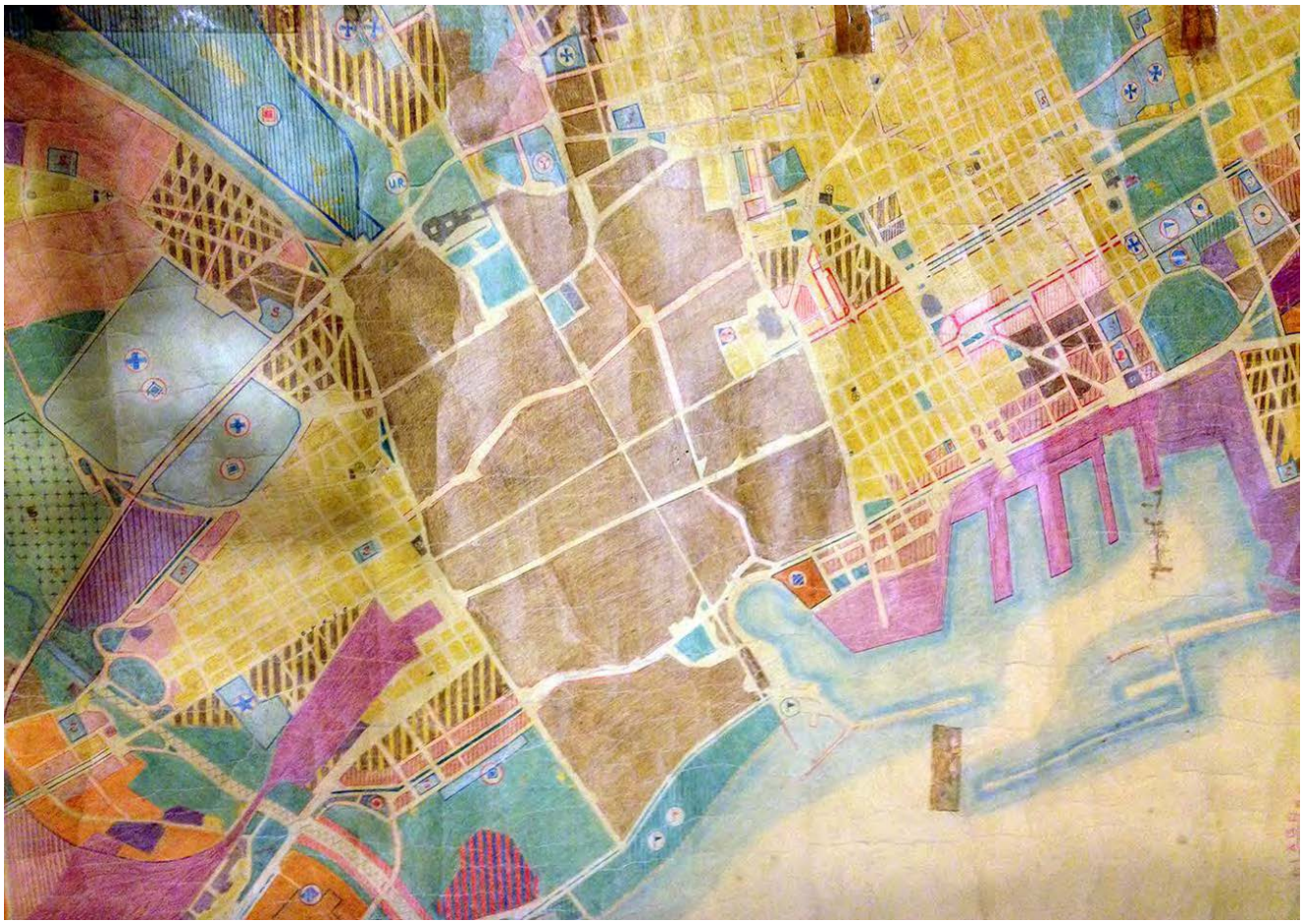
Conclusioni

Un cambio di rotta nelle scelte urbanistiche della città si ha nel 1993 con l'approvazione del PPE, il piano particolareggiato esecutivo per il recupero del centro storico di Palermo che avviene contestualmente a quella di altri piani di ambiti più circoscritti precedentemente adottati e con cui si dà avvio a un processo di interventi di recupero pubblici e privati con il conseguente ritorno di abitanti appartenenti ai ceti medio-alti.



4: Piano particolareggiato dell'ambito gravitante intorno a piazza Marina. Vista prospettica con Palazzo Butera sullo sfondo, 1954.

5: Piano particolareggiato dell'ambito gravitante intorno a piazza Marina. Vista prospettica su piazza Santo Spirito, 1954.



6: Stralcio della planimetria generale del PRG del 1956 riguardante il centro storico.

Di contro, tale processo di rinnovo urbano, affidato unicamente alle regole speculative del libero mercato, non mitigate da politiche pubbliche di ampio respiro ha decretato, da una parte, la lenta espulsione degli abitanti originari appartenenti alle fasce deboli, delle comunità etniche insediatesi già a partire dai primi anni '80, nonché delle attività tradizionali tipiche, dall'altra, la valorizzazione progressiva di ambiti urbani sempre più estesi in cui l'effetto *gentrification/touristification* con alcuni anni di ritardo rispetto ad altre grandi città italiane, si sta velocemente diffondendo, generando forme di omologazione e perdita di significato urbano.
Oggi il rischio per Palermo è quindi ancora una volta quello di perdere una parte consistente della sua identità come sarebbe potuto accadere se fossero state attuate quelle immagini di piani e progetti redatti nel dopoguerra, compromettendo un contesto straordinario, sintesi dell'incontro di diverse civiltà che nel corso dei secoli ha generato forme inclusive di organizzazione dei luoghi, ricche di influenze e contaminazioni intrecciate, in parte assorbite e in parte sapientemente rielaborate [Braudel, 2007][*].

[*] Pur condividendo le posizioni espresse nell'articolo, risultato di elaborazioni comuni, l'Introduzione e il paragrafo 1 sono da attribuire a Francesco Maggio, mentre il paragrafo 2 e le Conclusioni a Giuseppe Abbate.

Bibliografia

ALBERGONI, A., CRISAFULLI, V. (2004). *Palermo 1937-1947. Le immagini della memoria*, Palermo: Sigma Edizioni.
BONAFEDE, G. (1997), *La pianificazione in Sicilia 1944-1990*, Palermo, Edizioni La Zisa.
BRAUDEL, F. (2007), *Il Mediterraneo*, Bompiani, Milano.
CANNAROZZO, T. (1996). *Palermo tra memoria e futuro. Riqualificazione e recupero del centro storico*, Palermo, Publisicula Editrice.
CANNAROZZO, T. (2000). *Palermo: le trasformazioni di mezzo secolo*, in «Archivio di Studi Urbani e Regionali», n. 67, pp. 101-139.
CANNAROZZO, T. (2016). *Palermo e l'urbanistica sociale di Edoardo Caracciolo,* Palermo, Edizioni Caracol.
CARACCIOLO, E. (1944-1945). *Brevi commenti al Piano Regolatore di Palermo*, in «L'Economia Siciliana», Palermo.
CHIRCO, A. [Eds.] (2008). *Memoria del 9 maggio 1943*, Palermo: Salvare Palermo Edizioni.
GANGEMI, G. (1985), *Palermo. Il Piano Programma del centro storico*, in «Supplemento a Progettare», n. 1, pp. 4-102.
GAROFALO, V. (2019), *Rappresentazioni nella città. Arte urbana a Palermo*, Palermo: 40due Edizioni.
INZERILLO, S.M. (2017). *Urbanistica e società negli ultimi duecento anni a Palermo*, Palermo, 40due Edizioni.
LA DUCA, R. (2004). *Presentazione*, in *Palermo 1937-1947. Le immagini della memoria*, Palermo: Sigma Edizioni, p.7.
PEDONE, F. (2019). *La città che non c'era. Lo sviluppo urbano di Palermo nel secondo dopoguerra*, Palermo, Istituto Poligrafico Europeo.
PRESCIA, R. (2012). *Restauri a Palermo. Architettura e città come stratificazione*, Palermo, Kalós.
QUILICI, S. (2001). *Piani di ricostruzione*, in *Cento anni di piani urbanistici*, a cura di C. Mazzoleni e B. Bonfantini, Milano, Edizioni della Triennale, pp. 51-79.
ROMEO, S., ROTHIER, W. (2017). *Bombardamenti su Palermo. Un racconto per immagini*, Palermo: Istituto Poligrafico Europeo.
TROMBINO, G. (2000). *L'urbanistica in Sicilia negli anni della ricostruzione*, Palermo, Officina Edizioni.

Sitografia

https://palermo.repubblica.it/cronaca/2013/05/09/news/le_bombe_del_9_maggio_1943_che_distrussero_palermo-58431764/(novembre 2022).
https://meridionews.it/uwe-espugna-la-loggia-dei-catalani-vero-atto-vandalico-e-deturpare-la-storia/?refresh_ce (novembre 2022).

La città si racconta: storia, rievocazioni belliche e identità territoriali attraverso rappresentazioni ed immagini urbane

The city narrates itself: history, war re-enactments and territorial identities through urban representations and images

TOMMASO EMPLER, ADRIANA CALDARONE, ALEXANDRA FUSINETTI
Sapienza Università di Roma

Abstract

La messa in scena di episodi storici o bellici è una tematica centrale nella storia dell'arte. Le forme di rappresentazione sono interessanti quando è la città stessa che, attraverso elementi sparsi nei suoi spazi, racconta gli episodi che hanno contribuito alla sua evoluzione. La ricerca analizza le forme di racconto visuale dell'identità e dell'evoluzione storica della città e si focalizza su una raccolta critica dei sistemi di rappresentazione urbana che contribuiscono a creare una memoria degli eventi.

The staging of historical or wartime episodes is a major topic in history of art. Forms of representation are interesting when the city, through elements spread in its spaces, tell episodes that contributed to its evolution. This research analyzes the forms of visual tale of the city's identity and of historical evolution and it focuses on a critical collection of urban representational systems that contribute to a memory of events.

Keywords
Rappresentazione Urbana, Identità Storica, Narrazione Visiva.
Urban Representation, Historical Identity, Visual Tale.

Introduzione

La rappresentazione di eventi storici, di battaglie, episodi bellici è da sempre stata una tematica centrale nella storia dell'arte, sia che si tratti di celebrazioni della vittoria, che della trasposizione dell'orrore della guerra nei dipinti.
Tuttavia, lo studio e l'analisi di alcune forme di rappresentazione diventa interessante quando è la città stessa che, attraverso diversi elementi disseminati negli spazi pubblici ed urbani, racconta gli episodi che hanno contribuito alla sua evoluzione storica, pur se non nello specifico unicamente eventi bellici. In tal modo, l'identità e l'evoluzione di un nucleo urbano diventano percepibili attraverso una lettura unitaria delle diverse forme di rappresentazione: la città esprime, con mezzi fisici, virtuali, attraverso eventi aperti al pubblico ed iniziative, le stratificazioni nel tempo, le dominazioni e le influenze culturali che hanno contribuito a creare l'immagine attuale della città stessa.
Il contributo analizza le modalità messe in atto ad oggi di racconto visuale dell'identità e dell'evoluzione storico-urbana: parte dal simbolismo espresso dagli archi di trionfo, atti a celebrare le vittorie degli imperatori, passa ad analizzare le facciate decorative dei palazzi con stemmi araldici, rappresentazioni iconografiche e pittoriche o immagini di battaglie, per poi giungere agli elementi di arredo urbano (plastici tridimensionali, pavimentazioni illustrative); infine, si concentra sulle rievocazioni storico-virtuali di episodi bellici o ricostruzioni di spazi tridimensionali storici, per arrivare agli episodi di street art più recenti di denuncia o

documentazione della guerra in atto. La ricerca si focalizza su una raccolta critica e sistematizzazione degli espedienti rappresentativi urbani che contribuiscono a creare, in modo unitario, una memoria degli eventi.
Particolare attenzione viene posta sul verificare come tale processo avvenga in aree differenti per posizione geografica, per cultura e tradizione, a sottolineare che si tratta di azioni atte a suscitare un gesto di immedesimazione spontanea, una sorta di approccio emozionale che ha lo scopo di migliorare la conoscenza e la coscienza storica di città e popoli.

1. Dalla città della rappresentazione alle rappresentazioni in città

La rappresentazione di una città, che si prefigura in primis come immagine mentale di un cittadino, un turista o un viandante fortuito, è il risultato di un processo relazionale e reciproco che si instaura tra l'ambiente urbano ed il suo osservatore. Il sistema di utenti e fruitori dello spazio città, partecipano, come attori in una "*scena*", a definire uno scenario urbano [Fagnoni 2011], determinando un'immagine riconoscibile e collettiva già definita da Kevin Lynch "*Image of the city*" [Lynch 1960]. Questo approccio, considerato più comunicativo e percettivo nel concepire la *forma urbis*, pone al centro l'uomo in quanto in grado di attribuire un valore semantico ai diversi segni percepiti.

1: Arco di Settimio Severo a Roma. Particolare. I bassorilievi rappresentano, oltre ad alcune divinità, le battaglie dell'imperatore omonimo in Partia (Mesopotamia) e la sua marcia trionfale a vittoria avvenuta. Foto di Tommaso Empler

Sin dall'antichità e specialmente a partire dalla terza repubblica romana, è stata compresa la funzione comunicativa degli spazi urbani nei confronti degli utenti per la costituzione di una consapevolezza storica degli eventi passati ed in corso. Infatti, i diversi imperatori susseguitisi durante l'Impero Romano, oltre a concepire una determinata morfologia degli spazi pubblici, si affidavano alle "immagini urbane" come strumento tramite cui esprimere valori religiosi, civili, politici, militari e morali, consentendo ai cittadini romani di immedesimarsi in quegli stessi valori.
Infatti, edifici e monumenti onorari, obelischi, spesso erano decorati di bassorilievi, immagini narranti le gesta e le imprese militari e civili dell'imperatore, la sua storia: le immagini e la celebrazione imperiale, sostenevano il processo di identificazione del cittadino romano con l'impero e le sue gesta, costituendo la base di legittimazione del potere imperiale.
Le immagini furono sempre inserite in edifici o elementi di cui costituivano decoro e ne sono un esempio calzante gli archi di trionfo in cui il significato civile specifico dell'edificio diveniva esso stesso immagine ed assumeva una valenza simbolica, partendo dalla celebrazione delle gesta militari, sino alla divinizzazione del *princeps* .
Gli archi di trionfo romani sono stati fonte di imitazione nelle epoche successive ed in tutto il mondo, partendo dall'*Arco di Trionfo* napoleonico a Parigi, l'*Arco della Vittoria* di Francisco Franco a Madrid o il *Wellington Arch* di Londra, sino ad arrivare al *Soldiers and Sailors Memorial Arch* a New York, memoriale della guerra civile americana.
La scelta di usare la tipologia dell'arco di trionfo con immagini e decorazioni venne ripresa anche durante il periodo Barocco dalla cerimonia del "Possesso" che avveniva in seguito alla elezione papale: archi trionfali erano temporaneamente eretti per celebrare simbolicamente la vittoria del Papa. Tali elementi erano parte degli "apparati effimeri", ovvero architetture temporanee in legno o cartapesta, costruiti su misura per le "feste", ovvero eventi e celebrazioni che ripercorrevano la vita di personaggi illustri. Si trattava di vere e proprie installazioni che rendevano la città uno spazio scenico, esaltando gli spazi urbani attraverso inganni ottici ed ottenendo il coinvolgimento emotivo degli "spettatori-cittadini a fini di propaganda. Le immagini delle "feste" della Roma papale, attraverso una sapiente manipolazione degli indizi semantici, miravano a stabilire il potere della Chiesa sulla città [Aisa 2010], passando dalla meraviglia alla persuasione. Emblematico è il caso degli allestimenti messi a punto durante l'ingresso di Carlo V di Francia in diverse città d'Italia nel XVI secolo, dove gli apparati assunsero un valore simbolico, fissando nell'immaginario degli spettatori la storia del secolare conflitto storico tra Roma e Cartagine [Grosso 2016].
Oggi lo spazio pubblico ha perso la connotazione di "spazio della rappresentazione" o luogo monumentale, per trasformarsi in luogo di incontro e scambio per individui o comunità. La globalizzazione ha prodotto un amalgama degli stili di vita e una molteplicità di immagini urbane con conseguente lieve calo o, a volte, perdita dell'identità comunitaria. La necessità di superare lo spaesamento delle comunità ha portato alla nascita di fenomeni spontanei da parte degli abitanti che, attraverso segni, grafica ed immagini, incidono ed intervengono sulla conformazione dello spazio urbano e su ciò che esso vuole comunicare, costituendone un nuovo paradigma. Lo spazio pubblico diviene scenario e testo per le classi creative e partecipative che trovano una propria identità nella rappresentazione e nelle immagini urbane. In questo contesto collaborativo nasce la *Street Art*, forma di arte che può manifestarsi spontaneamente e spesso con metodi poco legali, o come una forma d'arte controllata, sottoposta a regole e in grado di rinegoziare i rapporti sociali tra pubblico e privato, tra individuale e collettivo. In questo senso, i graffiti contro la guerra diventano strumento di protesta e ripudio della guerra, incarnando un sentimento collettivo, come la produzione

anonima di Banksy che ha voluto esprimere solidarietà al popolo in guerra in Ucraina con una serie di opere grafiche: un "cavallo di frisia" (elemento utilizzato per ostacolare l'avanzata del nemico) diventa "oggetto d'arte" entrando a far parte del graffito bidimensionale. La portata comunicativa è immediata ed esprime il contrasto tra gli orrori della guerra e la capacità delle nuove generazioni di restare in equilibrio con leggerezza. Questa forma di rappresentazione, seppur più spontanea, contribuirà in un prossimo futuro a lasciare tracce indelebili degli avvenimenti presenti, permettendo agli spazi urbani di continuare ad assumere la loro funzione comunicativa.
Le installazioni artistiche hanno nel tempo assunto non solo ruolo di denuncia ma anche di memoria, come nel caso delle cosiddette "Pietre d'inciampo", i piccoli blocchi quadrati ricoperti di ottone che segnalano, lungo i marciapiedi delle città, le residenze dei cittadini deportati nei campi di sterminio nazisti. L'opera, ideata nel 1995 dall'artista tedesco Gunter Denmig come reazione a ogni forma di negazionismo e di oblio, trasforma le pietre in tasselli di Storia che accendono e riportano in luce frammenti di un passato da ricordare, occupano lo spazio pubblico per evidenziare storie che fanno parte dell'identità collettiva. L'evoluzione urbana modifica i luoghi della Storia che, per poter essere ricordati, compresi, contestualizzati e offerti ai cittadini, possono contare su molteplici forme di rappresentazione.

2. La stratificazione delle informazioni

Non sempre però la città rende leggibili agli occhi degli utenti questi luoghi della Storia. Avvenimenti del passato o antiche configurazioni urbane possono essere riportate alla luce mediante attività di valorizzazione con il supporto degli strumenti digitali, attraverso la ricostruzione tridimensionale di quelle tracce non più visibili. Eventi culturali temporanei o installazioni permanenti raccontano il passato e restituiscono un senso identitario comune alla collettività. È possibile allora considerare la città come testo, disseminata di indizi semantici stratificatisi nel tempo che, insieme alle permanenze architettoniche crea un *unicum* ed un racconto, seppur di non facile lettura. Tale metafora viene fatta propria dalla semiologia urbana, in particolare Ugo Volli afferma che: «Dal punto di vista semiotico, una realtà espressiva che si rinnova e si ridefinisce continuamente come la città si definisce come discorso, una pratica significante la quale però in ogni momento proietta alle sue spalle un testo. La città è viva, cambia materialmente e nel senso che proietta; ma in ogni suo tempo è stabile e leggibile come un libro» (Volli 2005). La città si comporta dunque come un testo, ma allo stesso tempo contiene testi, rappresentazioni, si conforma tramite il suo stesso tessuto, il quale nasce dall'insieme dei pieni e dei vuoti, ma anche dagli interventi temporanei, dagli eventi, dai servizi e dai cittadini che ne fanno parte.
La città può dunque considerarsi come composta da contenuti propri (conformazione degli spazi, tessuti urbani ecc.) e da contenuti informativi che le vengono attribuiti. Gli strumenti di comunicazione visiva utilizzati negli spazi urbani sono un ambito in rapida evoluzione specie riguardo i linguaggi utilizzati, sempre più contemporanei e sempre più digitali.
Le forme di rappresentazione si possono così distinguere in "soluzioni tangibili" e "soluzioni intangibili o effimere", con ulteriori distinzioni.
Le soluzioni tangibili si riferiscono a:

- oggetti e soluzioni di arredo urbano;
- decorazioni su superfici verticali od orizzontali.

Le soluzioni intangibili o effimere si riferiscono a:

- *multimedia & interaction experiences*;
- cesate di cantiere.

Gli oggetti e le soluzioni di arredo urbano assumo un ruolo primario nel racconto delle vicende di una città, sia come memoria delle trasformazioni dei luoghi e degli usi che ne sono stati fatti nel tempo, sia come elementi aggiuntivi, in grado di far meglio comprendere l'evoluzione degli spazi, con caratteristiche aggiuntive riferite all'inclusività e all'*universal design*.
Nel primo caso viene fatto riferimento a quelle soluzioni o "segni" che, a livello di pavimentazione, richiamano la presenza di una memoria storica non più visibile né percepibile, come la posizione assunta da un bastione fortificato, la porta d'ingresso alla città o il sedime di una chiesa, che a causa di vicende belliche sono stati distrutti o demoliti e successivamente sostituiti da altro, dove l'unica ricostruzione filologica e memoria storica è attribuita ad un "segno" a terra. È il caso, ad esempio, di una antica chiesa situata nell'area di Budavar, a Budapest, oggi non più esistente, la cui antica presenza viene richiamata da una pavimentazione che ricalca parte dell'antica planimetria.

2: Budapest. Una pavimentazione, combinata con arredi urbani (vasi per piantumazioni) riproduce la pianta di una chiesa non più esistente nell'area di Budavar. Foto di Adriana Caldarone.

Tra gli oggetti di arredo urbano inclusivi è sempre più frequente l'uso di modelli tattili che raccontano la storia di un luogo, consentendo una percepibilità aptica anche ai non vedenti, come il modello presente nella Piazza davanti alla Chiesa di San Tommaso a Brno, che ricorda l'espansione della città nel 1645.

3: Città di Brno, Repubblica Ceca. Modello tridimensionale di bronzo di Brno nel 1645, secondo gli abitanti simbolo della saggezza (insieme alle due statue presenti nella stessa piazza, rappresentanti il coraggio e la temperanza). Foto di Adriana Caldarone.

Le decorazioni su superfici verticali od orizzontali sono connesse a forme di "*urban art*" e "urbanismo tattico", che dal racconto della memoria collettiva passano alla narrazione della memoria individuale. Sono forme di espressione della *street art* graficamente controllate, con contenuti che seguono un preciso "*storytelling*".
Possono ricordare la fondazione e la storia di un luogo, come la storia del quartiere della Boca a Buenos Aires (Fig. 4), oppure un evento storico come la breccia di Porta Pia, aperta dai bersaglieri e che porterà all'annessione di Roma al Regno d'Italia, o ancora la vittoria sugli svedesi del 1645 durante la guerra dei trent'anni a Brno (Fig. 5).
In altri casi possono invece riferirsi al racconto di quanto contenuto in un volume urbano, che dichiara la sua funzione mediante decorazioni di *urban art*.
Infine le soluzioni di decorazione su superfici assumono il ruolo di migliorare l'aspetto visivo di un quartiere e, allo stesso tempo, rendere i passanti partecipi della soluzione adottata, prevedendo ad esempio delle anamorfosi urbane, ricostruite visivamente in particolari punti.
Le soluzioni intangibili o effimere spesso hanno una limitazione temporale, per motivi connessi all'uso di soluzioni digitali o perché parte di un sistema di cesate di cantiere.

Il digitale consente di realizzare soluzioni di *multimedia & interaction experiences*, dove il visitatore è coinvolto direttamente nel racconto. Sono soluzioni che hanno una durata limitata nel tempo e che possono essere percepite solo nelle ore notturne. Sono caratterizzate da una dinamicità delle immagini di sintesi dinamiche e da modalità di visualizzazione che possono prevedere una percezione in 3D, come nel caso degli eventi di VideoCittà a Roma, dove a coloro che si fermano ad osservare il *projection mapping* vengono forniti degli occhialini anaglifi.
Ruolo di *storyteller* spetta anche alle recinzioni di cantiere, che sempre più spesso raccontano la storia del luogo nel periodo in cui vengono eseguiti lavori di restauro o di riqualificazione, come nel caso del Mausoleo di Augusto a Roma o del complesso di Budavàr a Budapest, che la città sta restaurando per riportarlo allo stato antecedente la seconda guerra mondiale che lo danneggiò pesantemente. In quest'ultimo caso, il cantiere è riuscito a ricavare anche uno spazio museale in cui le tecnologie digitali rendono disponibili un modello informato del progetto (Fig. 6).

4: Quartiere della Boca a Buenos Aires. Alla base di alcuni edifici viene ricordato l'impegno dei volontari per la salvaguardia della salute dei lavoratori che hanno fondato il quartiere e consentito la sua prosperità nel tempo. Foto di Tommaso Empler.

5: Città di Brno, Repubblica Ceca. Facciata decorativa rappresentante la battaglia di Brno nel 1645. La data del 1645 è cruciale, in quanto le truppe svedesi furono sconfitte alle porte della città (durante la Guerra dei trent'anni), consentendo all'impero austriaco di bloccare l'avanzata svedese verso Vienna. Foto di Adriana Caldarone.

Conclusioni

Le rappresentazioni della città per raccontare la sua storia o le sue storie, che vanno dalla memoria collettiva alla memoria individuale, sono degli strumenti sempre più utilizzati ed apprezzati da visitatori e curiosi. La possibilità della città di raccontare e svelare gli indizi storici collocati all'interno del proprio tessuto urbano viene rafforzata e arricchita dall'utilizzo dei linguaggi della rappresentazione, che ne permettono la decodifica e la comprensione ai cittadini e ai visitatori.

L'identità e l'evoluzione storica di un nucleo cittadino è infatti percepibile dalla lettura delle diverse rappresentazioni che negli spazi pubblici della città sono state date nel tempo, come le raffigurazioni iconografiche o pittoriche, talvolta simboliche se non addirittura metaforiche, che consentono di acquisire la conoscenza dei luoghi anche quando presentano uno scarso grado di attendibilità.
In molti casi sono ancora il frutto di esperienze artistiche ed episodiche, che si dovrebbero strutturare ed organizzare secondo precisi piani di comunicazione culturale, seguendo alcune regole della pianificazione urbana, come, ad esempio, a quelle assegnate ai piani del colore.
Affinché l'evoluzione della Storia e delle storie della città diventino fruibili a tutti sarebbe quindi necessaria una lettura unitaria di tutti gli indizi disseminati tra gli edifici, sviluppando approcci di valorizzazione culturale basati su concetti come quelli del "Museo Diffuso". Quest'ultimo utilizza infatti un particolare metodo comunicativo in grado di accompagnare l'utente in percorsi tematici all'interno di un'area geografica, coinvolgendo i luoghi di maggiore interesse insieme, come le emergenze storiche, artistiche e culturali e inserendo il tutto in una narrazione tematica a disposizione del pubblico, che può raccontare capitoli di storie poco conosciute che si ricollegano però alla grande Storia raccontata nei libri.

6: Budapest. A sinistra le cesate di cantiere informano sul programma Hauszmann. Lo scopo del programma è quello di riportare il complesso di Budavár, per quanto possibile, al suo stato pre-guerra. Sono riportare informazioni sullo stato passato, presente e futuro dell'area. A destra il modello informativo tridimensionale del progetto. Foto di Adriana Caldarone.

Bibliografia

AISA, M.G., (2010). *Immagini del potere nell'antica Roma*, in Alberto Fiz *Michelangelo Pistoletto. Il DNA del terzo paradiso al Parco Archeologico di Scolacium e al Marca. Collana Cataloghi di mostre. Intersezioni*, Milano, Mondadori Electa, vol. 5, pp. 23-30.

GROSSO, M. (2016). Feste e apparati effimeri per gli ingressi di Carlo V nelle Vite di Vasari. Da Genova a Mantova (1529-1530), in Simona Brunetti Maestranze, artisti e apparatori per la scena dei Gonzaga (1480-1630), Bari, Corpo 16 s.r.l, pp. 91-110.

FAGNONI, R., (2011). *Lo spazio pubblico urbano. Connettibilità sociale, colore, comunicazione*. In Maria Benedetta Spadolini *I colori di Cornigliano. Design per lo scenario urbano.* Firenze, Alinea editrice, pp. 20-25.

LYNCH, K. (1960). *The image of the city,* Cambridge (MA), The Massachusetts Institute of Technology and the President and Fellows of Harvard College.

VOLLI, U., (2005). *Laboratorio di Semiotica*, Bari, Laterza.

Sitografia

https://it.euronews.com/2022/11/19/banksy-ucraina-guerra-russia-stencil-street-art-instagram-opere-denuncia (ultimo accesso: dicembre 2022)

Architettura e simbolismo bellico. I disegni di Mario De Renzi per il progetto di concorso del Palazzo delle Forze Armate all'E42

Architecture and war symbolism. Mario De Renzi's drawings for the competition project for the Armed Forces Building at E42

SALVATORE DAMIANO
Università di Palermo

Abstract

Questo studio approfondisce, attraverso la rilettura analitica di alcune tavole del progetto di concorso di primo grado di Mario De Renzi per la Piazza e gli edifici delle Forze Armate all'E42 di Roma, i modi attraverso cui il Disegno e le sue espressioni simboliche, al pari dell'architettura, sono divenuti veicoli immateriali per la trasmissione e l'esaltazione della guerra come uno dei valori fondanti dell'atroce ideologia del regime fascista.

This study investigates, through the analytical re-reading of some graphic plates of Mario De Renzi's competition project for the Place and buildings of the Armed Forces at E42 in Rome, how Drawing and its symbolic expressions, like architecture, became immaterial tools for the transmission and exaltation of war as one of the founding values of the atrocious ideology of the fascist regime.

Keywords
Disegno, architettura di regime, guerra.
Drawing, Regime architecture, War.

Introduzione

Dittatura e guerra sono due entità semantiche diverse ma inscindibili se poste in un medesimo piano ideale di consequenzialità fenomenologica e temporale. La storia ha infatti dimostrato che generalmente i conflitti costituiscono il terribile epilogo dei regimi totalitari. Del tutto similarmente, nel nostro comune immaginario, quando si pensa a una dittatura, si suole accostarvi l'immagine iconica di quelle opere architettoniche o infrastrutturali che i tiranni di turno realizzavano anche per scopi propagandistici. In riferimento al caso italiano, sappiamo quanto copiosa sia la produzione architettonica del fascismo, le cui testimonianze costruite sono ancora oggi presenti a plasmare gli spazi collettivi delle città che viviamo. Ancor prima degli edifici costruiti, tali intenzionalità venivano chiaramente manifestate anche nei disegni di progetto. In tal senso risultano emblematiche le partecipazioni ai grandi concorsi di architettura banditi in Italia durante il ventennio, nei quali i più capaci progettisti del periodo ebbero l'occasione di mettere a confronto le proprie idee dinnanzi a commissioni giudicatrici allo scopo costituite. Queste erano molto spesso erano composte da figure del calibro di Ugo Ojetti, Gustavo Giovannoni e Marcello Piacentini [Danesi, Patetta, 1976, 148], con quest'ultimo che confermava sempre il suo ruolo di supremo regista degli indirizzi da intraprendere. Proprio per tale ragione i concorsi, soprattutto nella seconda metà degli anni '30, non costituirono una concreta opportunità di affermazione per i giovani progettisti fungendo piuttosto da mero strumento di controllo della scena architettonica da parte del potere accademico consolidato [*Ibidem*]. Tra i più importanti figurano il concorso per la stazione di Firenze, vinto dal gruppo toscano di Giovanni Michelucci, la competizione per il Palazzo del Littorio a Roma, nel quale

risulta vittorioso il gruppo capeggiato da Enrico Del Debbio, e la ricostruzione della Palazzata di Messina, in cui ad arrivare primo è Giuseppe Samonà. Ascrivibile invece alla categoria dei meno noti o dibattuti è il concorso per la Piazza e gli edifici delle Forze Armate all'E42 di Roma, in cui, fra i trentadue partecipanti, figura il nome di Mario De Renzi.

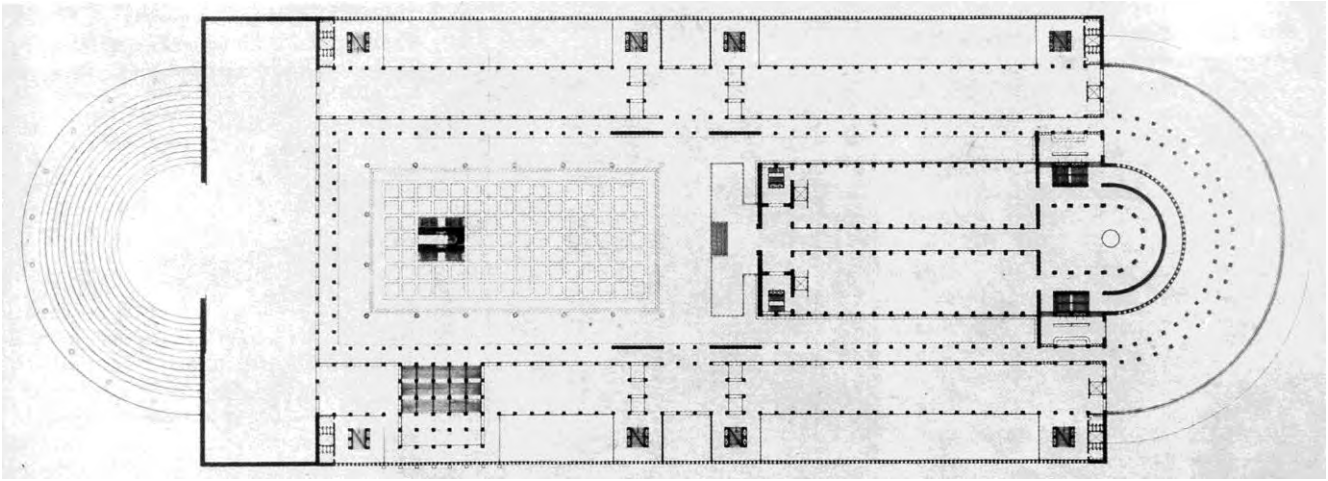
1. Mario De Renzi e l'architettura degli anni '30

Tra i più importanti architetti italiani del primo Novecento, Mario De Renzi nacque a Roma nel 1897. Allievo, tra i più dotati, di Arnaldo Foschini, prima di mettersi in proprio, lavorò negli studi di Alberto Calza Bini e Vittorio Ballio Morpurgo [Carunchio, Sparvieri 1981, 17]; oltre la libera professione fu impegnato come docente universitario, prima a Napoli (dal 1929 al 1943) e poi a Roma [*Ibidem*]. Degno di nota è il sodalizio professionale con Adalberto Libera, che inizia nel 1932 con il progetto per la mostra del decennale della rivoluzione fascista allestita presso il Palazzo delle Esposizioni in via Nazionale a Roma e prosegue per molte altre occasioni, tra cui si citano le partecipazioni ai concorsi per il palazzo delle poste in via Marmorata (sempre nella capitale) e per il vicino auditorium-palazzo littorio, non realizzato [*Ibidem*]. La collaborazione con un protagonista dell'architettura italiana del Novecento della caratura di Libera lasciò il segno in Mario De Renzi: nei suoi progetti degli anni '30, in special modo quelli che riguardano gli edifici dello stato fascista, risulta più chiaramente ravvisabile quel monumentalismo classicista astratto, quasi metafisico, altresì rintracciabile, ad esempio, nel palazzo dei ricevimenti e dei congressi di Roma o nella casa "G.I.L." di Civitanova Marche dell'architetto trentino. La parabola dell'architettura "aulica" di De Renzi si conclude idealmente nel 1938 proprio con il progetto del concorso di primo grado per la Piazza e gli edifici delle Forze Armate all'E42, che rappresenta il punto di massima esasperazione di quei concetti di magniloquenza e rappresentatività dell'architettura prima citati. De Renzi fu tra i selezionati per il grado successivo, che si risolse con un primo posto *ex-aequo* tra lo stesso progettista romano e Figini e Pollini [Neri 1992, 60, 138]. La storia ci racconta che i tre architetti furono "costretti" a collaborare al progetto esecutivo finale: quest'ultimo doveva essere, secondo le indicazioni, una fusione delle due proposte [*Ibidem*]. L'incompatibilità figurativa tra le due soluzioni e i possibili alterchi sorti durante la collaborazione forzata dei tre progettisti diede di fatto mano libera ai servizi tecnici dell'ente E42 nel modificare, anche in corso d'opera, il progetto, eseguendo in definitiva le direttive di Marcello Piacentini [*Ibidem*]. Il risultato, che disattende completamente le qualità dei due progetti originari [*Ibidem*], è il complesso di edifici ancora oggi esistente, che ospita l'Archivio Centrale dello Stato e alcuni uffici dell'amministrazione capitolina.

2. I disegni d'insieme

Il progetto per il primo grado di concorso del complesso delle forze armate, adeguatamente documentato, è conservato presso gli archivi dell'Accademia di San Luca a Roma, che lo custodisce nel fondo dedicato a Mario De Renzi. I disegni sono realizzati per la maggior parte attraverso il metodo delle proiezioni ortogonali, mentre in numero più limitato sono gli elaborati grafici di tipo prospettico, accidentali o centrali. In tutti i casi risulta esemplare l'accuratezza grafica nella realizzazione: che ci si trovi di fronte a una sezione longitudinale complessiva o alla prospettiva d'angolo di un qualsivoglia particolare, colpisce la cura minuziosa nel descrivere graficamente fin nei dettagli l'architettura progettata. Ad esempio, la pianta (fig. 1), nella chiarezza del suo svolgersi, rivela un complesso di edifici di dimensioni colossali benché governato da limpidi principi geometrico-compositivi: la simmetria, poiché doppia in quanto riferibile ai due assi della composizione, è il criterio probabilmente più intelligibile, anche per la singolare matrice geometrica dell'impianto, una particolare figura piana composta da un

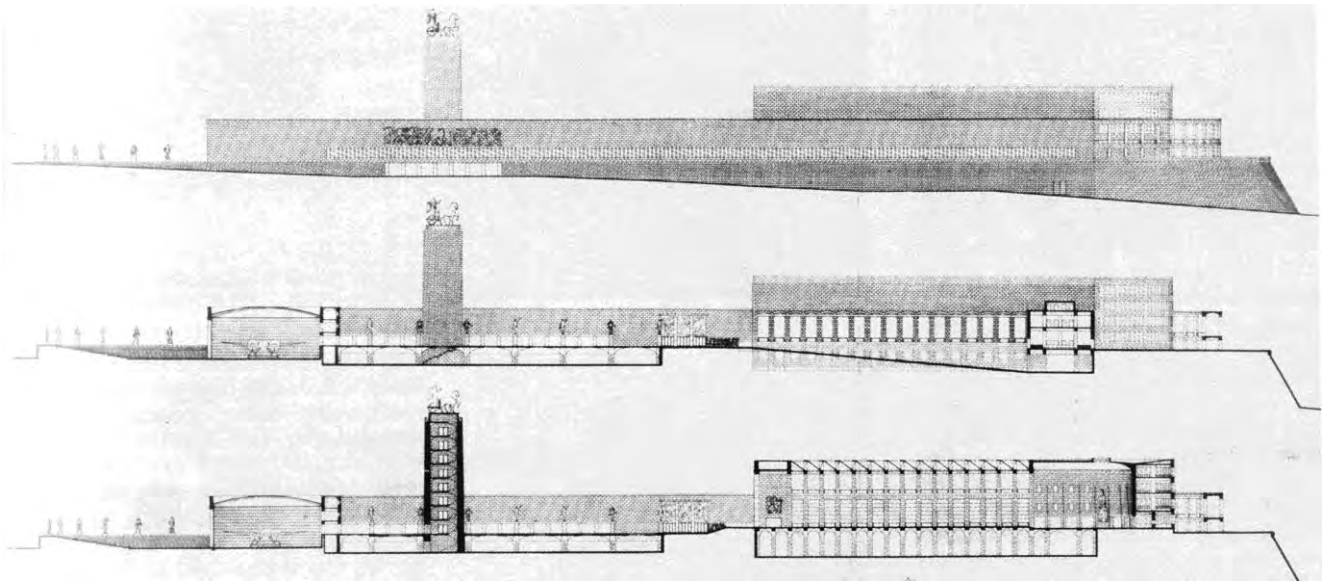
rettangolo centrale e due semicerchi speculari, il cui centro di ciascuno di questi ultimi coincide con il punto medio dei lati minori; il principio di isotropia è invece ravvisabile nel modo di disporre i corpi di fabbrica, gli ambienti interni ad essi, gli spazi all'aperto nonché nella ripetizione ordinata del modulo strutturale; si può parlare di specularità invece se si fa riferimento alle masse rispetto l'asse maggiore, in quanto, a eccezione del sistema d'ingresso con spazio ipostilo e gradinate, vi è una perfetta corrispondenza tra le due parti riflesse.



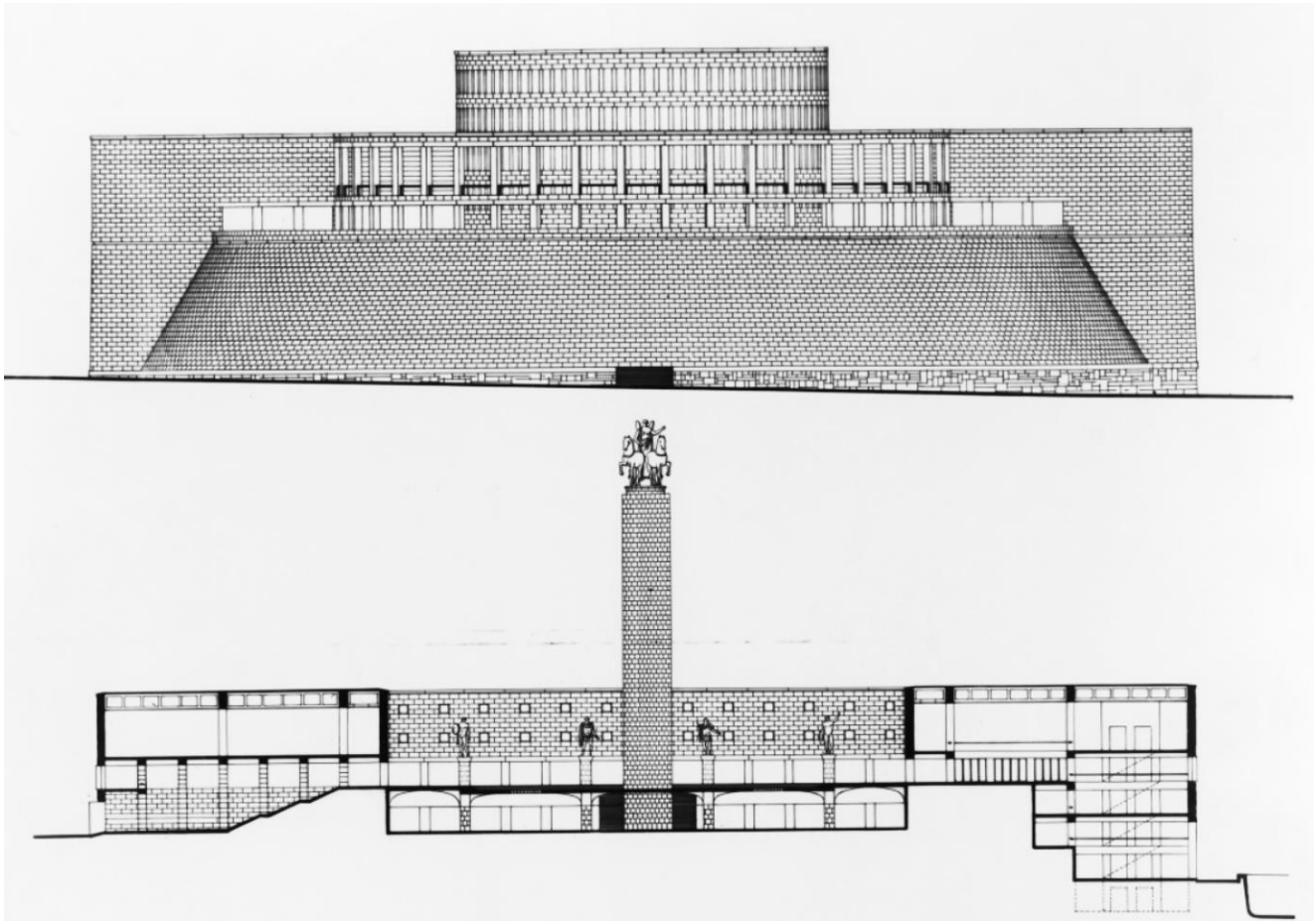
1: Mario De Renzi, progetto di concorso di primo grado per la Piazza e gli edifici delle Forze Armate all'E42 di Roma, 1938, pianta del complesso. (Roma, Accademia di San Luca, Archivio Contemporaneo, fondo Mario De Renzi).

De Renzi, nel modellare il progetto architettonico del complesso, sembra attuare la lezione classica dell'architettura imperiale romana, non solo dal punto di vista del linguaggio ma anche nella concezione dello spazio: la giustapposizione dei volumi in relazione alle piazze interne, agli spazi intermedi e ai camminamenti, oltre a obbedire alle regole geometriche in precedenza menzionate, rimanda fortemente al tema del foro romano [Neri 1992, 136]; se rimane inalterata la funzione spaziale dell'architettura, ovvero quella di plasmare, attraverso le sue quinte, la piazza, nel progetto di De Renzi all'E42, le basiliche in cui si esercitavano i poteri dello stato imperiale lasciano invece il posto agli edifici riservati ai tre corpi armati nazionali, Esercito, Marina e Aeronautica. Per comprendere meglio come De Renzi aveva orientato il complesso, va precisato che, pur essendo il sito lo stesso dell'odierno Archivio Centrale dello Stato, il suo asse longitudinale era parallelo alle direzioni individuate da via Cristoforo Colombo e via dell'Arte, mentre l'asse del sistema d'ingresso (e non l'asse minore) fosse coincidente con l'asse stradale di viale Europa. I disegni in alzato, rispetto alla pianta, costituiscono il tassello di completamento per la comprensione delle ragioni del progetto, in quanto vengono esplicate graficamente la difficile orografia del sito e l'articolazione degli spazi interni al complesso. Sebbene non si possa affermare che le due cose siano legate da una chiara relazione di consequenzialità, il terreno gioca un ruolo fondamentale quanto meno nell'ideazione del sistema d'ingresso, che avviene in uno dei due lati maggiori, sulla piazza interna, in asse con la torre e da una quota corrispondente al primo dei piani ipogei. Si giunge alla quota degli spazi aperti interni a mezzo della scalinata a tre rampe già citata.
Nel complesso non si registrano sistemi spaziali a incastro o sfalsamenti di solai: a eccezione dell'edificio centrale dedicato all'esercito, più alto e con interni a tutta altezza, le altre fabbriche si compongono di sole due elevazioni fuori terra; più complessa è la situazione dei piani situati al di sotto della quota della piazza (assunta probabilmente come lo "zero altimetrico" del

progetto), visto che il terreno scosceso e irregolare fa sì che questi aumentino di numero nelle parti in cui le quote orografiche risultino più basse. A questo proposito, la spiccata orizzontalità del complesso (caratteristica fortemente ricercata in fase di progetto da De Renzi e che sembra un rimando ulteriore all'urbanistica classica, segnatamente al concetto di acropoli), unita alla grande dimensione e alle irregolarità topografiche del luogo, ha costretto a prevedere la creazione di opere aggiuntive per il contenimento del terreno: il riferimento è al grande emiciclo sud, che ospita la parte terminale dell'edificio dell'esercito e la doppia pilastrata concentrica su due ordini; tali elementi sovrastano un'ampia terrazza risultante dalla creazione di un muro basamentale (in funzione di terrapieno) che colma la differenza di quota tra il piano di calpestio interno e il terreno [*Ibidem*]. Tale elemento semicircolare, posizionato alla testa del complesso e dotato di una rastremazione evidente, è caratterizzato graficamente da una tessitura muraria più fitta, profonda e "rustica"; al siffatto volume basamentale si sovrappongono il telaio semicircolare di travi e pilastri e l'edificio dell'esercito che svetta in altezza; in tal modo si genera un imponente sistema architettonico a gradoni, una sorta di bastione proteso idealmente verso il mediterraneo, che conferisce al complesso quell'immagine dirompente di severa monumentalità. Specularmente a questo elemento è presente un anfiteatro di identiche dimensioni, scavato in parte nel terreno (che stavolta ha una quota più elevata rispetto al fronte opposto) [*Ibidem*]: tale arena può essere considerata come l'omologo spaziale, ma in negativo, del grande elemento semicircolare rastremato pocanzi descritto. Va rilevato che nell'anello più esterno e più elevato dell'anfiteatro De Renzi posiziona delle statue: il riferimento possibile è allo stadio dei marmi progettato da Enrico Del Debbio e costruito all'inizio degli anni '30 al Foro Mussolini (oggi Foro Italico di Roma) [*Ibidem*].
La sezione effettuata sull'asse longitudinale del complesso è utile a restituire l'essenza delle spazialità interne alle fabbriche: nell'edificio dell'esercito e nella sala delle "Glorie Italiane" appare evidente lo sforzo di trasporre in chiave moderna i caratteri dello spazio basilicale attraverso la creazione di un tempio guerriero ad aula, il cui soffitto è composto da una serie di lucernai opportunamente inclinati e posti in successione, forse per creare un'illuminazione moderata ma uniforme e diffusa al tempo stesso; di contro nella parte absidale il soffitto è pieno,



2: Mario De Renzi, progetto di concorso di primo grado per la Piazza e gli edifici delle Forze Armate all'E42 di Roma, 1938, sezioni longitudinali del complesso (Roma, Accademia di San Luca, Archivio Contemporaneo, fondo Mario De Renzi).



3: Mario De Renzi, progetto di concorso di primo grado per la Piazza e gli edifici delle Forze Armate all'E42 di Roma, 1938, sezioni trasversali del complesso (Roma, Accademia di San Luca, Archivio Contemporaneo, fondo Mario De Renzi).

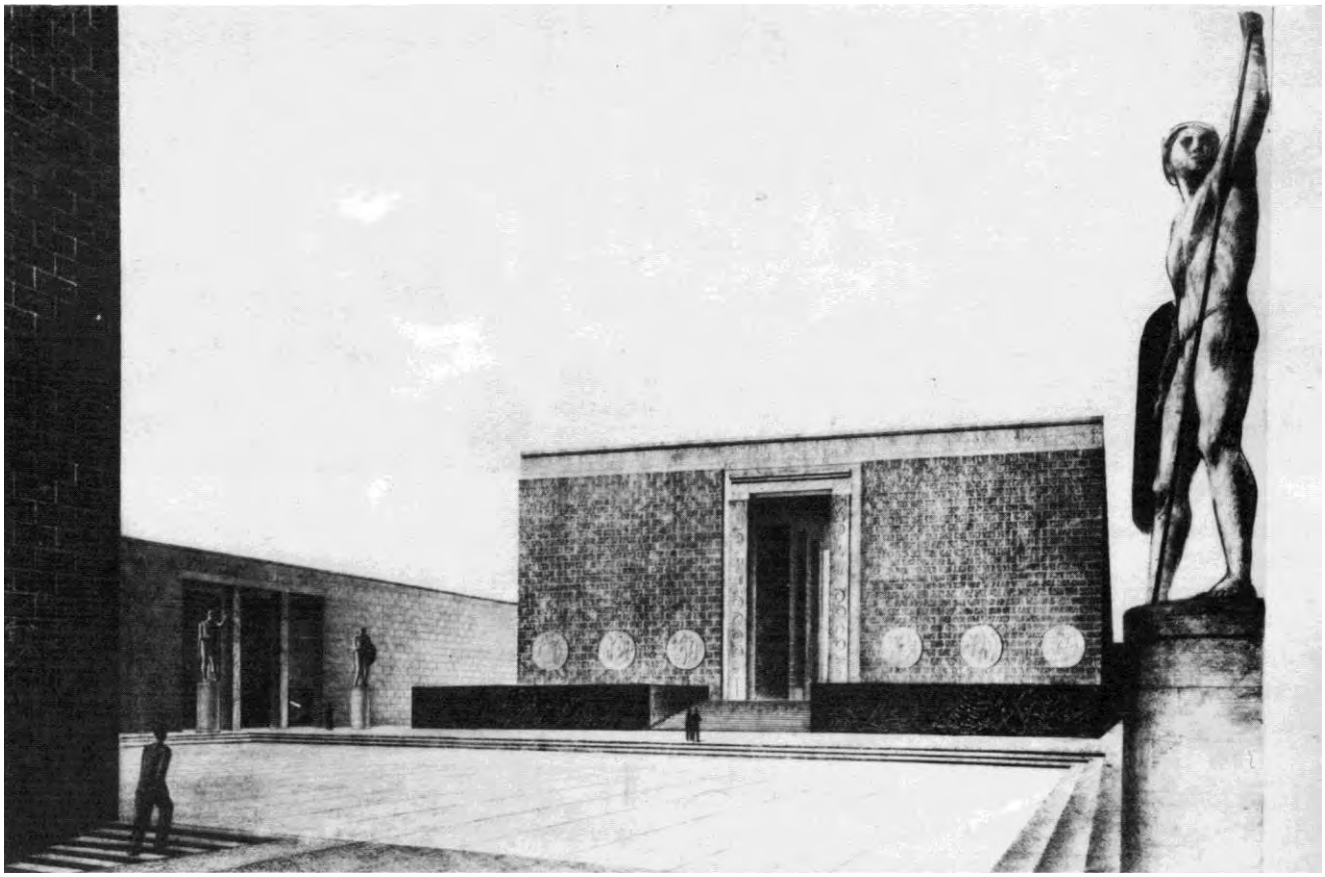
con l'unica eccezione di un lucernaio orizzontale di forma circolare che illumina direttamente la grande scultura di una non meglio precisata divinità guerriera, posta al centro; per il sistema spaziale abside-deambulatorio, il progettista romano sembra ispirarsi parzialmente, soprattutto per gli aspetti relativi all'organismo costruttivo, alla sezione trasversale della palestra dell'Accademia di scherma (o Casa delle Armi) progettata pochi anni prima da Luigi Moretti e costruita al Foro Italico; inoltre De Renzi, nella sezione, oltre a dar conto di due spazi semi-ipogei (il primo sotto la piazza e l'altro, una sorta di cripta, sotto la sala delle glorie), mostra l'unico elemento a sviluppo verticale del complesso, ovvero la torre che segna l'intersezione delle due assialità, quella dell'ingresso e l'altra, longitudinale; tale elemento architettonico, disegnato con una certa rastremazione delle murature perimetrali per via dell'altezza, conta nove elevazioni fuori terra e risulta sormontato dalla vittoria auriga [*Ibidem*], che ne sottolinea la funzione di marcatore urbano, per il quale l'architetto romano lo aveva probabilmente pensato.

3. Prospettive e grafici di dettaglio

De Renzi, analogamente ad altri architetti operanti negli anni '30, si fa interprete del recupero di una dimensione piranesiana nella rappresentazione dell'architettura [Santuccio, 2003, 152]: un pittoricismo scenografico che si manifesta (in misura maggiore nei disegni prospettici e di

4: Mario De Renzi, progetto di concorso di primo grado per la Piazza e gli edifici delle Forze Armate all'E42 di Roma, 1938, prospettiva centrale del sistema d'ingresso (Roma, Accademia di San Luca, Archivio Contemporaneo, fondo Mario De Renzi).

dettaglio) attraverso l'uso del carboncino, avente l'obiettivo probabile di ridestare un'espressività fortemente romana [*Ibidem*]; i siffatti disegni in chiaroscuro, nel tentativo di rievocare tale grandezza trascorsa, sottolineano la forza materica e il grave peso murario [Ivi, 153]; si rinuncia ai vetusti apparati decorativi applicati di sapore eclettico per intraprendere un percorso che valorizzi sempre più la carica plastica dell'architettura nella sua interezza, la consistenza stereometrica e la drammaticità dell'edificio inteso come massa [Ivi, 154].
A questo proposito, di grande impatto visivo risulta la prospettiva centrale realizzata probabilmente con una tecnica mista che vede l'impiego di matite a durezza variabile per le linee al tratto e carboncino (di tipo tradizionale o *wolf*) per gli effetti chiaroscurali.
Il disegno raffigura il sistema d'ingresso, che si presenta con una facciata chiaramente strutturata, dal punto di vista tettonico, attraverso una successione di elementi: si inizia dal basamento, che è la parte a diretto contatto con il terreno, distinguibile per un rivestimento in pietra bruna e per l'assenza di bucature, quasi a voler comunicare un'insostituibile funzione statica; prosegue con il paramento, che invece si connota per l'uso di un rivestimento in pietra calcarea di colore chiaro che lo fa risaltare nella visione d'insieme; questa fascia, che ha una dimensione verticale tripla rispetto al basamento, è caratterizzata per la presenza di una grande apertura in lunghezza di sapore lecorbusieriano, la cui carica razionalista viene stemperata dalla presenza in successione di particolari setti aggettanti rispetto al piano di facciata, aventi proporzioni simili a quelle di una colonna classica, che creano una serie di bucature verticali

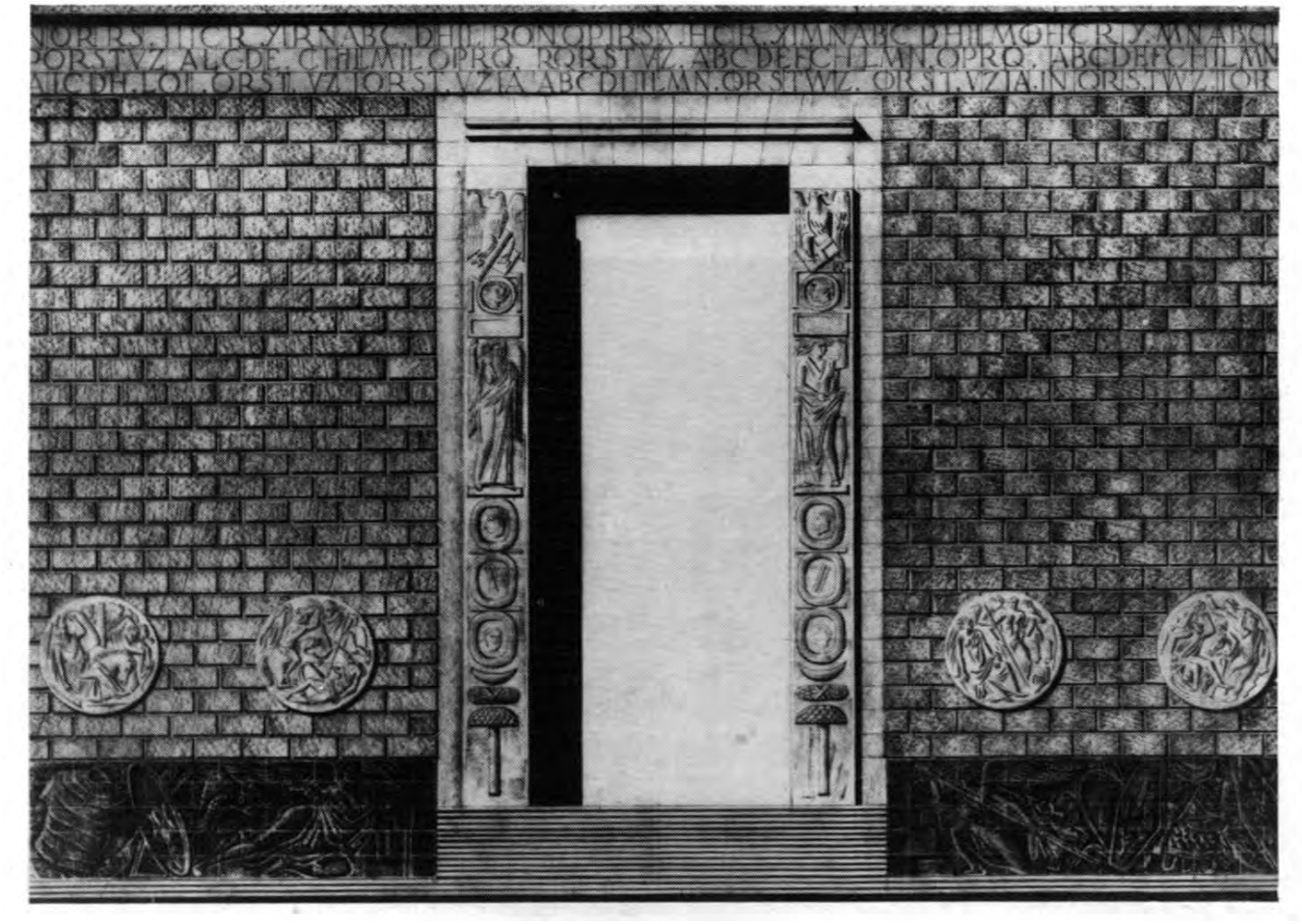


5: Mario De Renzi, progetto di concorso di primo grado per la Piazza e gli edifici delle Forze Armate all'E42 di Roma, 1938, prospettiva accidentale della piazza interna (Roma, Accademia di San Luca, Archivio Contemporaneo, fondo Mario De Renzi).

identiche e ripetute (il riferimento potrebbe essere al coevo Palazzo dei ricevimenti e dei congressi di Adalberto Libera); nella parte più alta del paramento, perfettamente piena, è presente un grande ciclo di bassorilievi che possiede la stessa dimensione in larghezza dell'ingresso, rispetto al quale svolge un ruolo di sottolineatura visiva; la facciata si conclude con un coronamento di piccole dimensioni composto semplicemente da una doppia cornice in aggetto. I propilei d'ingresso svolgono parimenti una funzione di dispositivo ottico: permettono infatti di traguardare sia le triple rampe di scale che conducono alla quota della piazza interna che la base della torre che svetta in altezza oltre la facciata.

La rappresentazione prospettica accidentale della piazza interna, in un ipotetico percorso esplorativo pensato dal progettista per descrivere la sua opera, può essere considerata come il *frame* successivo alla prospettiva dell'ingresso precedentemente trattata, in quanto il punto di vista si trova in cima alle scalinate. In realtà, oltre a voler simulare il possibile risultato percettivo di un'architettura salda nel moderno che rimanda alle spazialità dell'antichità classica, i possibili intenti del disegno prospettico sembrano essere proprio quelli di evidenziare la dimensione umana dell'architettura. Quest'ultima, per quanto aulica fosse, viene progettata da De Renzi tenendo sempre al centro l'uomo: non a caso nel disegno sono rappresentate diverse figure umane. Intenzionalità differenti sembrano invece essere alla base del disegno del particolare riguardante la facciata dell'edificio dell'esercito (fig. 6), graficizzato con tecniche possibilmente identiche alle due prospettive precedenti, ma rispetto alle quali differisce per il metodo di rappresentazione

adottato, che stavolta è quello delle proiezioni ortogonali. De Renzi oltre a descrivere nuovamente la successione tettonica che caratterizza la facciata intesa come organismo costruttivo, ne marca gli aspetti più propriamente sintattici esaltando la profondità plastico-chiaroscurale della tessitura muraria e della rugosità dei materiali lapidei. Allo stesso modo i bassorilievi con temi guerrieri presenti nel basamento, nei medaglioni e negli stipiti vengono posti in risalto con un accurato studio delle ombre, simulando un'illuminazione incidente a quarantacinque gradi sulla superficie.



6: Mario De Renzi, progetto di concorso di primo grado per la Piazza e gli edifici delle Forze Armate all'E42 di Roma, 1938, alzato principale dell'edificio dell'esercito (Roma, Accademia di San Luca, Archivio Contemporaneo, fondo Mario De Renzi).

Conclusioni

Il disegno è un momento di riflessione durante il quale tentiamo di chiarire le nostre idee. Si tratta di un processo mentale attraverso il quale i pensieri sconfinano dalla nostra mente per essere trasposti in segno grafico, a sua volta leggibile e interpretabile anche da persone diverse da noi. Nel campo dell'architettura il disegno non esaurisce il suo ruolo soltanto in una dimensione meramente proiettiva ma permette di esplorare anche la sfera del metalinguaggio. Mario De Renzi, da capace disegnatore (oltre che architetto), con la partecipazione al concorso di primo grado per la Piazza e gli edifici delle Forze Armate all'E42, inconsapevolmente (o forse no), più che progettare un edificio, disegna un vero e proprio manifesto *tout court* dell'architettura di quel periodo: l'uso consapevole e sopraffino delle tecniche di rappresentazione descritte è mirato alla

costruzione di un'immagine drammaticamente grandiosa che, facendo tesoro della lezione dell'antichità classica e dell'esperienza di colleghi coevi (si sono citati Adalberto Libera, Luigi Moretti ed Enrico Del Debbio), costituisce una sorta di 'punto limite' oltre il quale disegno e architettura di regime (oltre che lo stesso De Renzi) non andranno.

Bibliografia

E42 utopia e scenario del regime (1979), a cura di M. Calvesi, E. Guidoni, S. Lux, Padova, Marsilio editore.
CARUNCHIO, T. (1981). *De Renzi*, Roma, Editalia.
CIUCCI, G. (2002). *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944*, Giulio Einaudi Editore.
CONFORTI, C. (1997). *Roma, Napoli, la Sicilia*, in *Storia dell'architettura italiana. Il secondo Novecento*, Milano, Electa, pp. 176-241.
Il razionalismo e l'architettura italiana durante il fascismo (1989), a cura di S. Danesi, L. Patetta, Electa, Milano.
DE RUBERTIS, R. (1998). *Il disegno dell'architettura*, Roma, Carocci editore.
DOCCI, M., MAESTRI, D. (1984). *Il rilevamento architettonico. Storia, metodi e disegno*, Roma-Bari, Editori Laterza.
MONTANARI, G., BRUNO, A. JR. (2009). *Architettura e città nel Novecento. I movimenti e i protagonisti*, Roma, Carocci Editore.
NERI, M.L. (1992). *Mario De Renzi. L'architettura come mestiere 1897-1967*, Roma, Gangemi Editore.
QUICI, F. (2004). *Tracciati d'invenzione*, Torino, UTET.
QUILICI, V. (2015). *Eur. Città di fondazione*, Roma, De Luca Editori d'arte
ROSSI, P.O. (2012). *Roma. Guida all'architettura moderna 1909-2011*, Roma-Bari, Editori Laterza.
SANTUCCIO, S. (2003). *Il disegno razionale*, in *Il disegno dell'architettura italiana nel XX secolo*, Roma, Edizioni Kappa, pp. 149-192.
STRAPPA, G. (1989). *La continuità con la tradizione nell'edilizia romana del '900*, in *Tradizione e innovazione nell'architettura di Roma capitale. 1870-1930*, Roma, Edizioni Kappa, pp. 35-145.
UGO, V. (1996). *Fondamenti della rappresentazione architettonica*, Bologna, Esculapio editore.
VAGNETTI, L. (1965). *Il linguaggio grafico dell'architetto, oggi*, Genova, Vitali e Ghianda.

Elenco delle fonti archivistiche o documentarie

Roma. Accademia di San Luca. Archivio Contemporaneo. *Fondo Mario De Renzi*. DR55.

Sitografia

http://www.fondoderenzi.org/elementi_online.php?id=171 (gennaio 2023)

Le rappresentazioni dei War Artists americani
The representations of American War Artists

DANIELA PALOMBA, LAURA S. PAPPALARDO
Università di Napoli Federico II

Abstract
Questo contributo esplora il ruolo del disegno, delle figurazioni, quale strumento di rappresentazione e di narrazione delle scene di guerra. Lunga è la tradizione storica che vede l'impiego dell'arte di guerra per comunicare, evocare e celebrare i conflitti. Anche durante la Prima e la Seconda Guerra Mondiale i diversi Paesi coinvolti ricorsero a questa forma di comunicazione. Tra questi si ricordano gli Stati Uniti d'America che diedero forma a programmi artistici volti all'ingaggio di artisti civili e soldati per documentare l'esperienza di guerra. Nonostante le pratiche comuni, però, gli intenti e gli esiti delle due esperienze furono ben diversi.

This paper looks at the role of drawing, of figurations, as a tool for representing and narrating war scenes. There is a long hystorical tradition that sees the use of war art to communicate, evoke and celebrate conflicts. Even during World War I and World War II, the various countries involved resorted to this form of comunication. Among these the United States stand out, shaping art programs aimed at engaging civilian artists and soldiers to document the war experience. However, despite common practices, both intentions and outcomes were quite different.

Keywords
Arte, guerra, Stati Uniti d'America.
Art, war, United States of America.

Introduzione
Questo contributo esplora il ruolo dei war artists autori di disegni e illustrazioni, adottate per rappresentare e narrare le scene di guerra. Lunga è la tradizione storica che vede l'impiego dell'arte di guerra per comunicare, evocare e celebrare i conflitti. Anche durante la Prima e la Seconda Guerra Mondiale i diversi Paesi coinvolti nei conflitti ricorsero a questa forma di comunicazione. Tra questi si ricorda l'esperienza e l'approccio degli Stati Uniti d'America che diedero forma a programmi artistici volti al reclutamento di artisti civili e soldati per documentare i conflitti bellici. Nonostante le pratiche comuni, però, gli intenti e gli esiti delle due esperienze furono ben diverse.
Con il primo conflitto mondiale, il lavoro di vari artisti viene immaginato per essere utilizzato per fini esclusivamente propagandistici. La caotica organizzazione del programma che avrebbe dovuto coordinare e gestire le figurazioni realizzate dai war artists, si rivelò fallimentare e non può considerarsi quale modello propulsore delle successive attività artistiche dedite al tema della guerra.
Saranno, invece, le misure di soccorso istituite dall'amministrazione Roosevelt per sostenere gli artisti americani negli anni tra le due guerre (1933-1943), a costituire una solida base su cui fondare una nuova concezione di arte a servizio della guerra, sotto molteplici aspetti.
Nella Seconda Guerra Mondiale, infatti, fiorisce la produzione di figurazioni a scopo formativo, informativo e testimoniale. Queste erano previste sia nell'ambito di iniziative

governative che spontanee realizzate da parte di artisti volontari che contribuirono alla definizione di un vasto patrimonio figurativo focalizzato sul tema della guerra inteso e correlato a differenti aspetti.
Attraverso l'analisi di diverse forme d'arte, ufficiali e non ufficiali, si osserva che, durante la Seconda Guerra Mondiale, le figurazioni non erano semplicemente impiegate per finalità di propaganda. Diventano, invece, uno strumento del quale si fa uso su entrambi i fronti: lo Stato che lo richiede per raggiungere obiettivi militari e i soldati che ricorrono alle rappresentazioni per raccontarsi ai propri cari e tra di loro, ricorrendo a forme di comunicazione diverse da quella scritta.
Da ciò emerge, dunque, una nuova concezione dell'arte di guerra e della sua capacità di assolvere sia funzioni nazionali che sociali.

1. Gli "otto" dell'A.E.F.

Nel 1918, poco dopo l'entrata in guerra degli Stati Uniti, l'American Expeditionary Forces (A.E.F) schierò al fronte otto artisti per competere con le forze alleate per l'acquisizione di immagini di guerra.
Nel 1915 la Germania era stata la prima Nazione a mandare un artista in guerra. Francia, Inghilterra e Canada la seguirono presto, istituendo programmi di arte di guerra nel 1916. Entrati in guerra nel 1917, gli Stati Uniti era tra le poche nazioni a non aver ufficialmente preso parte al fenomeno sempre più affermato e diffuso. La scelta di istituire un programma di arte di guerra fu presa dunque, dal Comitato per la Pubblica Informazione, in un evidente clima competitivo, con lo scopo di costruire una campagna di propaganda efficace.
In risposta alle pressioni internazionali, gli Stati Uniti diedero forma al loro primo programma "ufficiale" di artisti corrispondenti nel 1917: vennero selezionati otto artisti quali William James Aylward, Walter Jack Duncan, Harvey Thomas Dunn, Ernest Clifford Peixotto, J. André Smith, George Matthews Harding, Wallace Morgan e Harry Everett Townsend, incaricati di realizzare "una storia pittorica della guerra" [Report 1948, 11].
L'istituzione del programma fu, quindi, legata ad esigenze esclusivamente di propaganda, la cui organizzazione frenetica spinse alla spedizione degli "otto" al fronte francese, senza che questi venissero formati ed informati dell'incarico che avrebbero dovuto svolgere. Impreparati, i nostri, arrivarono in Francia nel maggio del 1918 e trascorsero i nove mesi successivi vagando per le zone di guerra e ritraendo i soggetti da loro ritenuti di maggiore interesse.
I soldati nelle scene di battaglia, in marcia, seduti attorno al fuoco per scaldarsi, piuttosto che impiegati in mansioni quotidiane, erano questi i soggetti ricorrenti e scelti dagli artisti per le rappresentazioni. Harvey Thomas Dunn, il più noto tra gli otto artisti di guerra, realizzò disegni e dipinti con lo scopo di ritrarre e registrare la sua visione della guerra. In *Sunday Morning at Cunel,* rappresenta due soldati americani che si riparano dietro un terrapieno nel bosco. Il soldato sullo sfondo indossa un elmetto e un'uniforme mimetici ed è sdraiato a pancia in giù mentre punta il suo fucile. Il soldato in primo piano è ferito con bende insanguinate sul braccio. È sdraiato su un fianco accanto al secondo soldato. Il suo fucile è sulla collina alla sua sinistra. In lontananza a destra si intravedono i contorni vaghi di altri soldati che si muovono attraverso il bosco. L'immagine si costruisce tra quelle che solo apparentemente sembrano casuali pennellate, segni capaci di fotografare il momento e di catturarne l'istante, di comunicarne la drammaticità e l'intensità della scena. Una scena popolata da diversi soldati e da molteplici dettagli, che non si rivelano subito al primo sguardo.

1: Harvey Thomas Dunn, Sunday Morning at Cunel, 1918, dipinto a carboncino e olio, Washington, National Museum of American History (a); Harvey Thomas Dunn, The Sentry, 1918, dipinto ad olio, Washington, National Museum of American History (b).

La figurazione coinvolge l'osservatore che è pungolato dalla ricerca e dalla voglia di individuare ogni singolo soggetto/oggetto. In *The Sentry*, Dunn raffigura un soldato, unico protagonista della scena che guarda oltre una trincea. È in piedi con solo la testa e le spalle scoperte e indossa un'uniforme verde oliva e un elmetto d'acciaio con la maschera antigas appesa al collo. Sul terrapieno, di fronte al soldato, c'è un fucile con baionetta attaccata, un binocolo e sei granate a frammentazione. Intorno alla trincea crescono chiazze d'erba e alle spalle del soldato i supporti di legno del muro della trincea. Sullo sfondo a destra i pali di filo spinato, che sfumano nella luce del primo mattino. I colori più cupi sono quelli scelti per inquadrare la figura del soldato, punto focale della composizione, che contribuiscono alla costruzione dell'azione che si manifesta tra l'attesa e la prossimità dell'azione. L'attenzione dell'osservatore viene qui catturata dallo sguardo del soldato, fisso, accorto e forse anche impaurito. Entrambi i dipinti si caratterizzano per l'analoga costruzione della scena in cui il peso della composizione, rappresentato dalla posizione dei protagonisti, è decentrato. Questa scelta sembra lasciare spazio a ciò che può accadere e che è percepibile anche se non è rappresentato.
Le prime produzioni degli artisti, poco dopo il loro arrivo in Francia, non furono particolarmente apprezzate. In una lettera inviata a uno degli artisti si leggeva che "né i redattori della rivista a cui erano destinati i quadri, né gli ufficiali dello Stato Maggiore sembrano esprimere molto interesse per i quadri. Non hanno né scopo militare né scopi propagandistici" [Cornebise 1917, 3].
Nonostante la ricchezza di informazioni, deducibili da queste figurazioni, quello che si contestava era la mancanza di immagini formidabili, imponenti e splendenti delle scene di battaglia che i periodici richiedevano. Delle stimate 497 opere d'arte prodotte dagli "otto", solo 126 opere furono inviate ai periodici e, di queste, solo cinquantuno furono selezionate per essere pubblicate [Gallatin 1919, 5]. Conclusa la Grande Guerra, il lavoro degli "otto" terminò e fu ordinato loro di tornare in Patria, con un risultato chiaramente poco soddisfacente per l'A.E.F., che, all'indomani della guerra ritenne di non aver individuato un efficace programma di comunicazione di successo basato sulle figurazioni prodotte dagli artisti. L'esito del programma, considerato fallimentare, spinse, durante la Seconda Guerra

Mondiale, a rivedere l'organizzazione e il coordinamento degli artisti di guerra. Il nuovo approccio portò quindi al raggiungimento di risultati più favorevoli.

2. L'Army Art Program durante la Seconda Guerra Mondiale

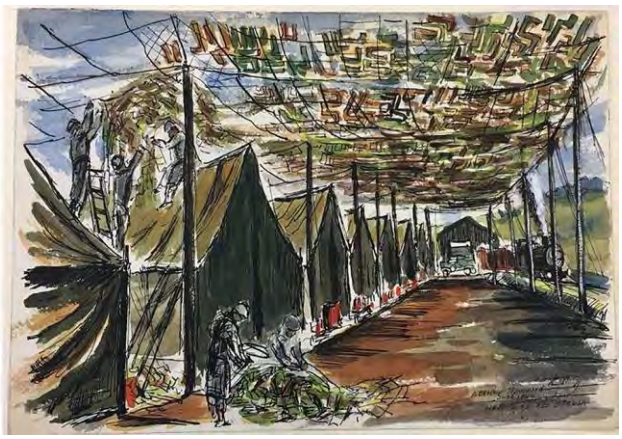
A partire dal gennaio del 1939, quando il presidente Franklin Roosvelt avvertì la nazione della probabilità dell'entrata del Paese in guerra, si fece avanti la minaccia della fine di tutte le iniziative di sostegno economico alla comunità artistica americana da parte dello Stato. Tale minaccia si concretizzò nel 1941, quando Roosevelt ordinò la liquidazione del Works Project Administration (WPA), un'agenzia del New Deal (piano di riforme economiche e sociali promosso da Roosevelt con l'obiettivo di far ripartire il Paese dopo la Grande Depressione) che pose effettivamente fine agli aiuti economici statali e, per estensione, al patrocinio statale dell'arte.

Tuttavia, il ruolo dell'arte nella società americana non si perse del tutto, in quanto le attività della comunità artistica furono reindirizzate alle questioni di guerra. Gli otto anni di arte sponsorizzata dallo Stato sotto l'amministrazione Roosevelt, produssero una sempre più crescente partecipazione pubblica alla produzione artistica e fu allo stesso modo che, a partire dal 1941, militari, statisti, civili e artisti lavorarono insieme per attivare nuovi programmi di arte di guerra, ben diversi da quello promosso nel 1917.

Nel 1942, infatti, il Dipartimento della Guerra istituì un Comitato consultivo per l'arte di guerra, composto da esperti d'arte, per selezionare gli artisti che avrebbero lavorato nel programma [McNoughten 2007, 8]. Nella primavera successiva il comitato aveva selezionato 42 artisti: 23 militari in servizio attivo e 19 civili, che diedero vita all'Army's War Art Units, il programma di corrispondenti artisti della Marina e dell'Unità dell'Esercito Fantasma (l'unità strategica di depistaggio), alcuni spediti principalmente sul Pacifico, mentre altri assegnati ad unità rimaste in America, con lo scopo di rappresentare lo sforzo bellico sul fronte interno. Accanto al programma ufficiale di Stato, molte istituzioni pubbliche ed aziende private, tra le quali in prima linea la rivista Life, si offrirono di assumere artisti civili che potessero raccontare l'esperienza di guerra, una situazione assolutamente vantaggiosa per lo Stato americano, che fu evidentemente alleviato dalle preoccupazioni sui finanziamenti per la produzione di arte di guerra.

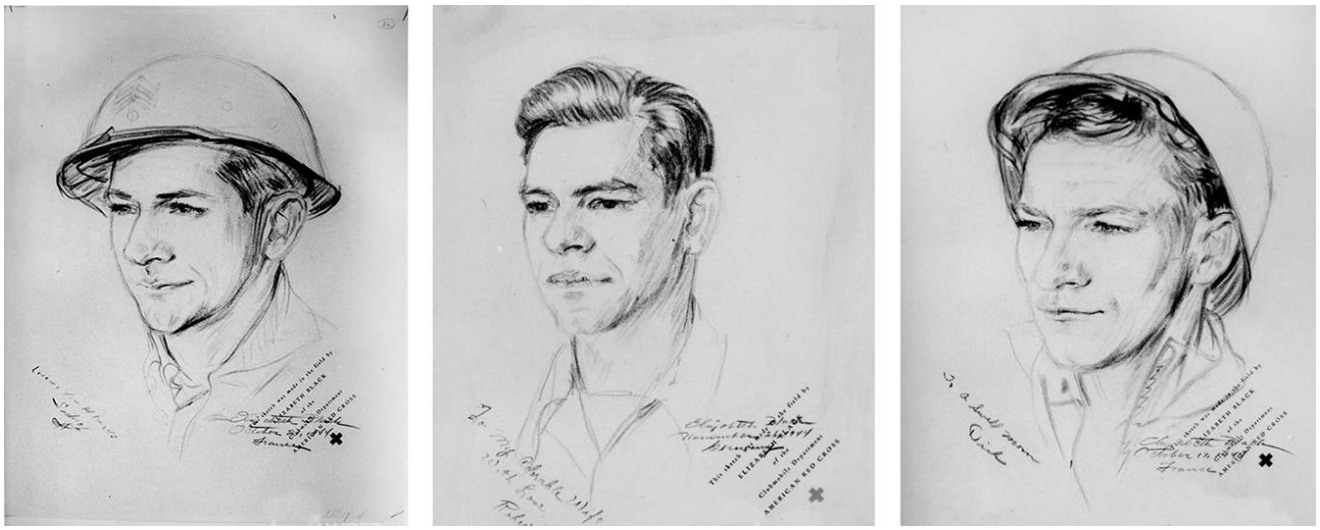
Tale mobilitazione fece sì che maturasse un nuovo concetto di "artista di guerra": non più legato ad esigenze puramente propagandistiche e di esaltazione dello spirito bellico, ma rispondente a necessità di sostegno e supporto degli obiettivi militari e degli stessi soldati.

Qualsiasi oggetto poteva essere scelto come tema della figurazione se l'artista lo riteneva utile, efficace o rappresentativo della guerra. Scene di battaglia e prima linea, terreni di scontri, i morenti e i morti, i prigionieri, ospedali da campo e ospedali militari, abitazioni distrutte e bombardamenti, ritratti non ufficiali, strumenti tattici di guerra, scene di imbarco e sbarco, costruivano la collezione dei temi e delle rappresentazioni. "La nobiltà, il coraggio, la codardia, la crudeltà, la noia della guerra: tutto questo dovrebbe far parte di un quadro a tutto tondo. Cercate di non omettere nulla; ricreatelo col cuore. Esprimete, se potete, realisticamente o simbolicamente, l'essenza e lo spirito della guerra" [Forgey (2015), 4]. Queste le parole del presidente del Comitato, impiegate per invogliare sia gli artisti ufficiali sia quelli non ufficiali a partire e a documentare con le proprie figurazioni la guerra. I war artists americani produssero materiali utili all'addestramento, alla mimetizzazione, alla produzione di documenti storici pittorici e volti, inoltre, a migliorare "l'esprit de corp", inteso come insieme di sentimenti di fiducia, rispetto, supporto che rendeva solidale e funzionale un gruppo di soldati.



2: Pagine tratte dalla Guida tascabile per l'Africa Occidentale, 1943, Stati Uniti. Dipartimento di Guerra (a); Pagine tratte dalla Guida tascabile dedicata all'Illustrazione del processo di occultamento, 1943, Stati Uniti. Dipartimento di Guerra (b).

Essi, inoltre, contribuirono alla realizzazione di vere e proprie guide tascabili, riprodotte a scopi illustrativi, che venivano distribuite ai soldati per istruirli sulle culture e sulle lingue native dei posti occupati. Si trattava di raccolte di disegni rappresentativi degli usi e costumi tradizionali, accompagnati da descrizioni che avevano lo scopo di rafforzare e incrementare le informazioni fornite.
L'efficacia comunicativa delle immagini, inoltre, veniva utilizzata anche per realizzare figurazioni a scopi dimostrativi di pratiche di camuffamento dell'accampamento, in maniera da ingannare il nemico e coglierlo di sorpresa. Gli stessi artisti venivano coinvolti nella realizzazione delle grandi tele dipinte di verde sorrette da reti metalliche a copertura delle intere aree, impiegate per mimetizzare gli accampamenti.
Tra i vari messaggi veicolabili attraverso queste forme espressive e figurative, rientravano anche quelli legati al supporto emotivo. I soldati in Patria, ma soprattutto quelli all'estero, distanti dalle proprie case e dai propri affetti, necessitavano di qualcosa che potesse risollevare loro il morale, che li facesse sentire più vicini, in qualche modo, alle persone care. In tal senso le diverse forme di rappresentazione si rivelarono alquanto efficaci. Fu proprio un'artista volontaria americana, Elisabeth Black, a ideare un progetto unico che prevedeva di ritrarre i soldati in tutta Europa e di inviare i loro ritratti alle famiglie in Patria.
Lasciata la sua carriera artistica promettente a Pittsburgh, Elisabeth Black, si arruolò come volontaria della Croce Rossa Americana durante la Seconda Guerra Mondiale, prestando soccorso ai soldati americani e fornendo loro supporto di ogni genere. Fu così che ideò il progetto di ritratti, che la occupò per circa due anni a disegnare con carboncino su carta i volti di centinaia di soldati incontrati in Inghilterra, Francia, Germania, Belgio, Olanda e Lussemburgo. I disegni ritraevano i soldati nel loro momento di riposo attraverso pochi tratti decisi a carboncino, con espressioni sorridenti e rilassate, immagini felici e soprattutto rassicuranti che i destinatari di queste raffigurazioni speravano di ricevere. Ciascuna di queste era accompagnata dalla firma dell'artista e dalla data in cui il ritratto era stato eseguito, dal timbro della Croce Rossa e da piccoli messaggi che ciascun militare intendeva spedire ai propri cari. Era la stessa artista, poi, ad occuparsi della spedizione. Una operazione analoga fu svolta dall'artista volontaria Mimi Lesser, incarica dalle United Service Organizations (USO), a ritrarre soldati degenti nei reparti medici di molti ospedali europei, immagini che lei stessa, poi, spediva alle famiglie.



3: Elisabeth Black, ritratti dei soldati Sidney L. Agnelly (a), Robert A. Armstrong (b), George Richard Damon (c), Elisabeth Black Collection, 1944, carboncino su carta.

In generale, il lavoro di questi artisti contribuì di gran lunga a migliorare lo spirito dei soldati che venivano ritratti e, per estensione, dei loro cari. Ma non fu solo questo. Gli stessi soldati intrattenevano corrispondenze attive con il popolo americano. Nelle lettere spedite, molto spesso, accanto a messaggi scritti, comparivano schizzi, disegni, figurazioni che celavano le sensazioni più personali di chi le rappresentava. In alcuni casi, queste, sostituivano le parole per esprimere eventi, luoghi, persone o oggetti che i soldati semplicemente non riuscivano ad esprimere a parole.
I disegni in queste lettere, illustrazioni realizzate da soldati di guerra e non da artisti ufficiali, fornirono un altro sguardo sulla realtà, testimoniarono la complessità e le sofferenze psicologiche della guerra, in una maniera più sincera e personale di quella che veniva mostrata e costruita per i poster che si vedevano per le strada piuttosto che sulle riviste del tempo. Attraverso le lettere il popolo americano veniva a contatto con ogni sorta di espressione artistica e figurativa. Fumetti, paesaggi, scene di battaglia, figure stilizzate, ma anche opere da considerare vere e autentiche espressioni artistiche [Carroll-Johnson 2020, 2]. Tale pluralità di linguaggi derivava dal fatto che, essendo frutto di idee e di iniziative del tutto personali, e quindi non assoggettate a norme istituzionali, ogni tema poteva essere declinato nell'espressione artistica scelta dall'autore. Dunque, i disegni, le rappresentazioni americane qui descritte e prodotte durante la Seconda Guerra Mondiale riflettevano esattamente ciò che i soldati desideravano che le loro famiglie, i loro cari e i loro colleghi vedessero, sentissero e capissero riguardo alla guerra.
Quando le parole non bastavano i soldati si affidavano alle immagini, alle figurazioni che venivano realizzate quindi anche da non professionisti. La mancanza di abilità non era un fattore discriminante. Il potere comunicativo delle immagini, dei disegni, rappresentò la strada per colmare delle necessità, dei bisogni. Trasmettere conforto e rassicurazioni alle persone care, ma anche ricevere il supporto morale necessario. Questa pratica, molto diffusa tra i soldati in Europa, fu d'aiuto anche per rafforzare il lavoro di squadra, la coesione dell'unità e alleviare lo stress a cui i soldati erano inevitabilmente sottoposti. Ha consentito, inoltre, la costruzione di una ricca documentazione figurativa prodotta dagli stessi protagonisti dei racconti, dagli osservatori diretti degli avvenimenti.

Conclusioni

Guerra e forme d'arte rappresentano mondi che nell'accezione generale si pongono in totale antitesi tra di loro. L'uomo dell'inizio del ventesimo secolo, però, prende consapevolezza del fatto che il potere distruttivo di ogni guerra è radicato nella coscienza comune al punto che anche quando si associano Arte e Guerra, lo si fa soprattutto pensando all'abuso dell'arte, impiegata per l'attuazione di meccanismi di propaganda.

Questa breve rassegna, valida tale teoria per un preciso momento storico e per una particolare Nazione, gli Stati Uniti d'America durante il primo conflitto mondiale, e dimostra che, a fronte di una consapevolezza diversa dello Stato americano nei confronti dell'arte, acquisita negli anni tra le due guerre con i programmi di patrocinio statale dell'arte previsti dal New Deal, con la Seconda Guerra Mondiale, questa teoria viene completamente sovvertita. Con la complicità di fattori particolarmente favorevoli, è stata la guerra a consentire una notevole produzione artistica; o, in altre parole, "l'arte condizionata dalla guerra ha potuto svilupparsi come Arte" [Popelka 1990, 9].

L'artista di guerra, nella sua accezione più inclusiva, ha assunto, per la prima volta nella storia americana, un ruolo fondamentale nella guerra. L'arte è stata, fin dall'inizio, strettamente connessa alla vita militare americana: l'esigenza di addestramenti rapidi aveva spinto le Forze Armate a ricorrere all'utilizzo di raffigurazioni e rappresentazioni di vario genere a scopo didattico. Dall'altro canto, gli stessi militari impiegarono il disegno come mezzo di comunicazione per raggiungere obiettivi militari, riconnettersi con i loro cari e commemorare il loro servizio. Il loro fu un vero e proprio strumento di comunicazione che, indipendentemente dal ruolo ufficiale svolto all'interno del conflitto, è stato in grado di contribuire alla raccolta di una preziosa documentazione iconografica in grado di descrivere e raccontare il sacrificio e la sofferenza umana, le sensazioni che in maniera simile accomunavano e accomunano ancora oggi, tutte le persone coinvolte negli eventi bellici.

Bibliografia

BINGHAM, J. (2006). *War and Conflict (Through Artists' Eyes)*, London, Raintree Publishers.

CARROLL-JOHNSON, S. (2020). *Requisitioned: American War Art of the Second World War*, Orange CA., Chapman University.

CORNEBISE, A. E. (1991). *Art From the Trenches: America's Uniformed Artists in World War I*, Texas A&M University Press.

FORGEY, S. (2015). *In the Line of Duty, Army Art 1965-2014*, Washington, D.C., Center of Military History and United States Army.

GALLATIN, A. E. (1919*). Art and the Great War*, New York, E.P. Dutton & Company.

HUTCHISON, M. ROBERTSON E. (2015). *Introduction: Art, War, and Truth – Images of Conflict*, in *Journal of War & Culture Studies*, Vol. 8 No. 2, May, 2015, pp. 103–108.

KLISH, R. (2011). *Art of the American Soldier, Documenting Military History Through Artists' Eyes and in Their Own Words*, Washington, D.C., Center of Military History and United States Army.

MC-NAUGHTON, M. (1979). *The Army Art Program*, in *A Guide to the Study and Use of Military History*, Washington, a cura di D.C, Jessup John and Coakly, Robert E., US Government Printing Office.

POPELKA, L. (1990). *Artisti nella guerra: i Kriegsmaler austro-ungarici 1914-1918*, 8, in «Annali / Museo storico italiano della guerra» (ISSN: 1593-2575), pp. 7-31.

REEP, E. (1987). *A Combat Artist in World War II*, Lexington, The University Press of Kentucky.

Reports of Commander-in-Chief A.E.F. (1948) *III. The Official Artists of the A.E.F. A. History of Their Relations with G-2-D And Notes on Their Work. Report on the Work of the Eight Official Artists in the A.E.F. Commissioned as Captains in the Engineer Reserve Corps*. *United States Army in the World War 1917-1919*. Washington D.C. Historical Division Department of the Army and U.S. Government Printing Office.

SCHJELDAHL, P. (2022). *Art in a Time of War*, in «The New York Times», issue of the March 21, 2022.

Sitografia

www.history.army.mil/html/books/070/70-123/index.html (dicembre 2023)
www.artribune.com/arti-visive/2021/01/disegni-guerra/ (dicembre 2023)
www.artribune.com/mostre-evento-arte/terry-atkinson-american-civil-war/
www.archive.org/details/artgreatwar00gall/page/n11/mode/2up (dicembre 2023)
www.newyorker.com/magazine/2022/03/21/art-in-a-time-of-war (dicembre 2023)
www.tate.org.uk/art/art-terms/w/war-artists (dicembre 2023)
www.edition.cnn.com/style/article/depicting-war-through-art/index.html (dicembre 2023)
www.metmuseum.org/blogs/now-at-the-met/2017/world-war-i-and-the-visual-arts-introduction (dicembre 2023)
www.historynet.com/conversation-robert-patrick/ (dicembre 2023)
www.guides.loc.gov/lundy-world-war-ii-sketches (dicembre 2023)
www.wqed.org/elizabethblack/ (dicembre 2023)
www.weta.org/watch/shows/portraits-home-front-story-elizabeth-black/portraits-home-front-story-elizabeth-black (dicembre 2023)
www.history.army.mil/html/museums/art-hist.html (dicembre 2023)
www.magazine.dlf.it/cultura-e-spettacolo/artisti-in-guerra.html (dicembre 2023)
www.press.uchicago.edu/ucp/books/book/distributed/W/bo27432765.html (dicembre 2023)
www.si.edu/object/sunday-morning-cunel:nmah_447412 (dicembre 2023)
www.airandspace.si.edu/multimedia-gallery/af25708-dunn-wwi-art (dicembre 2023)
www.artandseek.org/harvey-dunns-1918-oil-painting-the-sentry-shows-a-soldier-coming-up-from-the-trenches-you-see-in-his-eyes-what-would-later-become-known-as-the-thousand-yard-stare-says-exhibit-curator-peter-jakab/ (dicembre 2023)
www.armytimes.com/news/your-military/2018/02/22/artist-soldiers-their-self-expression-and-humanity-in-wwi-is-revealed-in-exhibit/ (dicembre 2023)
www.airandspace.si.edu/stories/editorial/meet-aef-artists (dicembre 2023)
www.8aef.org/ (dicembre 2023)
www.si.edu/spotlight/women-in-wwi/american-expeditionary-forces-art (dicembre 2023)
www.press.armywarcollege.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2009&context=parameters (dicembre 2023)

CAP. 3

Tracce della memoria cittadina, fra contemporaneo e tecnologie digitali
Traces of city memory, between contemporary and digital technologies

VINCENZO CIRILLO, SIMONA SCANDURRA

La sessione intende accogliere proposte relative a studi e ricerche condotte sulle tracce, sui frammenti di architetture e città, su quel che resta di territori fortemente danneggiati o per effetto delle guerre, o per effetto del tempo e delle trasformazioni che i luoghi hanno subito. Sono questi gli ambiti in cui possono essere impiegate le tecnologie della contemporaneità per conoscere e documentare tali testimonianze.
Il disegno e la rappresentazione consentono di descrivere quel che resta delle tracce delle memorie cittadine, raccontare le trasformazioni subite, ma anche dar luogo a figurazioni di strutture ormai distrutte. Si accolgono, pertanto, riflessioni su metodi e processi di indagine conoscitiva delle tracce della città fortificata e delle architetture o spazi urbani danneggiati da eventi bellici attraverso l'impiego delle più recenti tecnologie di rilievo, rappresentazione e narrazione dei contesti citati.

The session aims to welcome proposals about studies and research carried out on traces, on fragments of architecture and cities, on what remains of territories that have been heavily damaged either by wars or by the effect of time and the transformations that places have suffered. These are the areas in which contemporary technologies can be used to learn about and document these testimonies.
Drawing and representation make it possible to describe what remains of the traces of the city's memories, to narrate the transformations undergone, but also to give shape to figurations of structures that have now been destroyed. Therefore, we welcome reflections on methods and processes of cognitive investigation of the traces of the fortified city and of the architecture or urban spaces damaged by war events through the use of the most recent technologies of surveying, representation and narration of these contexts.

La conservazione della memoria storica e la trasformazione del tessuto urbano di Torino durante la ricostruzione post-bellica

The preservation of historical memory and the transformation of Turin's urban fabric during post-war reconstruction

MARIAPAOLA VOZZOLA, MAURIZIO MARCO BOCCONCINO, GIORGIO GARZINO
Politecnico di Torino

Abstract

Il tessuto urbano di Torino rappresenta uno degli esempi più emblematici di ricostruzione post-bellica: alle regole geometriche che governano i fronti urbani del tessuto consolidato, si contrappongono i nuovi interventi edilizi che caratterizzano le fasi di ricostruzione della città. Al fine di comprendere i mutamenti dell'immagine della città e preservarne la memoria, verrà definito un codice grafico in grado di mappare la misura del cambiamento dell'immagine urbana e del suo rapporto con le preesistenze.

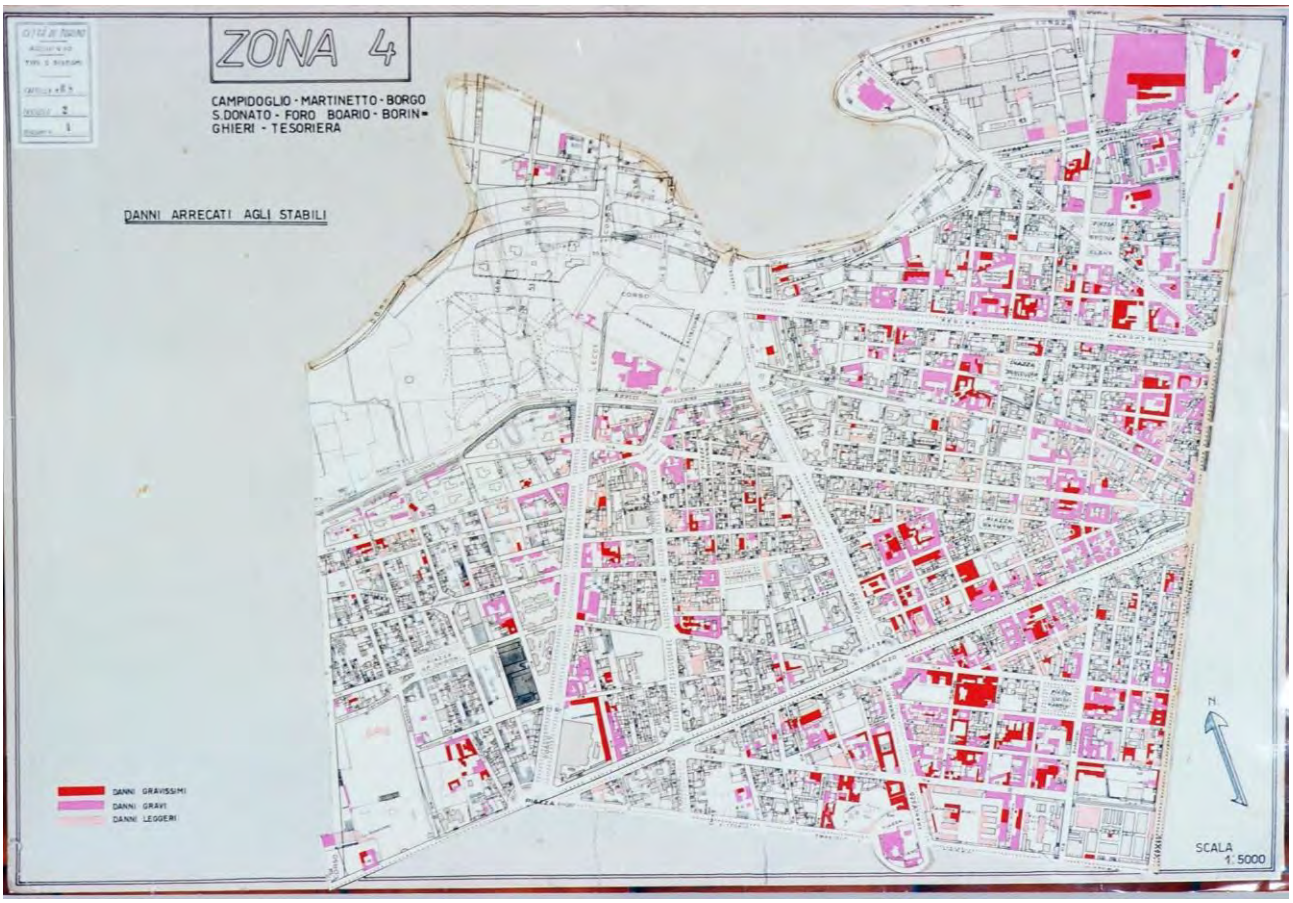
The urban fabric of Turin represents one of the most emblematic examples of post-war reconstruction: the geometric rules that govern the urban fronts of the consolidated fabric are contrasted by the new building interventions that characterise the phases of reconstruction of the city. To understand the changes in the city's image and preserve its memory, a graphic code will be defined that can map the extent of the change in the urban image and its relationship with the pre-existing elements.

Keywords
Beni architettonici, rilievo urbano, conservazione della memoria
Cultural heritage, urban survey, memory conservation.

Introduzione [MV, MMB, GG]

Il contributo proposto è parte di una ricerca più ampia, che muove i propri passi all'interno di un lavoro che fonda le proprie radici nella conservazione e nella cura della memoria di contesti urbani che si sono trasformati a causa di eventi bellici e no, ma che nel trasformarsi è auspicabile conservino traccia delle passate evoluzioni [Bocconcino, Vozzola 2021, 73]. Focalizzeremo la nostra attenzione sullo studio di quanto accaduto negli anni della ricostruzione sul territorio della città di Torino, il quale rappresenta un campo di indagine molto approfondito e dibattuto da numerosi studiosi: tuttavia un aspetto che è emerso, e che oggi diviene sempre più rilevante per la diffusione della conoscenza della città, è l'importanza non solo di rappresentare i cambiamenti avvenuti all'interno del tessuto urbano ma soprattutto di indagare nuove modalità di rappresentazione e conservazione della memoria, al fine di preservare e raccontare quanto oggi non è più visibile nelle zone colpite dai bombardamenti. Attraverso l'analisi di un perimetro urbano circoscritto alla cosiddetta zona 4 delle tavole redatte dai Vigili del Fuoco (fig. 1) inerenti ai danni di guerra, verrà raccontata la ricostruzione post-bellica di alcune aree caratteristiche della città, mediante una attenta analisi dei piani di ricostruzione e dei nuovi regolamenti edilizi, volti ad incentivare ricostruzioni mirate a promuovere azioni immobiliari, a volte, prettamente speculative. Molto spesso, infatti, sono stati realizzati nuovi edifici, in luogo di quelli danneggiati dai bombardamenti, che non rappresentano più il prestigio e la classe sociale del committente, che

pone al centro del proprio investimento l'aspetto estetico - compositivo – architettonico dell'immobile, ma vengono realizzate nuove costruzioni volte ad ottimizzare l'uso delle aree e ridurre i costi, a discapito del patrimonio architettonico del tessuto urbano in cui vengono inseriti (fig. 2).



1: I bombardamenti della zona 4: planimetria redatta dai Vigile del Fuoco nel 1946, con l'indicazione dei danni arrecati agli edifici dai bombardamenti. In legenda, mediante una scala di colore graduata, è possibile leggere 3 diverse categorie di danni: danni leggeri, danni gravi e danni gravissimi. (Torino, Archivio Storico Città di Torino, ASCT, Tipi e Disegni, 68.1.4).

All'interno di questo panorama, emerge quindi la necessità di diffondere e condividere la memoria di un luogo che è mutato, e non c'è più, al fine di mantenere viva la sua memoria storica e di poter comprendere le mutazioni del territorio, divenendo strumento di conoscenza del passato e del presente, ma soprattutto strumento di progettazione per il futuro. Una risposta a questa esigenza risiede quindi nella ricostruzione virtuale dei beni architettonici, la quale può essere utilizzata come strumento di interpretazione, simulazione e divulgazione: le modalità di conservazione e divulgazione della memoria stanno mutando notevolmente, divenendo documentazione integrata e condivisa, non più esclusiva di alcuni campi di ricerca o circoscritta all'interno di isolati ambiti disciplinari. Per questo motivo al fine di documentare e comprendere i mutamenti del tessuto storico di Torino legati alla ricostruzione post-bellica, è stato predisposto un ambiente di lavoro fondato su una base dati multi-relazionale: informazioni archivistiche, dimensione geometrico-spaziali e testuali-numeriche.

1. L'immagine della città oggi: la rappresentazione del cambiamento e la conservazione della memoria [MV]

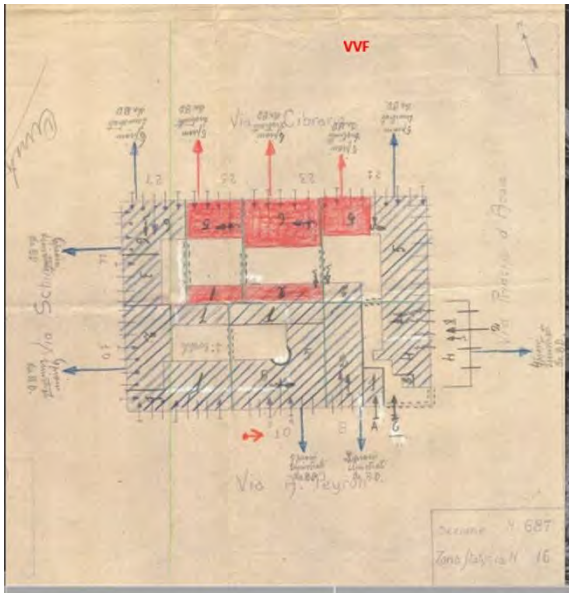
L'obiettivo principale della ricerca condotta è quello di rappresentare una conoscenza approfondita del territorio comunale, al fine di comprenderne la configurazione contemporanea, generata dalle stratificazioni nei secoli [Viglino 2014, 57]. La metodologia di indagine si è basata su una prima fase conoscitiva che ha condotto alla ricostruzione delle dinamiche storiche che hanno portato alla determinazione delle trasformazioni urbanistiche subite dal contesto analizzato, riconducibili sia ad interventi strutturali, sugli edifici e/o isolati, sia infrastrutturali, sulle vie, i corsi, le piazze.

All'interno di questo contesto il tessuto urbano è stato valutato come un ambito consolidato, ovvero un insieme organico di pieni e vuoti, che solo letti nella loro complessità e nelle loro geometrie porteranno alla conoscenza della stratigrafia e della struttura urbana del luogo di indagine [Astengo 1991, 123]. Per raggiungere tale obiettivo è stato predisposto un ambiente di lavoro integrato, all'interno del quale sono confluiti dati provenienti da più archivi, digitali e cartacei, rilievi speditivi e modelli digitali che incorporino elaborazioni di rilevamento speditivo e rappresentazione automatica generate da fotomodellazione, creando un sistema informativo integrato dove sia possibile gestire i dati dinamici, che sono variati o varieranno durante il tempo e che descriveranno e testimonieranno i mutamenti a cui è soggetto il bene [Bocconcino, Vozzola 2022].

L'interazione tra le tematiche storiche e quelle della rappresentazione digitale della loro evoluzione, rappresentano la chiave di lettura delle trasformazioni urbane.

Al fine di poter costruire un quadro di sintesi della ricerca in atto, nel contributo verrà descritto un caso studio, a cui è stata applicata la metodologia sopra descritta, ovvero l'analisi del tessuto storico fortemente danneggiato dai bombardamenti derivanti dalla Seconda Guerra Mondiale in una area caratteristica della città di Torino. All'interno della cosiddetta zona 4, il nostro interesse è stato focalizzato all'interno di un perimetro di indagine che comprende un'area a ridosso di Borgo San Donato e di Borgo Cit Turin, delimitato dagli assi viari caratterizzanti il tessuto urbano, quali via Cibrario, Corso Francia e Corso Tassoni. Tale ambito è caratterizzato da un impianto a scacchiera, tipico del centro città, che riprende l'andamento dell'antico accampamento romano su cui sorge, tipicizzato dalla presenza di edifici architettonici di pregio, che a partire dall'inizio del Novecento ne hanno definito i lineamenti, differenziandosi dalle altre aree cittadine per la presenza di numerosi edifici Liberty. Una testimonianza di tale assetto è Via Cibrario, già *Chemin de Colegno à Turin*, prolungamento della via Dora Grossa, antico Decumano della città, poi via Garibaldi, la quale si configura come asse rettore dell'ampliamento del primo Novecento, con caratteri residenziali di alto livello architettonico (fig. 3). Per rappresentare l'immagine della città è quindi necessario comprenderne le trasformazioni passate, che ne hanno determinato la struttura attuale e ne influenzeranno l'immagine futura. Le modalità di conservazione e di narrazione delle trasformazioni del tessuto urbano si possono fondare sulla sua rappresentazione digitale, che viene identificata come un veicolo comunicativo privilegiato, che ha l'onere di dover comprendere e sviluppare nuove tecniche atte a reperire e gestire numerose e differenti tipologie di dati necessari a fornire informazioni e conoscenza.

La catalogazione, l'analisi e la sintetizzazione dell'indagine storiografica svolta, al fine di creare uno strumento di conoscenza condivisibile anche tra attori non esperti, trovano applicazione nella produzione di differenti modalità di restituzione, dai portali web, ai dataset comunali o di enti preposti, quali musei, archivi storici, di stato o comunali, fino alla produzione di atlanti digitali di conservazione della memoria.



Edificio Cibrario 21		Edificio Cibrario 23		Edificio Cibrario 25	
Indirizzo	Via Cibrario n. 21	Indirizzo	Via Cibrario n. 23	Indirizzo	Via Cibrario n. 25
Destinazione d'uso	Residenziale	Destinazione d'uso	Residenziale	Destinazione d'uso	Residenziale
Anno Costruzione	1921	Anno Costruzione	1886	Anno Costruzione	1886
Bombardamento	08 dicembre 1942 ASCT UPA 2768D_9C06-29	Bombardamento	08 dicembre 1942 ASCT UPA 2768D_9C06-29	Bombardamento	08 dicembre 1942 ASCT UPA 2768D_9C06-29
Tavola VVF	ASCT inv. 687 cart. 14 fasc. 72 Fondo danni di guerra	Tavola VVF	ASCT inv. 687 cart. 14 fasc. 72 Fondo danni di guerra	Tavola VVF	ASCT inv. 687 cart. 14 fasc. 72 Fondo danni di guerra
Anno Ricostruzione	1947 Ricostruzione e sopraelevazione casa	Anno Ricostruzione	1949 Ricostruzione casa	Anno Ricostruzione	1946 Ricostruzione casa
Destinazione d'uso	Residenziale	Destinazione d'uso	Residenziale	Destinazione d'uso	Residenziale

2: Esempio di un isolato di Via Cibrario: planimetria di rilievo dei danni a seguito dei bombardamenti; immagine storica degli edifici dopo i bombardamenti dell'08 dicembre 1942; rilievo fotografico degli edifici dopo la ricostruzione (costruiti tra il 1946 e il 1949). (https://www.museotorino.it/resources/navigator/index.html#, https://servizi.torinofacile.it/cgi-bin/edificato/index, foto dell'autore rilievo del 27.01.23).

3: Alcuni esempi di architettura Liberty che caratterizza l'area di studio: edifici di pregio realizzati tra Via Luigi Cibrario, Via Amedeo Peyron, Via Claudio Beamount e Via Giacinto Collegno.

La realizzazione di rappresentazioni di sintesi che permettano di leggere la storia e conservare la memoria dei luoghi, attraverso l'utilizzo di piattaforme digitali che collegano edifici e aree urbane a disegni e documenti conservati in musei e archivi cittadini, ha l'obiettivo di rendere accessibili le informazioni storiche e i diversi tipi di patrimonio culturale.
"Le tecnologie digitali offrono la possibilità di convertire efficacemente gli archivi storici in strumenti di conoscenza in grado di dare spunto per l'interpretazione dei fenomeni storici. […] La conversione e la gestione digitale di tali documenti consente la possibilità di aggiungere altre fonti in un modello unico e coerente che consente la possibilità di aggiungere altre fonti in un modello unico e coerente che consente l'intersezione di dati diversi in grado di aprire nuove interpretazioni e intese" [Tamborrino, Rinaudo, 2016].

2. La nuova immagine della città dopo i bombardamenti [MV]

L'indagine storiografica condotta e i rilievi speditivi sul campo ci hanno permesso di analizzare lo scenario di studio da più punti di vista: dall'analisi dei danni rilevati nel secondo dopoguerra e da una lettura dello stato attuale dei beni architettonici-urbanistici dell'area, è stato possibile comprendere quali interventi siano stati realizzati per necessità, a causa dei danni subiti, e quali no, ma soprattutto di comprendere le modalità di realizzazione di tali interventi, mettendo in relazione quindi non solo parametri oggettivi, spaziali e temporali, ma anche parametri immateriali e qualitativi, necessari per una completa lettura dell'immagine e della percezione della città oggi.
Al fine di focalizzare l'attenzione della ricerca sulle trasformazioni connesse alle vicende urbanistiche che hanno caratterizzato il secondo dopoguerra, si sono approfondite indagini sui mutamenti dell'immagine della città a partire dallo studio degli effetti dei primi bombardamenti subiti nei raid aerei e dai mezzi incendiari lanciati. Come anticipato, il Comando dei Vigili del Fuoco di Torino ha redatto alcune tavole di sintesi, all'interno delle quali sono stati catalogati i danni subiti dagli edifici: la città fu duramente colpita e i bombardamenti ebbero effetti rovinosi sul tessuto edilizio della cosiddetta "città compatta", soprattutto a causa di incendi che divamparono a seguito dell'impatto degli ordigni. Nel centro città furono rasi al suolo interi isolati e furono colpiti molti edifici di interesse economico, quali le fabbriche e i centri di produzione.
Il 1945 rappresentò un anno di transizione, ma soprattutto di bilanci: dall'analisi delle carte storiche relative ai censimenti, delle foto e dai documenti di archivio, era evidente che ai vuoti urbani di interi isolati, si affiancavano i cosiddetti vuoti minori, nati dalla totale distruzione dei singoli edifici. È proprio la formazione dei vuoti minori che ha è causato la perdita di uno dei caratteri identitari

più significativi del tessuto urbano di Torino: ovvero la perdita della continuità delle cortine edilizie e della linearità dei fronti prospicienti gli assi viari principali.
I danni di guerra derivanti dai bombardamenti sono stati occasione dell'avvio di processi di trasformazione attiva per la città, divenendo un punto di partenza per la realizzazione di interventi che hanno lasciato il segno sia in ambito urbano che architettonico, e che hanno mutato, in alcuni tratti, l'immagine stessa della città. La necessità e la volontà dell'Amministrazione Pubblica di far riappropriare i cittadini delle rispettive abitazioni, ha incentivato le Autorità preposte a velocizzare le pratiche di ricostruzione: per questo motivo i numerosi interventi messi in atto hanno, molto spesso, rappresentato puntuali interventi edilizi, siano questi destinati al ripristino o alla ricostruzione degli edifici, non essendo inseriti all'interno di un più vasto progetto di pianificazione urbana, generando una immagine della città ricostruita rappresentata da un carattere sempre più frammentato.
Gli interventi di costruzione intrapresi dai primi mesi del 1945 e dei quali si troverà traccia per tutti gli anni Cinquanta, si distinguono, sia per la volontà di voler restituire dignità all'architettura della città, ma soprattutto per attuare azioni di reinsediamento e di ripopolazione di tutti gli abitanti, che durante i bombardamenti, avevano abbandonato la città, nascondendosi nelle campagne. Il raggiungimento di tale obiettivo ha richiesto una forte accelerazione nelle pratiche di ricostruzione, una incentivazione alla realizzazione dei singoli interventi edili, a discapito di un disegno di insieme di ricostruzione e della promozione di un progetto di pianificazione urbana.
I piani attuati tra il 1947 e 1951 hanno avuto la finalità di rispondere alle necessità nascenti, ma allo stesso tempo di ricercare una continuità nelle scelte operative; tuttavia, la tempestività con i quali alcuni interventi sono stati programmati e realizzati, hanno portato ad eseguire interventi di ricostruzione realizzati in tempi estremamente brevi e di conseguenza con una scarsa qualità architettonica. All'interno di questo contesto, l'Amministrazione Pubblica ha promosso e autorizzato decisioni che hanno avuto dei riscontri deleteri sull'immagine della città:
- al fine di incentivare la ricostruzione e agevolare l'aumento di volumetrie degli edifici esistenti, furono autorizzati gli arretramenti dei fronti sulle vie principali, per aumentare la altezza, promuovendo la realizzazione di nuovi volumi, di uno o più piani, a completamento degli edifici esistenti [Gabetti, 1991];
- al fine di agevolare le ricostruzioni sugli isolati fortemente danneggiati o costruire tempestivamente all'interno dei vuoti venutesi a creare con i crolli di intere palazzine, sono state allargate le maglie del regolamento edilizio. Molto spesso il nuovo costruito non tiene conto delle regole geometriche e architettoniche dettate dagli edifici adiacenti: non verranno quindi rispettati gli allineamenti dei fronti, la continuità dei cornicioni e gli allineamenti dei piani, generando frammentazioni nell'unità dei fronti urbani.
Attraverso la lettura e l'analisi degli edifici su cui sono stati registrati forti danneggiamenti o ricostruzioni, abbiamo avuto modo di comprendere le modalità con cui sono stati condotti i successivi interventi di ricostruzione/costruzione, che hanno contraddistinto gli anni successivi al dopoguerra, i quali hanno avuto un impatto non sono a livello architettonico, ma soprattutto urbano, divenendo testimonianza di una nuova immagine della città e del suo tessuto edilizio.
Dalle indagini svolte, è stato possibile catalogare i numerosi interventi edilizi che hanno caratterizzato il primo dopoguerra all'interno di quattro classi, all'interno delle quali sono state Individuate le categorie di intervento che hanno maggiormente influito sull'immagine della città (fig. 4):

- creazione di un vuoto urbano, con la relativa demolizione e ricostruzione di più edifici e la realizzazione, quando possibile, di spazi pubblici;
- creazione di un vuoto urbano minore, con la relativa demolizione e ricostruzione del singolo edificio;

- realizzazione di sopraelevazioni, con il mantenimento della facciata e del volume dei piani inferiori dell'edificio danneggiato, ma realizzazione di un intervento di sopraelevazione, con la creazione di nuovi volumi;
- ripristino e restauro dell'edificio danneggiato, al fine di riportarlo alla condizione ante evento.

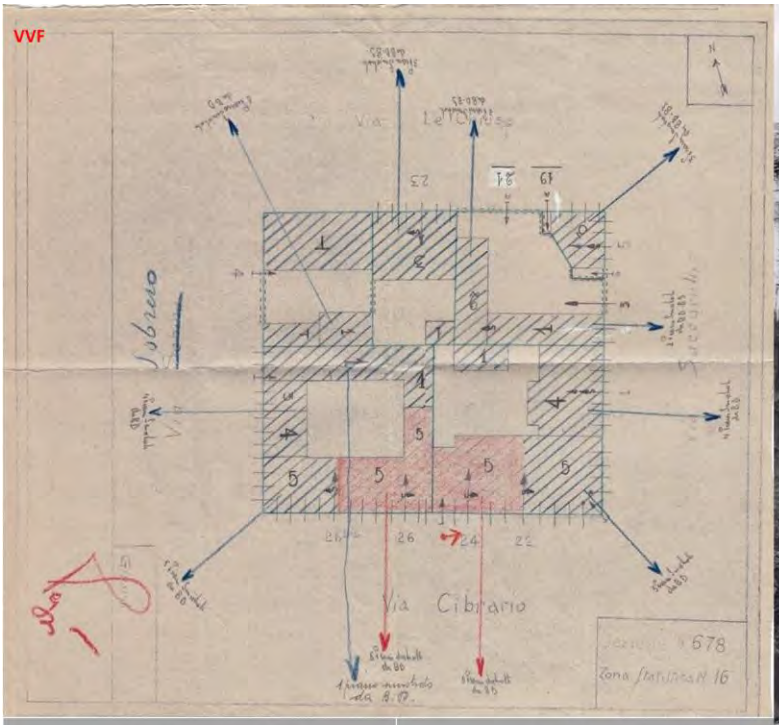
La riedificazione conseguente alla risposta della riorganizzazione della città ha avuto come primo risultato l'aumento del costruito, attraverso l'uso di sopraelevazioni, che hanno affermato l'uso della tecnologia del cemento armato, a discapito delle pratiche di costruzione tradizionali. Nuovi volumi hanno generato costruzioni che, nella maggior parte dei casi, non hanno tenuto conto dell'architettura preesistente, ma che sono stati realizzati semplicemente per speculazione edilizia: fronti disallineati, arretramenti, materiali per il rivestimento delle facciate e geometrie povere hanno caratterizzato la realizzazione delle numerose sopraelevazioni nascenti (figg. 5 e 6).
Le ricostruzioni sono state finalizzate quindi alla realizzazione e all'ottenimento della maggiore cubatura ottenibile, andando a ridefinire e a ridisegnare l'immagine della città, la quale sottostava alla regola che la forma doveva soddisfare la funzione: le nuove costruzioni, siano questi interi edifici o interventi su edifici esistenti, non tengono conto delle preesistenze e delle geometrie che hanno caratterizzato lo sviluppo della città consolidata dove si stanno insediando.

4: Rilievo urbano di alcuni lotti in prossimità di Via Cibrario.: tematizzazione delle tipologie di intervento a cui gli edifici sono stati soggetti nel periodo post bellico.

Conclusioni [MV, MMB, GG]

È stato detto di come nell'edilizia storica costituiscano superfetazioni tutte le addizioni all'edificio che ne diminuiscono la coerenza e la leggibilità rispetto al suo assetto originario, assunto come esito di tutte quelle stratificazioni storiche che devono essere conservate e

documentate. Le comparazioni cartografiche e l'analisi delle permanenze architettoniche pre-belliche, per quanto mutile e oppresse da modifiche e superfetazioni che alterano il palinsesto prima esistente, consentono di individuare le parti quasi sicuramente ascrivibili al primitivo impianto. La definizione di un codice grafico - che integra l'approfondimento documentale e la lettura dei fronti e li colloca su una mappa interpretativa - consente di riconoscere a colpo d'occhio e comparare due stati della forma della città ascrivibili a due periodi storici a cavallo dall'evento bellico. La misura di come l'immagine urbana e non solo lo *skyline* siano stati compromessi da questi interventi deve essere contemperata con i benefici funzionali portati al contesto edilizio abitativo e con il valore della testimonianza visibile di un preciso periodo storico.



Edificio Cibrario 22		Edificio Cibrario 24	
Indirizzo	Via Cibrario n. 22	Indirizzo	Via Cibrario n. 24
Destinazione d'uso	Residenziale	Destinazione d'uso	Residenziale
Anno Costruzione	1908	Anno Costruzione	1908
Bombardamento	08 dicembre 1942 ASCT UPA 2768D_9C06-29	Bombardamento	08 dicembre 1942 ASCT UPA 2765_9F02_41
Tavola VVF	ASCT inv. 687 cart. 14 fasc. 72 Fondo danni di guerra	Tavola VVF	ASCT inv. 687 cart. 14 fasc. 72 Fondo danni di guerra
Anno Ricostruzione	1956 Sopraelevazione casa	Anno Ricostruzione	1952 Ricostruzione casa
Destinazione d'uso	Residenziale	Destinazione d'uso	Residenziale

5: Via Cibrario n. 22 e 24: esempio nello stesso isolato di vuoto urbano minore (civico 24) con relativa ricostruzione della casa e sopraelevazione di 3 piani (civico 22) determinati a seguito delle incursioni aeree dell'08 dicembre 1942. (https://www.museotorino.it/resources/navigator/index.html#, https://servizi.torinofacile.it/cgi-bin/edificato/index, foto dell'autore).

Due pensieri sulla costante trasformazione delle città e sulla fragilità e la labilità della memoria. Jorge Luis Borges scrive "A circa trecento o quattrocento metri dalla Piramide mi inchinai, presi un pugno di sabbia, lo lasciai cadere silenziosamente un po' più lontano e dissi a bassa voce: sto modificando il Sahara. Il fatto era minimo, ma le non ingegnose parole erano esatte e pensai che era stata necessaria tutta la vita perché io le potessi dire [Borges, 2012]. Annota sempre Borges "Le cose (...) si duplicano; ma tendono anche a cancellarsi e a perdere i dettagli quando la gente le dimentica. È classico l'esempio di un'antica soglia, che perdurò finché un mendicante venne a visitarla, e che alla morte di colui fu perduta di vista. Talvolta pochi uccelli, un cavallo, salvarono le rovine di un anfiteatro" [Borges, 1995].
La città muta costantemente come mutano i bisogni di chi la vive, a volte perdendo di vista, nella velocità di queste mutazioni, il disegno unitario e consolidato che il tempo precedente aveva dato. E però ancora tempo stratifica e consolida, ciò che era "nuovo" acquisisce profondità storica e deve essere classificato, registrato e aggiunto. L'immagine allo stesso tempo conserva e promuove progettualità; il segno grafico coordinato in un sistema di lettura articolato può fornire elementi di interpretazione per la valutazione della qualità urbana, in particolare per quei contesti che hanno subito trasformazioni repentine e accomodamenti di urgenza che potrebbero essere ricomposti attraverso aggiornamenti normativi e nuove stagioni di riprogettazione di più ampio respiro.

6: Via Cibrario n. 20 22 e 24. Rilievo urbano e analisi dei fronti: lettura degli allineamenti e dei volumi di sopraelevazione.

Bibliografia

AA. VV. (1984). Beni culturali ambientali nel Comune di Torino. Torino: Società degli ingegneri e degli architetti in Torino, Politecnico di Torino. Dipartimento Casa Città. Consultabile online: https://www.museotorino.it/resources/pdf/ books/151/.

ASTENGO, G. (1991). *Metodologia generale per la formazione del piano,* in *Architettura e Urbanistica a Torino: 1945/1990*, a cura di C. Olmo, pp. 123 – 124.

BOCCONCINO, M.M., VOZZOLA, M. (2021). *The Value of a Dynamic Memory: from Heritage Conservation in Turin*, in *Representation Challenges. Augmented Reality And Artificial Intelligence In Cultural Heritage And Innovative Design Domain*, a cura di A. Giordano, M. Russo, R. Spallone, Milano, pp. 73 – 78.

BORGES, J.L. (1995). *Ficciones*. Emecé Editores s. a., Buenos Aires 1956, trad.it. di F. Lucentini, Finzioni, Einaudi, Torino 1995, p. 22.

BORGES, J.L. (2012). *Atlante,* in Tutte le opere, a cura di D. Porzio, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 2012 (I ed. it., 1985; ed. orig. 1974).

BOCCONCINO, M. M., VOZZOLA, M. (2022). *Dallo scaffale alla mappa, dalla mappa al modello informativo e ritorno: l'Archivio Porcheddu al Politecnico di Torino*, in DISEGNO, vol. 10, pp. 107-120.

GABETTI, R. (1991). Variabili e costanti della cultura architettonica torinese: dal 1945 ad oggi, con un passaggio al futuro, in Architettura e Urbanistica a Torino: 1945-1990, a cura di L. Mazza, C. Olmo, pp. 92.

GARZINO, G., NOVELLO, G., BOCCONCINO, M. M. (2018). *Handbook of Research on Urban and Territorial Systems and the Intangible Dimension: Survey and Representation*. In: *Conservation, Restoration, and Analysis of Architectural and Archaeological Heritage*, a cura di C. Inglese, A. Ippolito, Hershey, Pennsylvanie, USA, IGI Global, pp. 346-385.

NOVELLO, G., BOCCONCINO, M.M., (2018). *New methods for the dissemination of the research on the city: multimedia tools for the sharing of documentary archives / Nuovi metodi per la diff usione delle ricerche sulla città: strumenti multimediali per la condivisione degli archivi documentali*. In: DISEGNARE CON., 11:21(2018), pp. 1-14.

TAMBORRINO, R., RINAUDO, F. (2016). *Mappatura creativa. Uso del suolo e attività umane: dagli inventari delle fabbriche alla storia della città e dei cittadini*, in Word Academy of Science, Engineering and Technology, 2016, vol. 10 n. 11, pp. 3347 – 3354.

VIGLINO, M. (2003). *L'architettura nelle città della ricostruzione: il caso di Torino*, in Franchetti Pardo, V., *L'architettura nelle città italiane nel XX secolo. Dagli anni Venti agli anni Ottanta*, Jaka Book, Milano 2003, pp. 29.

VIGLINO, M. (2014). *I fenomeni borghigiani: dalle ricerche pregresse alle attuali*, in *La storia della città per capire. Il rilievo urbano per conoscere. Borghi e borgate di Torino,* a cura di P. Davico, G. M. Lupo, M. Viglino, Torino, pp. 57 – 64.

VOZZOLA, M. (2021). *The representation of architectural heritage: a process of knowledge-sharing between history and virtual reconstruction*. In DISEGNARECON-ISSUE Vol 14, n. 27 n. 27/2021, Virtual reconstruction and restoration. Comparing methodologies, practices, and experiences.

Sitografia

http://www.museoarteurbana.it/wp-content/uploads/2014/05/foto-004.jpg (ultima consultazione 25.01.2022)
https://servizi.torinofacile.it/cgi-bin/edificato/index (ultima consultazione 25.01.2022)
http://geoportale.comune.torino.it/web/ (ultima consultazione 25.01.2022)
http://www.comune.torino.it/archiviostorico/ (ultima consultazione 25.01.2022)
https://archiviodistatotorino.beniculturali.it/ / (ultima consultazione 25.01.2022)

La ricostruzione della memoria. Strategie comunicative per documentare tracce di eventi bellici tra reale e virtuale

Memory reconstruction. Communication strategies to document traces of war between real and virtual

MARIKA FALCONE, VALERIA CERA
Università di Napoli Federico II

Abstract

Negli ultimi decenni l'uso delle tecnologie digitali ha aperto nuovi orizzonti nella divulgazione del patrimonio culturale. La possibilità di riportare alla luce memorie storiche ha determinato un cambiamento radicale nelle strategie di comunicazione per documentare tracce di eventi bellici tra reale e virtuale. Sulla base di tali premesse, il contributo analizza come le tecnologie di rilievo e rappresentazione possano essere impiegate per comunicare i frammenti e le testimonianze di guerra.

In recent decades the use of digital technology has opened up new directions in the dissemination of cultural heritage. The possibility of reporting to the light of historical memory has determined a radical change in the communication strategy for documenting the traces of war events between real and virtual. Based on these premises, this contribution analyzes how survey and representation technologies can be used to recover and communicate fragments and testimonies of war.

Keywords
Strategie comunicative, tecnologie digitali, rappresentazioni.
Communication strategies, digital technology, representation.

Introduzione

Negli ultimi anni l'applicazione di avanzate tecnologie digitali ha aperto nuovi orizzonti nella conoscenza e nella divulgazione del patrimonio culturale. La possibilità di riportare alla luce memorie storiche, non immediatamente evidenti sul tessuto architettonico, ha determinato un cambiamento radicale nelle strategie di comunicazione con una tendenza sempre più accentuata a vivere le tracce di un passato non più visibile con esperienze virtuali ed immersive. Lo studio che segue vuole analizzare e mostrare come le tecnologie di rilievo e le diverse modalità di rappresentazione, quali strumento di indagine critica e di conoscenza, possano essere impiegate per recuperare e comunicare le memorie, i frammenti e le testimonianze di eventi bellici.

Le tecniche e le strategie di divulgazione sono oggigiorno molteplici - *virtual tour*, *video mapping*, realtà aumentata, intelligenza artificiale, ecc., e tutte ugualmente valide, ma con caratteristiche comunicative differenti che possono essere declinate per caratterizzare ambiti di interventi specifici. Per supportare tali considerazioni, la ricerca prende in esame alcuni casi studio nel territorio campano, vittima della recrudescenza delle operazioni belliche durante la Seconda guerra mondiale [Gargiulo 2018]. Alcune di queste esemplificazioni sono completamente distrutte, altre invece sono state in quegli anni trasformate, adattate e poi ripristinate alla loro originaria bellezza ed infine altre ancora conservano le tracce subìte.

Di questi luoghi, ad esempio, la Reggia di Caserta fu trasformata in una cittadella militare, patendo le peggiori offese durante l'occupazione alleata poco avvezza al rispetto del patrimonio architettonico. Uno dei primi gravi danni subìti dal Palazzo Vanvitelliano si materializzò sulla facciata ad opera della *Signal Corps Section* americana, intenta a deturpare l'involucro esterno per installare la rete di comunicazioni *Army Command and Administrative Network* (*ACAN)* mentre il Giardino Inglese fu deturpato sia dalle strutture militari che dalle attività ludiche, denunciate dall'allora soprintendente Molajoli [Russo 2020]. Anche la Certosa di San Lorenzo a Padula fu adattata a campo di concentramento. La traccia dei prigionieri è ancora custodita dai disegni, seppur completamente abbandonati, che i detenuti fecero per lasciare memoria del proprio passaggio sulle pareti degli ambienti sottostanti lo scalone ellittico [Cera & Falcone 2020].
Pertanto, sulla base delle diverse casistiche sopracitate, si vuole proporre un ventaglio operativo così articolato:
i) Per le architetture distrutte si farà riferimento alle tecniche di realtà aumentata;
ii) Per le architetture che furono trasformate e poi ripristinate si farà riferimento alle tecniche di *video mapping*;
iii) Per le architetture che conservano dei resti, anche inaccessibili, saranno utilizzati *virtual tour*.
Sono questi gli ambiti in cui le più innovative tecniche del rilievo e della rappresentazione possono essere impiegate come strategie comunicative per conoscere e documentare, in epoca contemporanea, le brute testimonianze di una ferita di storia ancora difficile da rimarginare. È questo lo scopo cui ambisce il contributo, proteso nella volontà ultima di prefigurare possibili azioni per divulgare le trasformazioni che i luoghi subirono ma anche dar luogo a figurazioni di strutture ormai distrutte. È necessario, oggi come domani, mantenere viva l'immagine per le future generazioni. [M.F.]

1. Heritage trend: esperienze immersive per i Beni Culturali

Le tecniche e le strategie di divulgazione degli ultimi anni si stanno rivelando particolarmente interessate nella tutela, valorizzazione e fruizione del patrimonio architettonico. L'evoluzione di nuovi processi di produzione delle immagini ha reso il tema della visualizzazione sempre più centrale con lo sviluppo di numerose sperimentazioni e progetti di ricerca.
Gli esempi più interessanti in letteratura adottano applicazioni di esperienze immersive che si avvalgono dei dati morfo-metrici, ottenuti dal rilievo, e dell'ausilio di *smartphone*, *tablet* o sistemi come visori, pannelli informativi, *app* o codici QR, la cui scelta viene opportunamente selezionata in ragione delle specificità dei racconti da comunicare. Tra i diversi progetti, si annovera la ricerca, condotta dal laboratorio *Tir Lab* del Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Napoli "Federico II", e incentrata sul tema della valorizzazione dei teatri e anfiteatri romani della Campania in cui la tecnologia di realtà aumentata è stata utilizzata per visualizzare il modello virtuale, derivato dalle acquisizioni *reality-based* [Campi 2015]. Inoltre, durante l'epidemia di Covid19, il Ministero dei Beni Culturali, attraverso la campagna di sensibilizzazione #iorestoacasa, ha proposto al pubblico la fruizione di musei, mostre e monumenti via web grazie ai contenuti di realtà aumentata (AR), realtà virtuale (VR), *video mapping* ed animazioni grafiche. Un grande successo ha riscosso anche il Museo Egizio con la mostra "Archeologia Invisibile" in cui è possibile visitare virtualmente e a 360° ogni ambiente del museo.
Le applicazioni di AR permettono di interagire non solo con i contenuti virtuali ma, a vario livello di intensità, con la realtà materiale, fisica e tangibile, degli ambienti e degli oggetti. I sistemi di AR sono definiti da tre principali caratteristiche classificabili in *recognition*, *tracking*

e *mixing* anche se le attuali applicazioni si basano su tecniche visuali che tracciano oggetti anche senza l'ausilio di *markers* di riconoscimento per individuare le posizioni relative dell'oggetto osservato e dell'osservatore. Il termine "aumentato" descrive, infatti, la possibilità per l'essere umano di incrementare la propria percezione della realtà. È questo un elemento che la distingue dalla VR che, invece, è una simulazione completa e, in genere, multisensoriale di un mondo virtuale in cui non si percepisce più il reale [Spallone & Palma 2020]. Oggi, il concetto di AR è sempre più noto al pubblico grazie alla finzione cinematografica. Film come *Minority Report* [2002] e *Iron Man* [2008], hanno diffuso l'idea della integrazione della visualizzazione grafica con l'interazione naturale. Tuttavia, anche il mondo delle *app mobile* ha fornito una grande spinta alla diffusione del concetto di realtà aumentata. Basti pensare al fenomeno mondiale creato dal gioco *Pokemon Go*, il primo *videogame* in realtà aumentata con larga e rapida diffusione globale, o alle tante altre *app* più seguite sui *social network*.
Anche il *video mapping*, è un campo tecnologico che interagisce sempre più con il patrimonio culturale. In tal caso, i contenuti informativi si sovrappongono al reale, di cui rimane la percezione, creando effetti di grande impatto visivo. In generale, tali applicazioni rientrano in un campo di ricerca, più ampio, noto come *Digital Humanities.* Al di là delle definizioni, si può dire che le *Digital Humanities* sono un campo di studi, ricerca, insegnamento che nascono dall'unione di discipline umanistiche e informatiche. È, quindi, evidente che l'uso delle realtà immersive nel settore dei beni culturali rappresenta una chiara applicazione di *Digital Humanities* in cui la componente informatica si mescola con i contenuti più propriamente umanistici legati alla trasmissione della conoscenza del patrimonio culturale. È in questo ambito applicativo che si analizzano i casi studio che seguono mostrando la linea evolutiva della ricerca. [M.F.]

1: Sistemi digitali di fruizione per il patrimonio storico-architettonico.

2. La realtà aumentata per recuperare la storia e la memoria di eventi bellici

Durante il secondo conflitto mondiale, il patrimonio storico-architettonico della città di Napoli subì ingenti danni. I raid aerei che, nell'*année terrible* del 1943, colpirono incessantemente la città partenopea provocarono una grande distruzione. Negli anni della ricostruzione, tuttavia, non sempre vennero applicati i principi della Carta di Atene del 1931, dando luogo ad interventi non in linea con i principi sanciti nel documento [Casiello 2011]. Sebbene, nella maggioranza dei casi, gli interventi di ricostruzione mirarono ad un ripristino totale dei monumenti, in altri invece gli interventi furono molto differenti rispetto all'aspetto originario. Tra questi è importante citare il caso della Chiesa di Santa Chiara che, distrutta dall'incendio provocato dai bombardamenti la notte del 4 agosto del 1943, fu ricostruita in stile trecentesco, perdendo per sempre lo stile barocco nel XVIII secolo, opera di Domenico Antonio Vaccaro, Gaetano Bonocore e Giovanni Del Gaizo.

2: Esemplificazione di realtà aumentata per la chiesa di Santa Chiara a Napoli.

Per recuperare questo spaccato di storia della chiesa, ancora rintracciabile in vecchie foto d'epoca, si propone di sviluppare una strategia di narrazione mediante la realtà aumentata (AR) riportando così alla luce il tripudio di elementi decorativi, stucchi, cornici, tipici del barocco napoletano e la grossa volta ribassata affrescata dai maggiori pittori dell'epoca.
Il progetto di realtà aumentata così delineato per la chiesa di Santa Chiara si inserisce in un filone di ricerca oggi consolidato. In tale ambito d'indagine, è interessante annoverare il progetto dell'impresa spagnola *3DINTELLIGENCE* [Sarabia Rogina et al. n.d.] in cui è stata ricostruita virtualmente la *Plaza del Principe* della città di Santander prima dell'incendio avvenuto nel 1941, durante gli anni di guerra. Come risultato finale, sono stati creati modelli immersivi accessibili dagli utenti con differenti supporti quali occhiali VR, cellulari e *tablet*, grazie ad una *app mobile* per AR. Il funzionamento estremamente semplice permette all'utente di ri-vivere il paesaggio prima del fuoco e quindi poterlo paragonare con quello attuale. In questa cornice, l'applicazione dell'AR per il recupero del patrimonio scomparso

può essere particolarmente efficace per divulgare le ferite di guerra che segnarono profondamente le città e i loro abitanti. [M.F.]

3. Il *video mapping* per ri-presentare la storia. Una proposta di progetto per la Reggia di Caserta

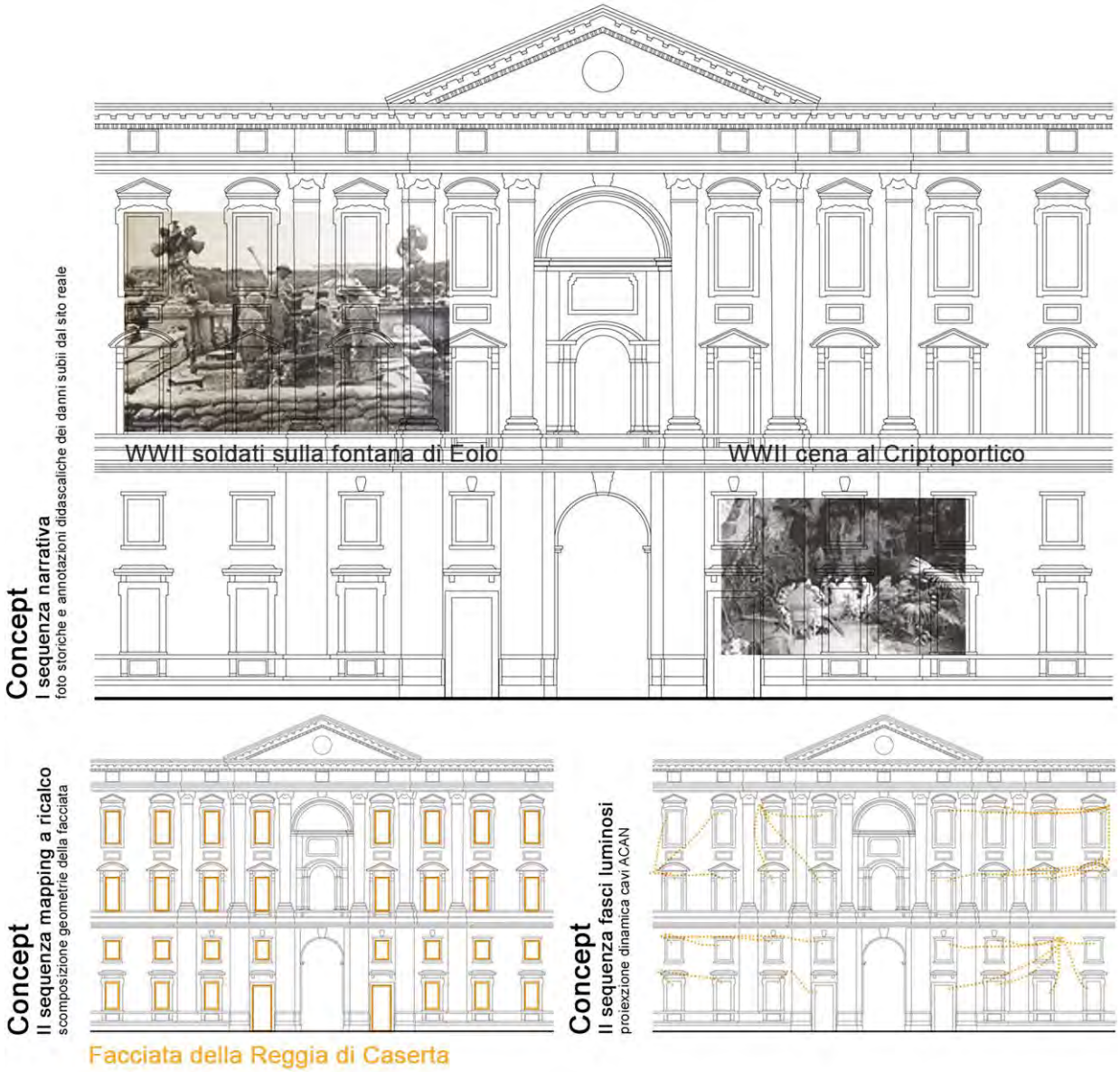
La grandiosità degli spettacoli è indubbiamente la caratteristica più fascinosa che motiva l'interesse e la larga diffusione del *video mapping*. Tanto dimostrano le sperimentazioni condotte recentemente nell'ambito dell'arte urbana [Zerlenga 2022] e ancor più le numerose rassegne di *video mapping* in ambito artistico-culturale oramai diffuse su scala europea (dall'iMAPP di Bucharest agli spettacoli del "Foro di Cesare" e "Foro di Augusto" a cura di Piero Angela e Paco Lanciano, ai Fori Imperiali di Roma).

Il successo di codesta tecnologia risiede inequivocabilmente nella sua capacità di suscitare in chi osserva grande coinvolgimento emotivo stimolato dallo spettacolare impatto visivo e dalla dimensione immersiva della proiezione. Il *video mapping*, infatti, propone installazioni dinamiche in cui la componente visuale è associata a spazializzazioni sonore estese alla scala urbana e architettonica, avvolgendo così l'osservatore e coinvolgendolo anche con altri sensi - oltre la vista - in una maniera "ampliata". Alla base di una siffatta esperienza c'è un fecondo dialogo interdisciplinare che la tecnologia digitale della proiezione video ha aperto, in cui la tecnologia *tout court* dialoga con la Cultura, la Scienza e la Storia per dar luogo a vere e proprie narrazioni capaci di veicolare messaggi con una forte carica emotiva.

In questa cornice, l'adozione di tecnologie luminose può essere particolarmente efficace nel racconto di frammenti di storia poco conosciuti, che hanno interessato durante i conflitti mondiali alcune architetture consolidate nel nostro patrimonio e di cui si ha in animo di preservarne la memoria. Su queste premesse, è stata sviluppata a titolo esemplificativo una proposta progettuale per la Reggia di Caserta, orientata a ri-presentare la fabbrica vanvitelliana svelando un tassello della sua storia.

Dopo la resa dell'8 settembre del 1943, nel Palazzo Borbonico fu insediata la base ufficiale degli Alleati angloamericani che scelsero la sede di Caserta sia per la sua posizione strategica, tra Napoli e l'alto casertano e in prossimità della ferrovia per i necessari collegamenti a scala europea, sia per il suo essere residenza storica ovvero un bersaglio scarsamente considerato per timore. A Caserta, infatti, gli eventi bellici connotati da bombardamenti non furono così rilevanti: gli episodi di attacco aereo furono molto limitati pertanto i danni ebbero una incidenza estremamente ridotta.

Gli episodi più importanti furono la devastazione della ferrovia colpita dagli Alleati il 27 agosto 1943 che procurò la morte di un centinaio di civili, e l'attacco della Cappella Palatina all'interno del Palazzo reale edificato dai Borbone, colpita da un ordigno il 24 settembre dello stesso anno. Tuttavia, l'occupazione alleata trasformò la Reggia in una cittadella militare deturpandone la bellezza per piegare la sua architettura alle esigenze delle operazioni, militari e no. Fu così che i militanti del reparto di ingegneria e telecomunicazioni dell'esercito americano bucarono la facciata del sito reale e, parimenti, tramezzi e porte interne per impiantare la rete *ACAN.* La proposta progettuale è articolata intorno a un progetto di comunicazione che, tramite la tecnica del *video mapping*, si propone di veicolare una narrazione delle vicende belliche che coinvolsero il Palazzo Vanvitelliano operata nel contesto fisico in cui lo stesso si colloca. Partendo dallo studio dello spazio urbano prospiciente la fabbrica reale, è stato strutturato un sistema di videoproiezioni sulla facciata, immaginando di sfruttare per l'installazione dei dispositivi di proiezione le attuali postazioni di illuminazione serale.



3: Concept di un progetto di video mapping per la Reggia di Caserta.

L'installazione progettata si ipotizza che possa comprendere due sequenze: la prima ricorre ad illustrazioni e fotografie che narrano in senso più ampio le offese patite dal complesso durante l'occupazione straniera. Le immagini sono accompagnate da annotazioni didascaliche che arricchiscono e circostanziano il racconto. La seconda sequenza è costruita con la tecnica del *mapping* a ricalco: tramite elementi geometrici - quali linee e piani - sono individuate le componenti tipologiche e formali che scandiscono l'architettura della facciata su cui, per il mezzo di fasci luminosi, è visualizzata progressivamente la matassa di cavi con cui la *Signal Corps Section* ha avvolto l'involucro della Reggia durante il secondo conflitto mondiale. Il progetto di *video mapping* così immaginato ri-presenta il Palazzo casertano dei Borbone agli occhi di chi guarda fornendo una nuova chiave conoscitiva della fabbrica che, pertanto, diventa pre-testo di se stessa ossia "testo architettonico che anticipa il testo narrativo e dunque pre-figura la sua narrazione" [di Luggo & Di Dato 2016]. [V.C.]

4. L'esperienza della visita virtuale per preservare la memoria di tracce non accessibili

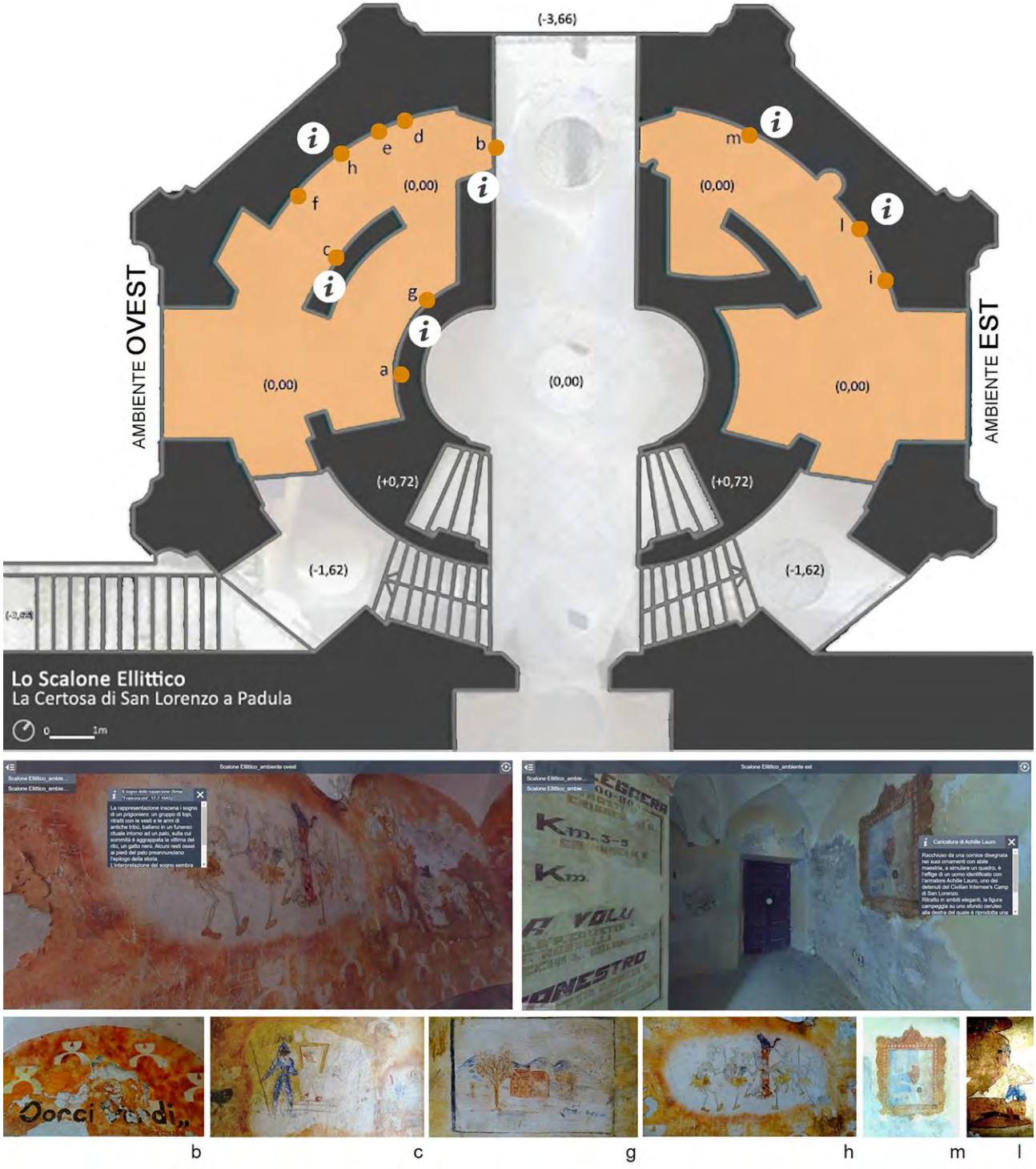
Non sempre le trasformazioni prodotte dalle guerre sono state ripristinate alla loro originaria condizione. Al contrario, spesso i mutamenti e le modificazioni connesse agli eventi bellici sono stati lasciati a monito dell'esperienza passata, con la speranza di redarguire le future generazioni dal loro ripresentarsi. Non mancano, tuttavia, esempi in cui le tracce di questi capitoli di storia così dolorosi, pur permanendo, non sono rese visibili. Un esempio è rappresentato dai disegni che i prigionieri di guerra realizzarono sulle pareti degli ambienti sottostanti lo scalone ellittico della Certosa di Padula, convertita durante la Seconda guerra mondiale in campo di reclusione.

Ad oggi, infatti, non è possibile visitare all'interno del complesso di San Lorenzo gli ambienti sopracitati, per motivi di sicurezza. La mancata accessibilità è accompagnata, inoltre, ad una pressoché totale assenza di cura e tutela nei confronti delle raffigurazioni dei reclusi, che rischiano così di andare perdute.

È in questo campo che le tecnologie digitali esprimono ancora una volta le proprie potenzialità nella prefigurazione di possibili azioni volte a preservare e divulgare un episodio figurativo poco conosciuto, contraddistinto da inacessibilità. Tra le molteplici tecnologie oggi disponibili, la condizione di mancato accesso indirizza la scelta sulla progettazione di visite virtuali. Si tratta di una forma esperienziale e divulgativa che ha registrato, in seguito alla reclusione domestica dovuta alla diffusione della pandemia di Covid19 nel 2020, una diffusione esponenziale. Una indagine di *Network of European Museum Organizations* (NEMO) ha evidenziato che, soprattutto nei primi 12 mesi di pandemia, oltre 100 musei su un campione di 600 enti diffusi in 48 paesi, ha aumentato la propria offerta di visite virtuali. L'adozione di *virtual tour* sembra esser motivata dalla sua capacità di preservare, per via della sua istituzionalizzazione, il rapporto simbolico con il luogo fisico, tradizionale, della conservazione dell'oggetto materiale di cui è riproduzione digitale [Canali 2020].

Date queste premesse, per l'episodio dei disegni di Padula è stato progettato un *tour* virtuale costruito come percorso di visita che, attraverso le immagini sferiche dei locali "dipinti" con le figurazioni dei detenuti, permette ai visitatori di navigare ed esplorare virtualmente quei luoghi, non fisicamente accessibili. La visita, molto semplice sul piano spaziale essendo articolata in due soli ambienti, è arricchita al contrario sul piano informativo e dell'interazione. Tutte le rappresentazioni visibili nella scena panoramica sono interrogabili cliccando sulle stesse: sintetiche schede sono, infatti, associate ai disegni e realizzate al fine di raccontare all'esploratore la storia, di uomini e donne, nascosta dietro il segno grafico. Perseguendo l'obiettivo di declinare i contenuti in modo da rispondere a diversi pubblici, le informazioni associate alle raffigurazioni sono strutturate in due parti di cui la seconda fornisce spunti più specialistici inerenti analisi formali legate alla tecnica del disegno vero e proprio.

L'impiego di un sistema digitale come quello del *virtual tour* a partire da foto sferiche consente all'utente non solo di osservare la scena ma di viverla virtualmente [Paris 2022]: lo spazio diventa navigabile, il disegno diviene la chiave di accesso alla conoscenza. L'esperienza conoscitiva esperibile è esponenzialmente amplificata laddove i disegni dei reclusi possono essere osservati ed analizzati all'interno del proprio contesto, con il quale il rapporto sinergico è forte e narrato nelle informazioni che, come livelli conoscitivi, si sovrappongono sulla scena. Inoltre, l'interazione diretta con le figurazioni permette uno studio delle stesse più approfondito sia per la possibilità di variare la distanza di osservazione delle scene che per la eterogenia di risorse fornite (si pensi alle informazioni sul colore, sul tratto, sul contesto storico, ecc.). [V.C.]



4: Progetto di virtual tour per lo scalone ellittico della Certosa di San Lorenzo a Padula.

Conclusioni

Le più recenti tecnologie digitali, combinate con le molteplici forme della rappresentazione e del rilievo, consentono di conoscere e documentare quel che resta di territori fortemente feriti dell'epoca delle guerre, con una potenza narrativa dirompente.

Le strategie di divulgazione e le tecniche comunicative sono sempre più crossmediali, innestandosi in un profondo scambio interdisciplinare che assume le svariate connotazioni oggi note come *virtual tour*, *video mapping*, realtà aumentata, realtà virtuale, realtà mista ed estesa. Si tratta di soluzioni tutte ugualmente valide ed efficaci ma contraddistinte da peculiarità comunicative e tecniche tali da consentire a chi vi ricorre, di selezionare la più opportuna per l'ambito di intervento specifico.
A questo scopo è proteso il contributo, volto ad esaminare - tramite esemplificazioni tratte dal territorio campano - i differenti ambiti in cui le più innovative tecniche del rilievo e del disegno possano coadiuvare i processi gnoseologici e narrativi delle memorie di guerra. [V.C.]

Bibliografia

CANALI, C. (2020). *Musei virtuali e online. Nuovi modelli di fruizione e di utenza nella Rete* in *Open Journal of Humanities*, 4, pp. 71-89.
CAMPI, M. (2015). *Sistemi di conoscenza per l'Archeologia. I luoghi dei teatri e degli anfiteatri romani in Campani*, Napoli, Artstudiopaparo.
CASIELLO, S. (2011). *I ruderi e la guerra. Memoria, ricostruzioni, restauri*, Firenze, Nardini Editore, pp. 1-9.
CERA, V., FALCONE, M., (2020). D*rawings on the walls. The comics in the Charterhouse of Padula as memories of imprisonment* in *Street art. Disegnare sui muri/Street art. Drawing on the walls*, a cura di Antonella di Luggo, Ornella Zerlenga, Napoli, La scuola di Pitagora, collana *Temi e frontiere della conoscenza e del progetto* | series Themes and frontiers of kwnoledge and Design, pp. 73-94.
DI LUGGO, A., DI DATO, G., (2016). *Sistemi innovativi per la rappresentazione delle trasformazioni del costruito storico: la facciata del Duomo di Napoli* 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*, *CIRICE - Centro Interdipartimentale di Ricerca sull'Iconografia della Città Europea*, Napoli, pp. 209-217.
GARGIULO, M., (2018). *Uscire dalla catastrofe* in Diacronie [Online], N° 33, 1, 2018, documento 2, URL: http://journals.openedition.org/diacronie/7187.
PARIS, L., (2022). *Virtual tour. Anywhere and nowhere* in *Dialoghi. Visioni e visualità. Testimoniare Comunicare Sperimentare*, a cura di Battini C., Bistagnino E., *Atti del 43° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione/Dialogues. Visions and visuality. Witnessing Communicating Experimenting. Proceedings of the 43rd International Conference of Representation Disciplines Teachers.* Milano, FrancoAngeli, pp. 1797-1804.
RUSSO G., (2020). *La Reggia di Caserta centro d'Europa e d'Italia durante gli anni bui della Seconda guerra mondiale* in *Studi Cassinati*, nn. 1-2-2020, pp. 102-111.
SARABIA ROGINA, P., COSIDO COBOS, O.J., 3DINTELLIGENCE (n.d.). A*plicación de la realidad virtual inmersiva para la recuperación del patrimonio desaparecido el incendio de Santander (1941)* in https://repositorio.unican.es/xmlui/bitstream/handle/10902/20808/ElIncendiodeSantander.pdf?sequence=1.
SPALLONE, R., PALMA, V. (2020). *Intelligenza artificiale e realtà aumentata per la condivisione del patrimonio culturale* in *Bollettino della società italiana di fotogrammetria e topografia*, pp. 1-8.
ZERLENGA, O. (2022). *Il suono della luce. Nuove narrazioni per il campanile di Santa Chiara a Napoli/The sound of light. New narrations for the bell tower of Santa Chiara in Naples* in *Dialoghi. Visioni e visualità. Testimoniare Comunicare Sperimentare*, a cura di Battini C., Bistagnino E., *Atti del 43° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione/Dialogues. Visions and visuality. Witnessing Communicating Experimenting. Proceedings of the 43rd International Conference of Representation Disciplines Teachers.* Milano, FrancoAngeli, pp. 3016-3033.

AR application for public divulgation of past urban landscapes. The ropeway of Posillipo in Naples

PEDRO G. VINDROLA
Università di Napoli Federico II

Abstract
The world, thanks to digital transformation, is changing the way we live, work and experience; the environment and public spaces of our cities are no strangers to this evolution. This contribution proposes experimentation with different technologies for the ancient cable car that in Naples connected the neighborhoods of Fuorigrotta with Posillipo. The goal is to reproduce, the grandeur that such a work meant for the time. Structuring an AR fruition system available to all, to relive and reread the ancient spatial configuration between traces of history and urban landscapes.

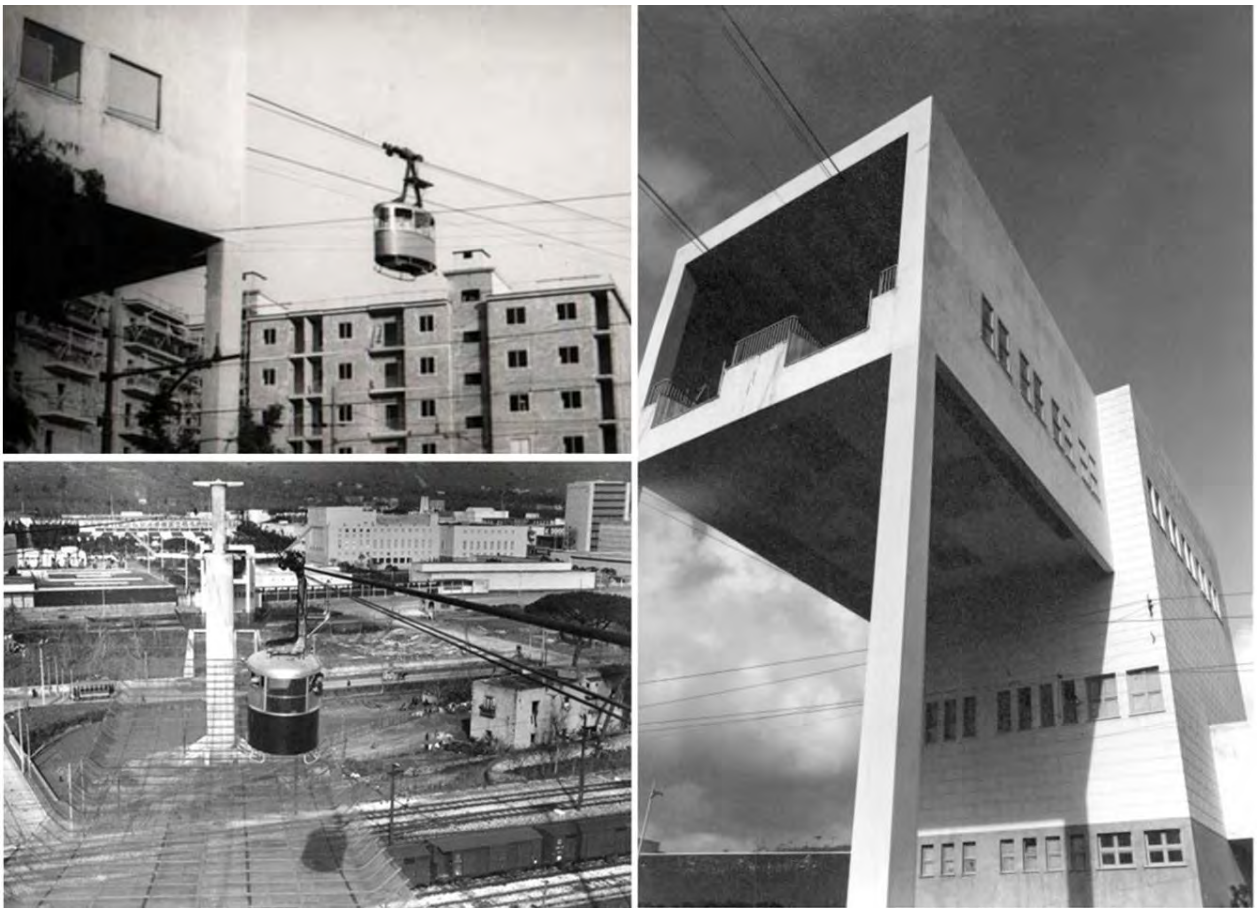
Keywords
Extended Realities, Urban cultural-heritage, virtual musealization.

Introduction
The world, thanks to the cyber-physical systems, and digital transformation is changing the way we live and interact with the environment [tom Dieck & Jung, 2018] public spaces of our cities are no strangers to this evolution. Our society is becoming what many call the information and knowledge society, thanks to the fusion between technology and communication. Especially, in the last two decades, several informatics communication technologies (ICTs) have begun to appear which facilitate the divulgation and dissemination of knowledge [Empler 2018], in particular – and more important – as free assets. Between them can be nominated the open-source software, the software development kits (SDK), diverse types of open libraries, plugins, AI algorithms, and, particularly promising for communication and our disciplinary field, the state of art technologies named extended realities (xR).
Heritage protection is becoming a cutting-edge issue as society becomes more aware of its importance to collective identity. The International council of museums (ICOM) maintains: "Heritage embraces more than collections of objects or monuments" it also "includes intangible manifestations" and they are inviting museums to "develop creative conservation initiatives". In line with this, it cannot be ruled out the intangible heritage that once was material; many valuable works were lost for different reasons and that continues to be, despite their absence, significant in the collective imagination of how we inhabit our spaces. The latter is aggravated when we talk about urban layouts and cities, since – almost – any urban intervention could have been an important urban node or landmark, or on the contrary, elements that are important today could not have been so. In other words, the course of history is unpredictable, or as Harari said "history is what is called a 'level two' chaotic system" that not only it is random but also "reacts to predictions about it" [Harari 2014]; in conclusion, the cities we live in today are the result of the history they have lived through and also of the ones they have not.
One of the most common historical events that have defined the course of cities and, in particular, has made us ask ourselves the famous question of what would have happened if... are wars. Specifically, for the European continent in particular, it was the Second World War that, due to the

bombings, marked the history of contemporary cities and their urban centers. The case study of this research is framed in the city of Naples, specifically in the neighborhoods of Posillipo and Fuorigrotta, where a historic cable car connected both until its closure due to possible Nazi bombing [Siola 1990]. The objective of this research is to create an AR application to promote the dissemination of lost urban landscapes, through open-source tools, that are been discussed in science about their potential in the modeling, management, and exploitation of 3D entities [Ausonio et al. 2019; D'Agostino, Menéndez-Díaz, et al. 2022]. In particular, the goal was to reproduce the ropeway, albeit virtually, and the grandeur that such a work meant for the time. For this purpose, the geometry was digitally modeled and the AR fruition system was created to relive and reread the old spatial configuration between the traces of history and the urban landscapes.

1. Case Study

At the beginning of the 20th century, and specifically in the city of Naples, there was a great urban development boom and, thanks to the concept of modernization and the "cities of the future", investments were made in housing, roads, public transport, and monumental buildings. In this context, an exhibition complex to house "the great colonial exhibition" [Arena 2011], the Mostra d'Oltremare at Fuorigrotta was built which "can legitimately be read, as historiography tends to do" as a product of "the last phase of fascism" [Mangone 2021].

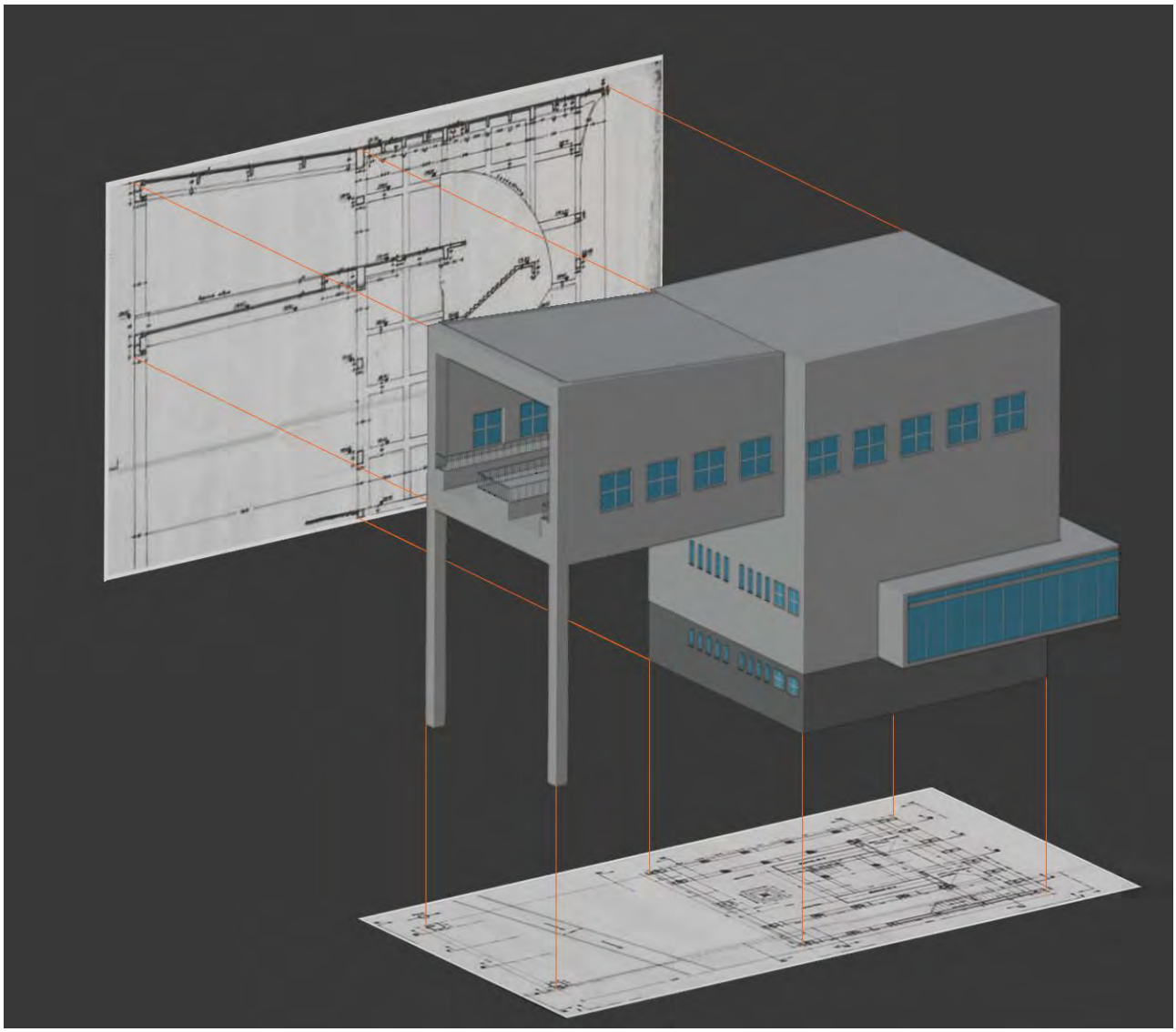


1: Historical photos of the cable car in operational condition. In the upper left corner, a cabin arriving at Mostra d'Oltramare station is shown. In the lower left corner, the cabins and concrete pylons can be seen. Finally, on the right, is the Mostra d'Oltramare station.

Within this large urban intervention, leading to the case study that is the subject of this contribution, the ropeway Fuorigrotta-Posilippo was made. The cableway, was designed in 1938 by architect Giulio De Luca and built later by a Milanese company (Fig. 1). It was made to connect the monumental project of the Mostra d'Oltremare in Fuorigrotta with the newly incorporated district of the city of Naples – in 1925 – and its new urban park – inaugurated in 1931 – called "Parco della Bellezza" (now called Virgiliano's Park). The stations were located, in the case of Fuorigrotta, within the boundaries of the Mostra d'Oltremare and, in the case of Posillipo, less than 1 km from the park.
The cableway, inaugurated in 1940 (like the Mostra D'Oltremare), use to travel 1629 m longitudinally and cover a 104 m difference in altitude, for 20 people per cabin [Antuono, Papa 2019]. The ropeway saw little time of use as it was closed for the war after 1 month of use for safety and, in fact, in 1943 it was bombed by the Nazis. After the war, a reconstruction project was undertaken which was finished in 1952; later, in 1961, the ropeway was closed until today. Nowadays, two of the three reinforced concrete towers still stand, which once held the overhead cables and cabins, "like concrete giants with outstretched arms" [Antuono, Papa 2019], towering over the urban landscape that has witnessed an increase in its densification. Both stations are abandoned; but the lower one was used for a while as a garden center, while the upper one has been completely abandoned since its closure.

2. From modeling to augmented fruition

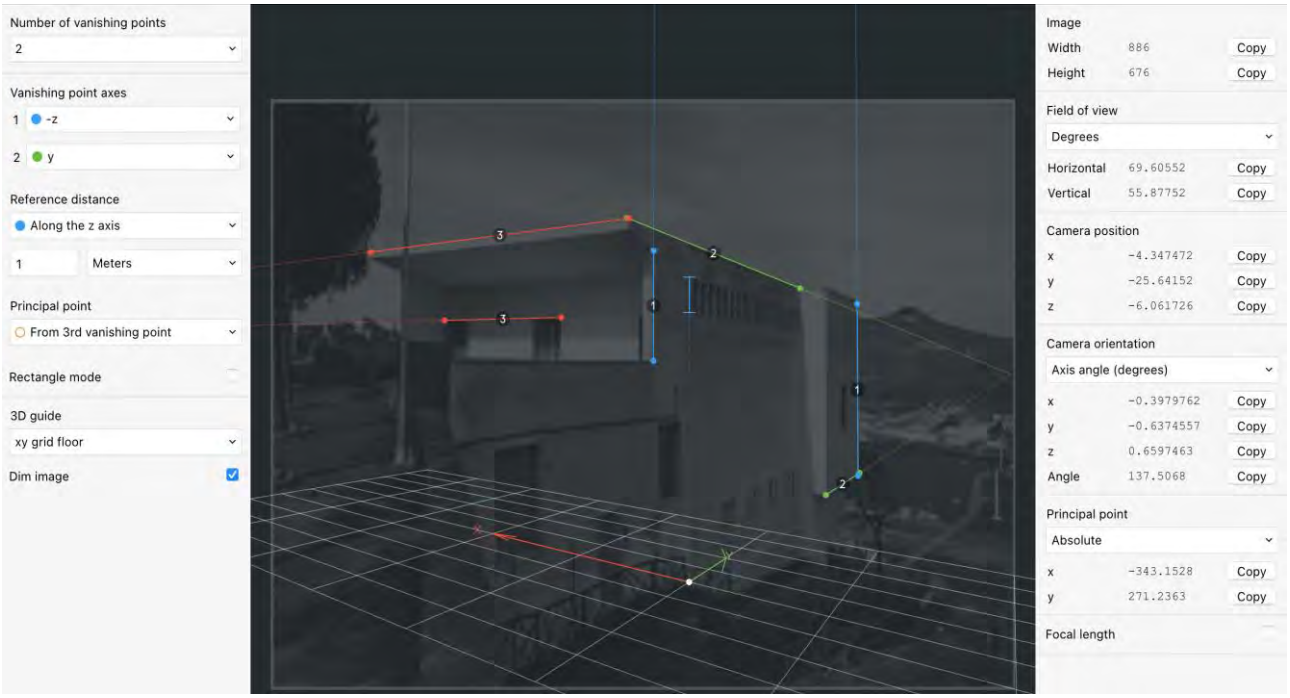
The methodology started with the recompilation of images and information about the parts of the ropeway. The Mostra d'Oltremare station was done from historical planes and images (Fig. 2); the Posilippo station was done just from historical images; the pylons were done following the historical planes – from the Mostra d'Oltramare –, current images and analogical survey; lastly, the cabins were done with historical images. After clarifying the sources, the methodology is divided essentially in two phases: the modelling part of the entire ropeway (terrain included) and the creation of the app for AR fruition.
For the modelling phase, it is important to emphasize that all the historical images and designs from the analogical survey were imported to the open-source software GIMP to improve the quality of the images for the modeling itself. The adjustments were especially in the bright and contrast of the images, but in some cases also the light curves were adjusted to highlight the significant parts of the images for the modeling. This last it was done, several times to each image in different parts of the modeling phase.
The whole modeling was done in the open-source Blender in which two different procedures were carried out depending on the information available. In the first case, where were historical planes and/or analogical surveys: the images were imported as *Image Reference* and in the tab of *Object Data Properties,* the opacity was adjusted to use them as blueprints for the modeling and normal photos imported as a guide. Then with primitives and extrusion was virtually rebuilt the geometry. The modeling in which this was done were: the Mostra d'Oltremare station, the cabins and pylons. For the Posillipo station, then, it was necessary to proceed differently, since the only information obtained were historical photos. Therefore, the method of using Image Reference directly from Blender as seen in the Fig. 2, was not possibly since the images had clear vanishing points and they aren't clear measures of the building.
Then, for this second it was implemented the software *Fspy* who call itself as an "Open source still image camera matching". The function of this software is to, by geometry principles, recover the Cartesian's system from the photo and match it with the Cartesian's system from the modelling software.



2: Axonometry of the final result of the Mostra d'Oltremare station. The source of the images used as Image Reference is the Archive of the Mostra d'Oltremare di Napoli, 195.

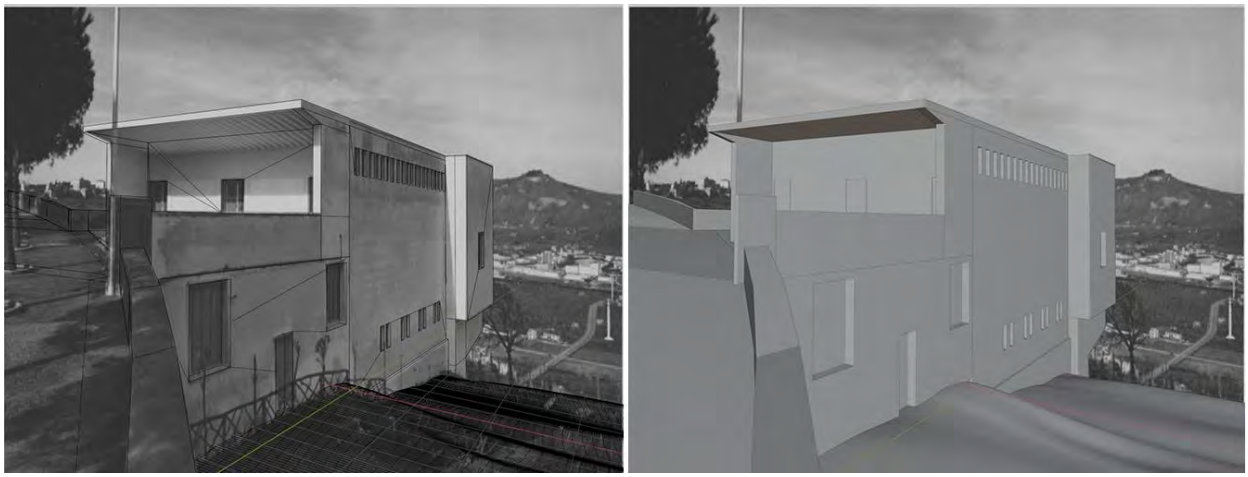
For this purpose, the *x, y,* and *z* axes must be marked inside the photo from the photo geometry. This, by default, retrieves the two vanishing points of the *x* and *y* axes; then the software marks the *z* axis automatically. For more precision it was decided to also mark the *z*-axis in the photo. The software from this first step retrieves the *x* and *y* plane with coordinate *z* = 0; then you can decide the origin of the Cartesian system, where it is more convenient for further modeling. The last step, before importing it to the modeling software is, in one of the axes – *z* in the case of our example –, to quote a known distance to scale the model for the modeling software – 1 meter in our example –. After this steps, the file is exported in .fspy format and imported to the modelling software, Blender. Imported into the program, the file sets up a camera within the modeling space that, when viewed through it, matches the Cartesian system of coordinates that were set with the coordinates of the modeling space (Fig. 4). The modeling then proceeded by extrusion of the parts; it is important to control the position of the modeled objects virtually outside the camera, as the snap option may not be sufficient to achieve the geometry result coherently, given the optical

deformation that occurs by the camera. The last part of the modeling phase was the creation of the terrain, using the opensource plugin, Blender GIS, which allows to import to the Web software geodata for the creation of terrains; the pertinent area to the case study was individualized and from a DEM, in this case from the marine-geo.org database, the geometry of the terrain was recreated.
After recovering the mesh of the terrain, a procedure to texturize the mesh, with the historical planimetry as the texture, was carried out. First, it must be clarified that the process named above applies two modifiers, a Subdivision Surface and a Displacement – from a DEM -, to a rectangle of 4 vertices to obtain a Digital Surface Model (DSM), therefore a parametric DSM is obtained. This is useful for the following texturing steps, the UV unwrapping and the texture association. For the Unwrapping, the UV Unwrap Faces, Project from View process was used for this case a view of the top was chosen. This process if the geometry was not a plane to which the modifiers (parameters) were applied to convert it into the DSM, would make the texture look deformed in the areas where the polygons are not parallel to the projection plane. Then the planimetry image was associated to it from visual scripting, in Shader Mode, and finally the UV coordinates of the DSM were adjusted in more detail for the final result.
The second phase of the methodology, the creation of the AR app, was done in the software Unity and with the opensource plugin Vuforia Engine. First were imported the modelled parts separately to Unity as assets. Then, through the web Vuforia Developer Portal was configurated the Image target to superimpose the Augmented Reality, therefore the function is to recognize an image through a device and launch the associated digital content. For this study case was used an historical photo of the ropeway.

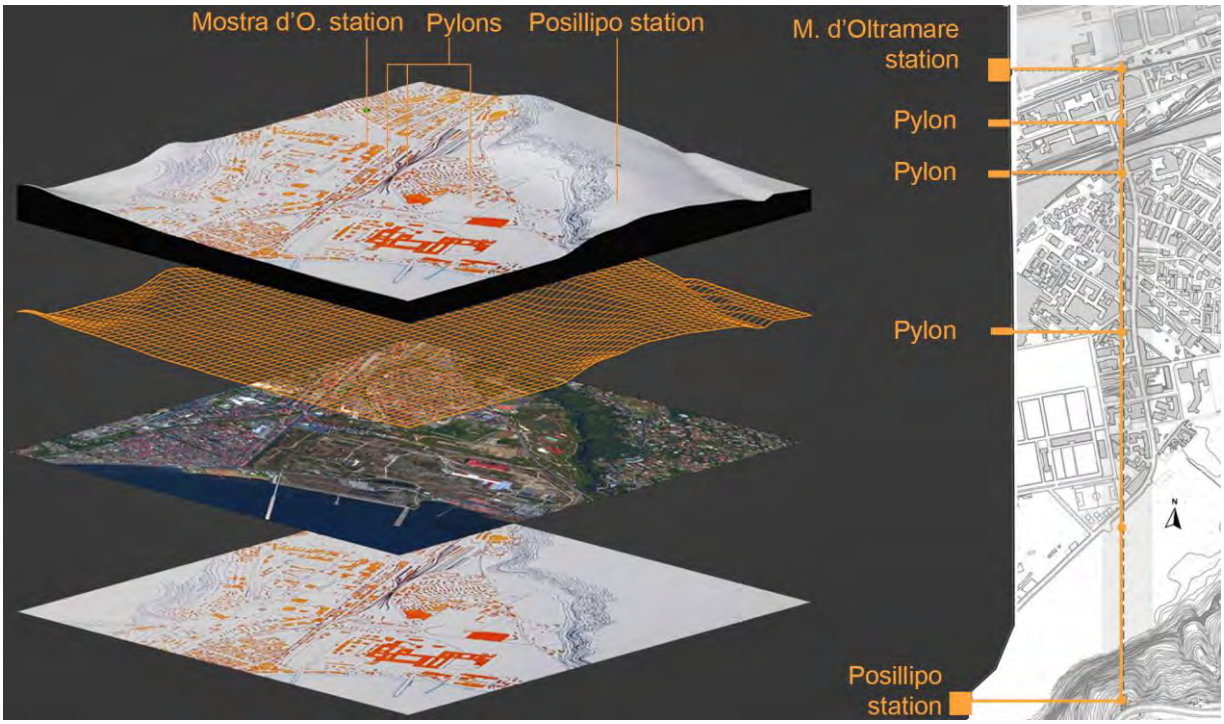


3: Interface of Fspy. The marked axis can be seen in pairs of colored lines: in red the x-axis, in green the y-axis, and in light blue the z-axis. The extension of the lines previously named the software projects them to indicate the vanishing point of each axis. The grid is the xy plane and the normal that comes out of this plane is found in a dotted line in light blue on the z-axis, where, in turn, the measurement dimension is found. Below the "Reference Distance", it can be changed the value of the measurement and the unit.

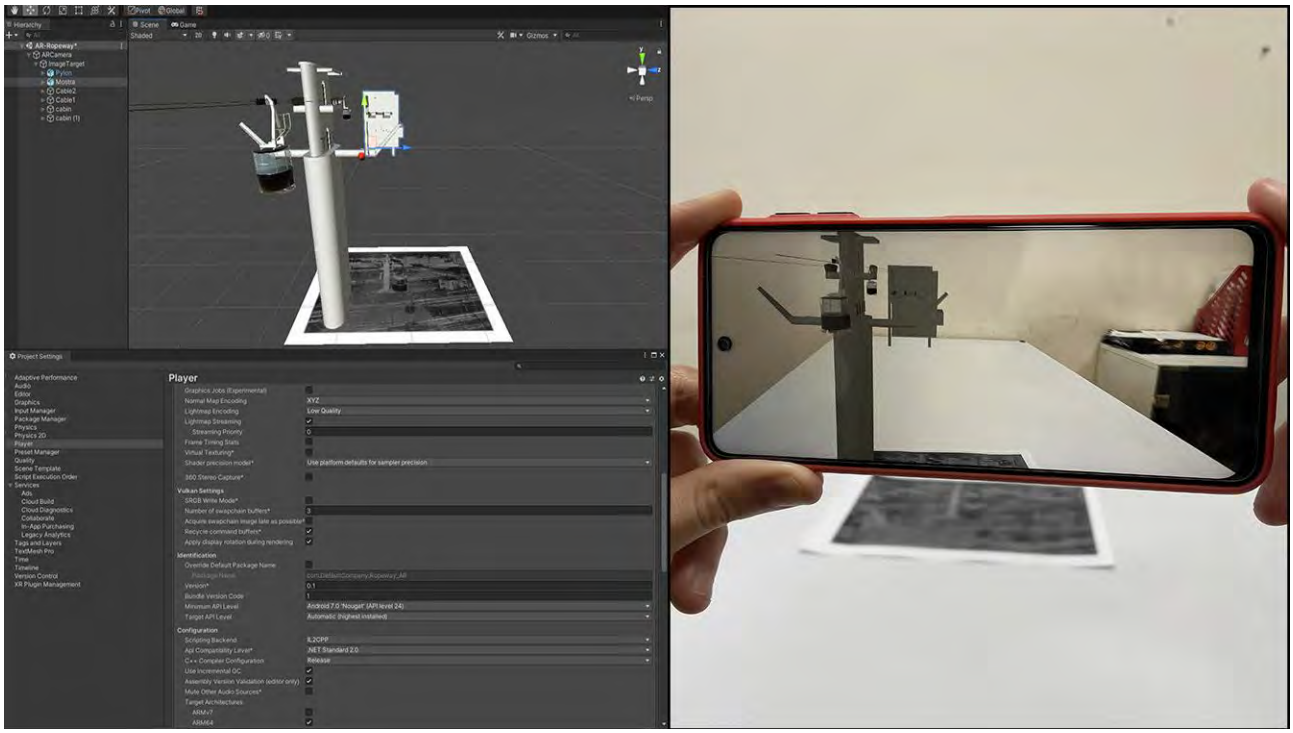
The next step in the methodology was the configuration of the application within Unity, where the choice was to build an Android application and, then, the configuration of the Player Settings for the correct fruition of the AR experience [D'Agostino, Antuono, et al., 2022]. In the Players setting were chose a minimum version of API (application programming interface) level 7.0 (API 24) was chosen for the Android configuration and also the application was configured to choose the top installed API, then Scripting Backend IL2CPP and as Android architecture ARM64 was chosen (Fig. 6a).



4: Left camera view inside Blender in wireframe mode of the Posillipo station, where it is possible to see the historical photo shown and also possible the edges of the simple three-sided polygons resulting from the extrusion of the pieces. Right camera view inside Blender in solid mode, superimposing the resulting modeled geometry to the real context.



5: The procedure for the creation of the territory is shown. The axonometric shows how to, from, the planimetry and the satellite image obtain, first, the DSM, and then texturizing it with the historical planimetry. On the right is the historical planimetry that was used to correctly place the elements and in section the altimetric position.



6: a) On the left side it is possible to see the Unity interface. At the top is displayed the scene created for the funivia: in the Hierarchy bar - left - are founded the elements: the Vuforia ARCamera and the Image Target and, then, all the modeled components of the ropeway. Next, you can see the key settings for the APK export. B) Final result of the AR application, where it is possible to see the target image on the table and the augmented information on the mobile.

Next, it goes to the creation of the scene that we want to show in the AR experience. For this, with the plugin *Vuforia Engine AR* imported to the project of unity, the Vuforia Engine objects (*Image Target* and *AR Camera*) of the GameObjects are added to the Scene. For this example, the basic configuration of the AR Camera was sufficient; instead, for the *Image Target*, the database downloaded from the Vuforia portal was imported into the project and then configured for the *Image Target* to have the required image. This *Image Target* is important to scale it correctly because it will determine how the modeled ropeway objects will look in relation to the photo. Once the elements were correctly positioned, we moved on to the modeling, within unity, of the ropeway cable and lastly the arbitrary positioning of the cabins.

Conclusions

In this contribution we can observe the virtual recreation of a part of the Neapolitan heritage; this was achieved by superimposing virtual 3D geometry to reality, which enhances the reading of historical images, in this case, a planimetry. With this fruition experience, it is possible to relive through an AR app (Fig.6b) what the cable car that connected two of the expanding neighborhoods of the time looked like in its splendor. At the same time, the use of free software, libraries, and free AR apps in historical monuments favor the enhancement of heritage] and the democratization of culture. That it remains publicly open to all, demonstrating the validity of virtual spaces as channels for the dissemination of cultural content.

The xR technologies are currently under continuous development and research [Bekele et al. 2018] the scientific field is demonstrating that their flexibility and potentiality have a high

potential and validity in the field of Cultural Heritage [Plecher et al., 2019], increasing the possibilities of construction of the collective memories that make up our culture. These are the first results of broader research in which the final goal is to use the same modeled geometry to superimpose it on the remaining parts of the studied cable car.

Bibliography

ANTUONO, G., PAPA, L.M. (2019). An abandoned ropeway in the urban landscape. In G. Pellegri (Ed.), *De-Sign Environment Landscape City/Di-Segnare Ambiente Paesaggio Città International Drawing Study Day/Giornata Internazionale di Studi* (pp. 135–144). Genova University Press. http://gup.unige.it

AUSONIO, E., FEDERICI, B., BATTINI, C., FERRANDO, I. (2019). Potenzialità dei software Free e/o Open Source per la modellazione, gestione e fruizione di entità 3D. *FOSS4G-It 2019*, 4–20. https://www.researchgate.net/publication/333312009

BEKELE, M. K., PIERDICCA, R., FRONTONI, E., MALINVERNI, E. S., GAIN, J. (2018). A survey of augmented, virtual, and mixed reality for cultural heritage. *Journal on Computing and Cultural Heritage*, *11*(2). https://doi.org/10.1145/3145534

D'AGOSTINO, P., ANTUONO, G., VINDROLA, P.G. (2022). Modelli visivi aumentati di collezioni zoologiche scientifiche.Un'esperienza di fruizione al museo universitario MUSA. *Diségno*, *11*, 211–222. https://doi.org/10.26375/disegno.11.2022.22

D'AGOSTINO, P., MENÉNDEZ-DÍAZ, A., ANTUONO, G., MARTÍNEZ-CHAO, T. E., VINDROLA, P.G. (2022). Ranged Segmentation of Slope Model for Spatial Analysis. In S. Gerbino, A. Lanzotti, M. Martorelli, R. Mirálbes Buil, C. Rizzi, & L. Roucoules (Eds.), *Advances on Mechanics, Design Engineering and Manufacturing IV* (pp. 873–883). https://link.springer.com/bookseries/11236

EMPLER, T. (2018). Traditional Museums, virtual Museums. Dissemination role of ICTs. *DISEGNARECON*, 10.

HARARI, Y.N. (2014). *Sapiens: A Brief History of Humankind* (2nd ed.). McClelland & Stewart.

MANGONE, F. (2021). *La mostra d'Oltremare nella Napoli occidentale: ricerche storiche e restauro del moderno* (A. Aveta, A. Castagnaro, & F. Mangone, Eds.).

PLECHER, D. A., WANDINGER, M., KLINKER, G. (2019). Mixed reality for cultural heritage. *26th IEEE Conference on Virtual Reality and 3D User Interfaces, VR 2019 - Proceedings*, 1618–1622. https://doi.org/10.1109/VR.2019.8797846

SIOLA, U. (1990). *La Mostra D'OltremareE e Fuorigrotta* (Vol. 1). Electa Naopli.

TOM DIECK, M. C., & JUNG, T. (2018). A theoretical model of mobile augmented reality acceptance in urban heritage tourism. *Current Issues in Tourism*, *21*(2), 154–174. https://doi.org/10.1080/13683500.2015.1070801

Sitography

https://www.icom-italia.org/definizione-di-museo-scelta-la-proposta-finale-che-sara-votata-a-praga-2/ (August 2022)

Ricostruzione da fotografie di edifici distrutti da eventi bellici: Palazzo Moncada, Palermo, 1907-1943

Reconstruction from photographs of building destroyed by conflicts: Palazzo Moncada, Palermo, 1907-1943

FABRIZIO AGNELLO, EMILIA CAVATAIO
Università di Palermo

Abstract

Il ricordo di molti edifici e contesti urbani distrutti in Europa durante la Prima e la Seconda Guerra Mondiale è affidato alle immagini fotografiche. Il contributo illustra, attraverso un caso studio, un processo che utilizza e integra gli strumenti digitali di disegno e modellazione e gli strumenti teorici della restituzione prospettica per giungere, da poche immagine fotografiche, alla ricostruzione tridimensionale di elementi architettonici.

The memory of hundreds of buildings and urban sites destroyed in Europe during WW1 and WW2 is often preserved by a single or few photographs. The paper focuses on a workflow that uses and combines digital drawing and modeling tools with the theory of perspective restitution to reconstruct, even from a single photograph, the model of the architectural parts depicted in the image. The case study is a building designed by the architect Ernesto Basile, built in Palermo and destroyed by bombs in 1943.

Keywords
Restituzione prospettica; Ernesto Basile; Palazzo Moncada.
Perspective restitution; Ernesto Basile; Palazzo Moncada.

Introduzione

La restituzione prospettica da fotografia è stata raramente utilizzata per ricostruire edifici non più esistenti raffigurati in immagini fotografiche. Questa circostanza appare alquanto sorprendente, in particolare se si considera il vastissimo repertorio di fotografie che ritraggono opere di architettura o contesti urbani che sono stati distrutti nel corso di eventi bellici o a causa di terremoti, ovvero demoliti o modificati nel corso di processi di trasformazione delle città storiche nello scorso secolo. La tecnica fotografica, che si perfeziona e inizia a diffondersi già dalla seconda metà del 19° secolo, è pienamente operativa agli albori del 20° secolo; i soggetti preferiti dei fotografi, che lavorano spesso su commissione, sono le bellezze naturali e artistiche e la ritrattistica.

Fra le bellezze artistiche l'architettura e l'archeologia assumono un ruolo di primo piano: gli album di foto illustrano i monumenti e gli spazi pubblici più importanti delle città e dei piccoli centri urbani. Accade così che i monumenti distrutti dalle due guerre mondiali e dai terremoti che nello scorso secolo hanno colpito le zone sismicamente più fragili dell'Europa, e l'Italia fra queste, siano raffigurati in fotografie in bianco e nero. Le potenzialità della restituzione da fotografia vengono presto comprese da chi si occupa, a diverso titolo, di rilievo dell'architettura. Come ben evidenziato da Docci (1964) e, successivamente da Paris (2000), si distinguono presto due scuole: quella tedesca, che punta all'uso di coppie di immagini per la restituzione stereoscopica, e quella francese, che usa i principi della geometria descrittiva per la

restituzione di misure e figure piane anche da una sola fotografia. La prima scuola avrà immediatamente successo, grazie alla sua maggiore affidabilità e accuratezza; la seconda, che usa costruzioni grafiche, sarà penalizzata dall'inevitabile approssimazione degli strumenti tradizionali del disegno.
Fra i rari testi che dedicano ampio spazio alla restituzione prospettica da fotografia, spicca il libro *La métrophotographie*, pubblicato a Parigi nel 1930 dall'architetto Henri Deneux. L'autore esalta le potenzialità della restituzione e mette in evidenza sua utilità per almeno due scopi: a) il rilievo degli alzati degli edifici; b) la ricostruzione di edifici perduti o danneggiati. Deneux scrive il suo libro pochi anni dopo la fine della Prima guerra mondiale, che aveva provocato la distruzione di molti monumenti; egli stesso aveva ricevuto l'incarico di sovrintendere ai restauri della cattedrale di Reims, danneggiata dalla guerra.
In Italia la restituzione prospettica rimane per l'intero secolo un soggetto pressoché ignorato, fatta eccezione per gli studi di Mario Docci e Riccardo Paris, e per un piccolo ma prezioso libretto di Gaetano Fano. La sua applicazione alla ricostruzione di edifici scomparsi è del tutto ignorata, sia per il basso livello di accuratezza, già ricordato, che per il limite dato dalla restituzione attraverso il ribaltamento sul quadro di figure piane, capace pertanto di ricostruire, volta per volta, soltanto solo profili ed enti geometrici appartenenti a un piano.
Nel 2013 si verifica una svolta: Riccardo Migliari e due ricercatori formatisi alla sua scuola pubblicano un articolo che, per la prima volta a memoria di chi scrive, illustra un procedimento che coniuga gli apparati concettuali della scienza della rappresentazione con gli strumenti di disegno e modellazione digitale; l'esito della sperimentazione illustrata dagli autori è la ricostruzione tridimensionale degli edifici raffigurati nell'immagine fotografica e, al contempo, la determinazione della posizione del punto di presa nello spazio virtuale del modello digitale.
La pubblicazione di questo studio ha stimolato numerose applicazioni della tecnica di restituzione prospettica da fotografia; la sperimentazione illustrata in questo contributo appartiene a questo gruppo di ricerche.

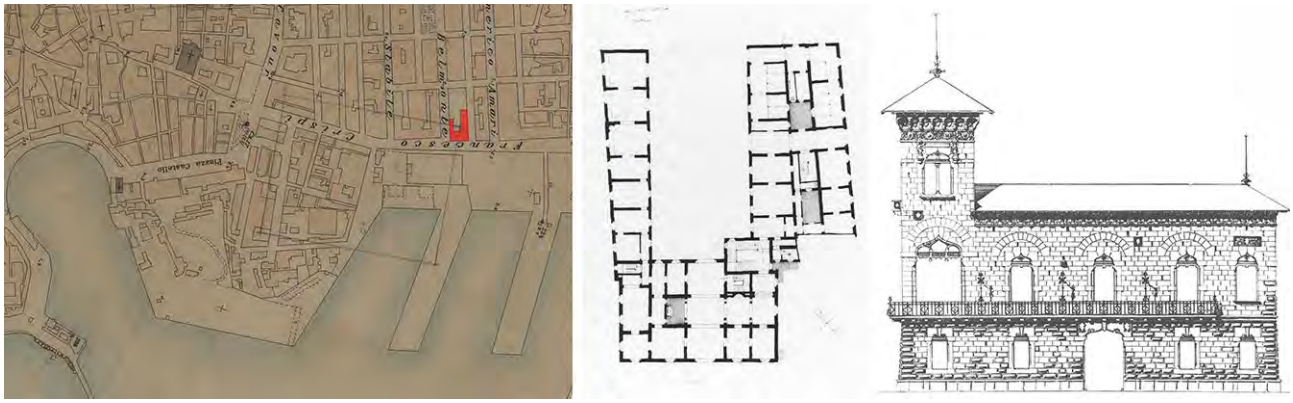
1. Palazzo Moncada, Palermo, 1907-1943

Palazzo Moncada è stato una residenza familiare costruita, nei primi anni del 20° secolo, su progetto di Ernesto Basile, una delle figure più rappresentative dello stile liberty in Sicilia e in Italia, autore del progetto per l'aula di Montecitorio e di numerose opere a Palermo e in Sicilia. Palazzo Moncada, definito dagli studiosi un'architettura di transizione dall'eclettismo al modernismo, è una residenza unifamiliare ubicata sulla via Borgo santa Lucia, una lunga passeggiata prospiciente il porto nuovo di Palermo, originariamente quartiere dei pescatori.
Il primo marzo 1943 l'intera area subisce un pesante bombardamento da aerei inglesi; palazzo Moncada viene fortemente danneggiato, e successivamente abbattuto.
La memoria di questo manufatto è custodita da alcuni disegni di progetto custoditi in una delle collezioni scientifiche del Dipartimento di Architettura dell'Università di Palermo e da tre immagini fotografiche realizzate poco dopo il completamento dei fronti esterni e prima che il palazzo fosse abitato.

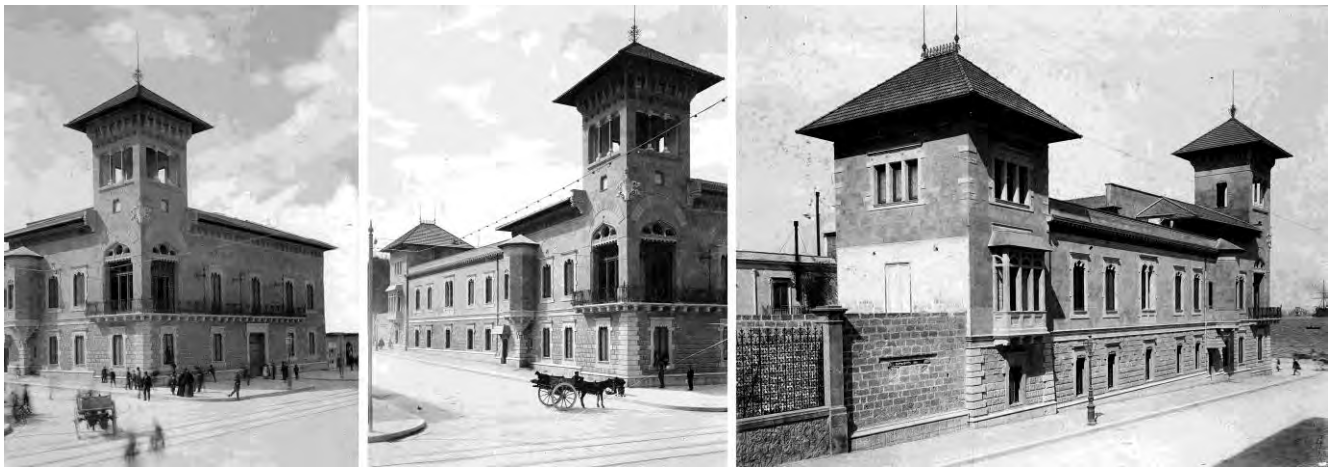
2. Il procedimento di restituzione

La restituzione prospettica si articola in due passaggi consecutivi: il primo è dedicato alla determinazione dell'orientamento interno dell'immagine, ossia della posizione del punto principale e della distanza principale, che corrisponde alla lunghezza focale dell'obiettivo della camera fotografica. Esistono diverse soluzioni per la ricostruzione, per via grafica, dell'orientamento interno; non è questa la sede per una disamina dettagliata delle diverse

alternative; basti qui dire che, note tre direzioni di rette di cui siano noti gli angoli di incidenza, ad esempio due rette sul piano orizzontale e una retta verticale, basta applicare le relazioni fra angoli al centro e angoli alla circonferenza. Tali relazioni possono essere utilizzate tracciando archi di circonferenza sul piano dell'immagine, ovvero, come dimostrato da Migliari, modellando superfici sferiche o toriche generate dalla rivoluzione di questi stessi archi.
A titolo esemplificativo, illustreremo il procedimento di restituzione dell'orientamento interno di una sola immagine fra quelle utilizzate per la ricostruzione, rimandando a testi specifici per una più completa disamina dei metodi e delle soluzioni per la determinazione dell'orientamento interno. L'immagine scelta mostra le rette verticali quasi perfettamente parallele tra loro; in prospettiva le rette appaiono parallele quando sono parallele al quadro e il loro punto di fuga è improprio. Il parallelismo delle rette verticali indica che il quadro ha giacitura verticale e che la retta sulla quale misuriamo la distanza principale, ortogonale al quadro, ha direzione orizzontale.
In fotografia questa retta corrisponde all'asse dell'obiettivo; si comprende facilmente che, anche con l'ausilio di un treppiede, sia estremamente difficile per un fotografo assegnare direzione orizzontale all'asse dell'obiettivo durante le operazioni di scatto sul posto. Eppure, gran parte delle foto di architettura del novecento, in particolare quelle acquisite da fotografi professionisti, mostrano rette verticali quasi perfettamente parallele. Questo risultato veniva ottenuto grazie all'utilizzo di particolari macchine fotografiche, che permettono di eseguire rotazioni e movimenti della standarta anteriore, ovvero della piastra su cui si innesta l'obiettivo,

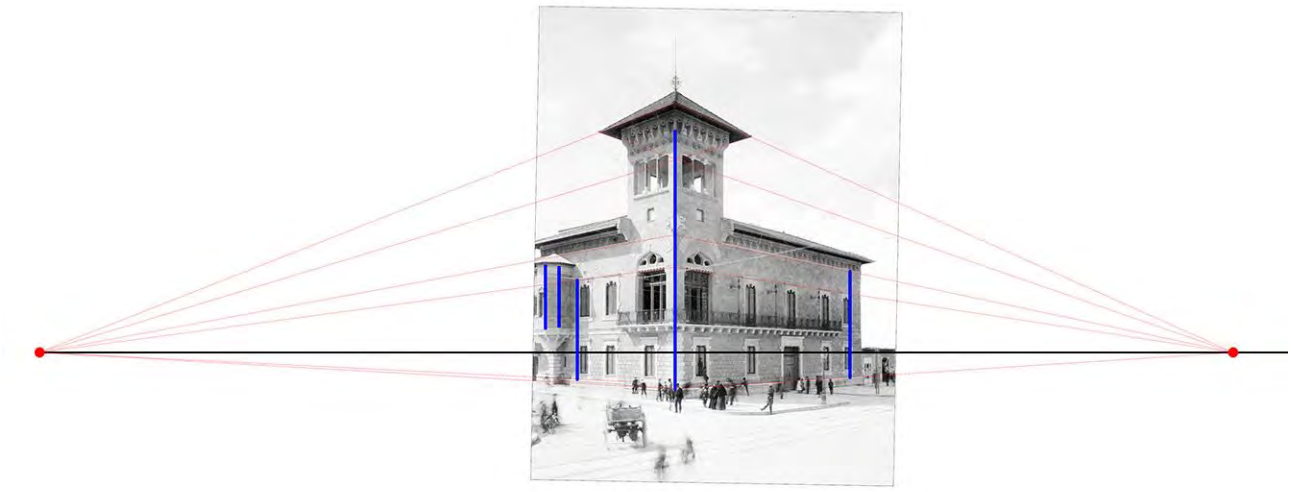


1: Carta storica del porto di Palermo; pianta e fronte di progetto di Palazzo Moncada.



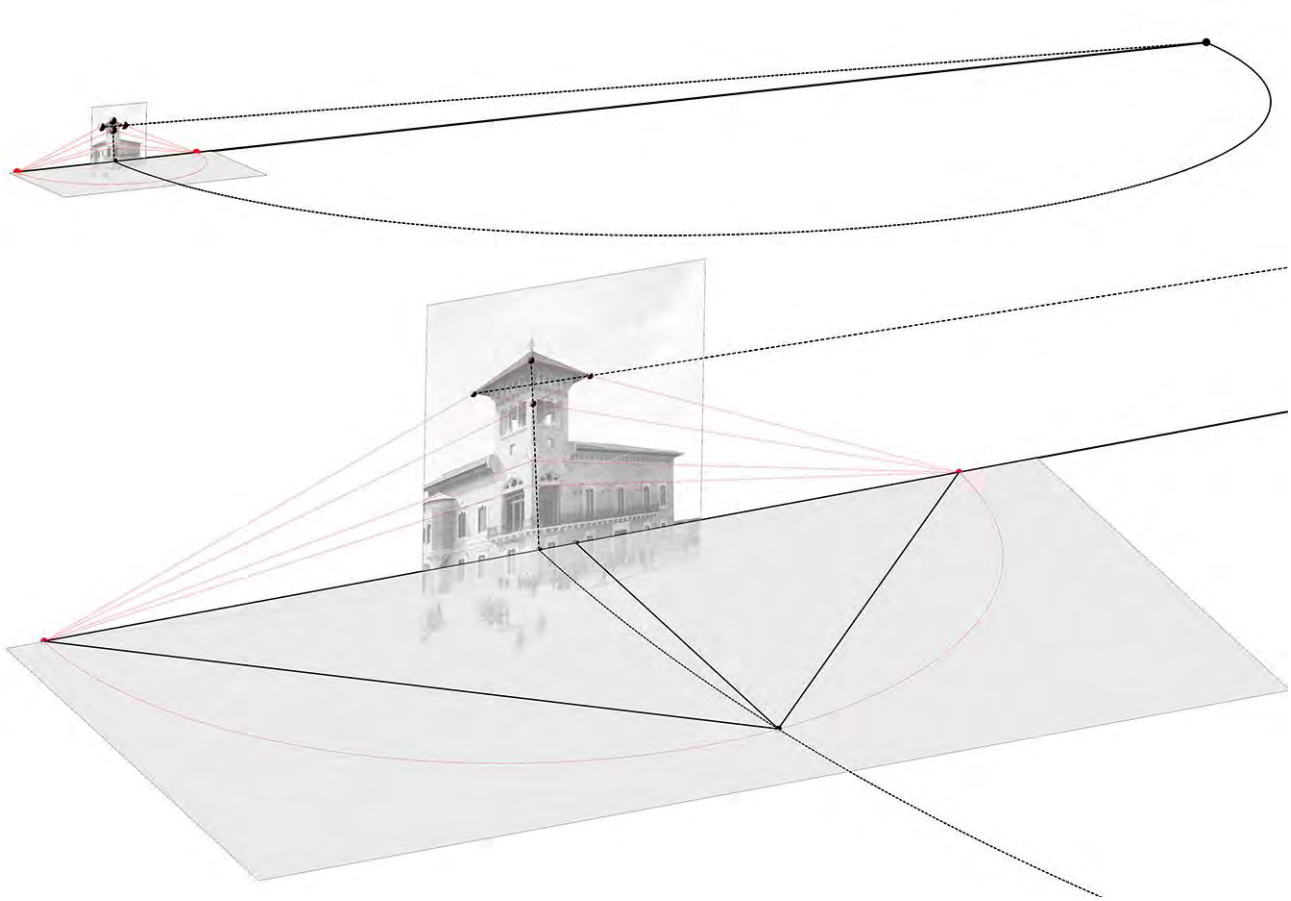
2: Fotografie che ritraggono i fronti esterni di Palazzo Moncada.

rispetto al supporto che ospita la pellicola o la lastra fotografica, detto standarta posteriore. La traslazione verticale, o decentramento, della standarta anteriore permette di inquadrare le parti più alte degli edifici senza dover inclinare verso l'alto l'asse dell'obiettivo; una lastra di vetro smerigliata, sulla quale è incisa una griglia ortogonale, permette, con l'ausilio di lenti di ingrandimento, di trovare la giusta inclinazione della camera che renda le rette verticali parallele tra loro. Solo dopo aver completato questo processo, il fotografo procedeva a montare la parte che ospitava la superficie sensibile, detta standarta posteriore, e ad aprire l'otturatore per acquisire l'immagine. Queste camere e gli effetti che il loro utilizzo determina nelle caratteristiche proiettive dell'immagine sono menzionate nel libro di Deneux; il loro utilizzo doveva essere molto diffuso a quei tempi; ne è prova il fatto che l'autore dia per scontate le caratteristiche e le funzionalità di queste camere e non ritenga di doverne descrivere il funzionamento. Dal punto di vista della prospettiva, ricordiamo che nelle prospettive a quadro verticale la linea d'orizzonte, retta di fuga dei piani orizzontali, ha direzione ortogonale alle rette verticali e che a essa appartiene il punto principale. Nelle immagini acquisite con camere convenzionali il punto principale coincide con il centro geometrico dell'immagine, ossia per il punto di intersezione delle diagonali del fotogramma (nelle camere standard il punto principale si trova nel centro geometrico del fotogramma, sia per le foto ad asse di presa orizzontale che per quelle ad asse inclinato. Nei processi di restituzione accade spesso di utilizzare immagini estratte da pubblicazioni a stampa o da riproduzioni; in questi casi il punto principale potrebbe trovarsi in posizione eccentrica a causa di ritagli dell'immagine per ragioni editoriali). Non così per le immagini a quadro verticale acquisite con un banco ottico; il decentramento verso l'alto della standarta anteriore genera infatti uno spostamento della linea d'orizzonte, e del punto principale con essa, verso la parte bassa dell'immagine.
Il primo passaggio del processo di restituzione è stato dedicato al tracciamento di rette verticali e alla verifica del loro parallelismo; l'immagine è stata poi ruotata per conferire direzione verticale alle rette disegnate (la rotazione delle rette verticali è determinata dalla leggera rotazione della camera intorno all'asse dell'obiettivo). Per determinare l'orientamento interno dell'immagine sono stati utilizzati i punti di fuga di due coppie di rette orizzontali mutuamente ortogonali: le rette appartenenti a due fronti su strada del palazzo e le diagonali del torrino di forma quadrata.

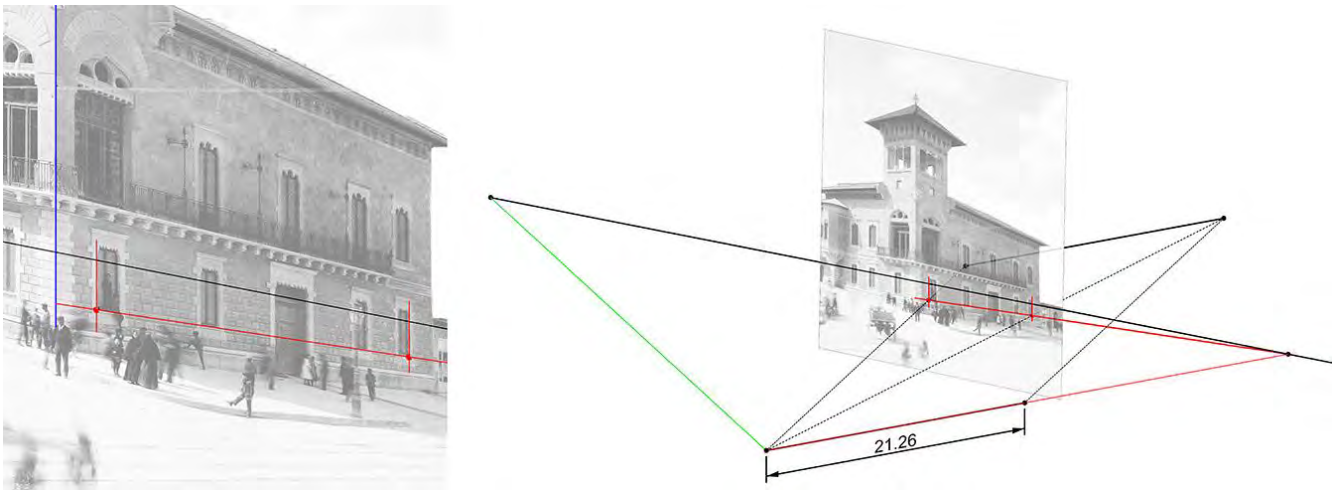


3: Fotografia ruotata per assegnare direzione verticale alle immagini di rette verticali. Determinazione di due punti di fuga di rette orizzontali e tracciamento della linea d'orizzonte. Verifica dell'ortogonalità tra rette verticali e linea d'orizzonte.

Dopo aver posizionato l'immagine su un piano verticale, si procede a costruire un piano orizzontale che passa per la linea d'orizzonte e, su questo, due semicirconferenze i cui diametri sono individuati dalle due coppie di punti di fuga. Il punto di intersezione delle due semicirconferenze sarà il centro di proiezione e la retta ortogonale al quadro che passa per questo punto determinerà, per intersezione, il punto principale. Notiamo che tale punto non si trova sull'asse verticale dell'immagine, ma è leggermente spostato verso destra; la spiegazione può essere data dall'applicazione contemporanea del decentramento verticale e di un piccolo decentramento orizzontale della standarta anteriore.
Completata la ricostruzione dell'orientamento interno, si può dunque procedere alla fase successiva di orientamento esterno, o assoluto. Si tratta di ricostruire la collocazione e l'orientamento dello schema prospettico nello spazio virtuale in cui intendiamo collocare il modello ricostruttivo. L'orientamento esterno fa sì che i modelli ricostruttivi risultino orientati e misurabili (è noto che tutte le tecniche fotogrammetriche, e la restituzione prospettica con esse, siano in grado di restituire rappresentazioni proporzionalmente corrette dei manufatti raffigurati; in assenza di una misura e dell'orientamento delle rette verticali, tali modelli risultano privi di orientamento e incapaci di restituire dati dimensionali). In generale, data la rappresentazione di alcune rette verticali e noto l'orientamento interno, la misura di un segmento appartenente a una retta di direzione nota è sufficiente a risolvere l'orientamento esterno. Nel caso in esame la pianta di progetto, confrontata con la cartografia storica, ha permesso di risalire alla distanza delle aperture di piano terra alle estremità del fronte rivolto verso il mare, pari a 21,26m.



4: Tracciamento delle semicirconferenze e determinazione del punto V e del punto principale.

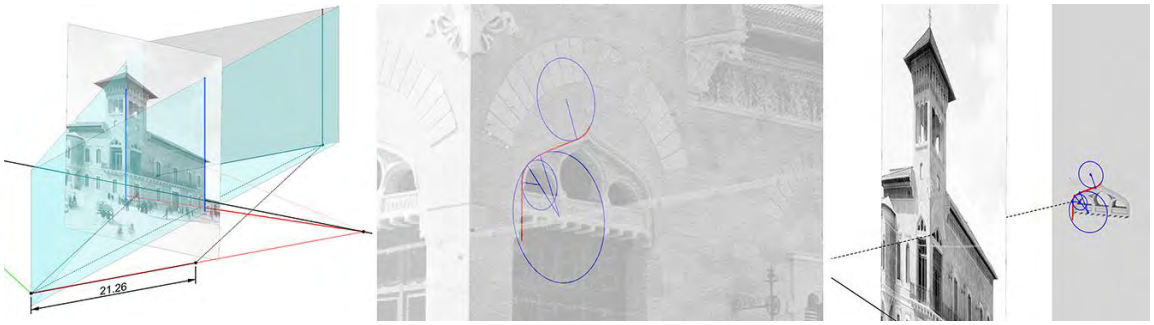


5: Tracciamento del segmento di lunghezza nota sull'immagine e applicazione della regola del parallelogramma.

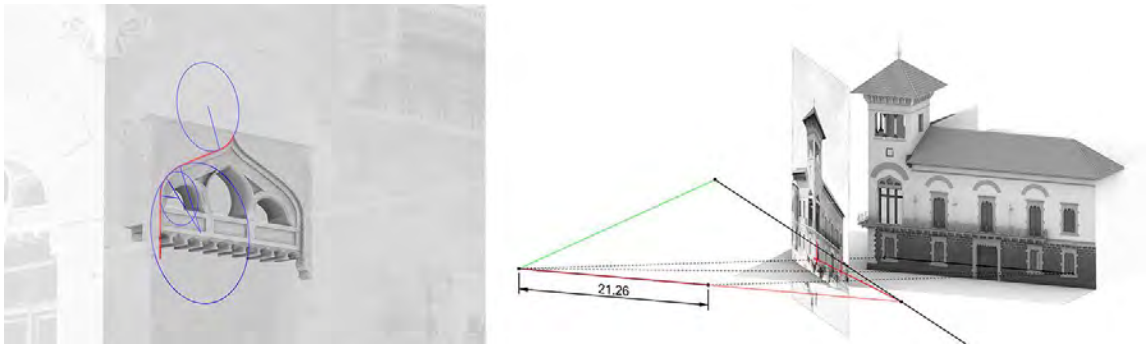
Il primo passaggio del processo di orientamento esterno è stato dedicato alla rotazione dell'intero schema prospettico intorno all'asse verticale passante per il centro di proiezione; la rotazione ha permesso di assegnare alle rette che passano per V e per i punti di fuga delle rette orizzontali dei due fronti, le direzioni degli assi x e y nello spazio virtuale del software di disegno e modellazione. In questo caso, è stata assegnata la direzione dell'asse x al fronte rivolto verso il mare, che risulta così parallelo al piano xz.
Sull'immagine fotografica è stato rappresentato il segmento di lunghezza nota, mentre sullo schema prospettico, a partire da V, è stata riportata la misura nota sulla retta che passa per il punto di fuga di x. Tracciate infine le rette proiettanti che passano per gli estremi del segmento disegnato sull'immagine fotografica, si procede a duplicare una di queste rette posizionandola all'estremità del segmento di lunghezza 21,26m: tale retta incontra la seconda retta proiettante in un punto dello spazio. La ricostruzione spaziale del segmento passerà per questo punto e avrà la lunghezza assegnata (La procedura descritta viene comunemente denominata 'regola del parallelogramma').

3. Il procedimento di ricostruzione

Se la rappresentazione digitale ha reso molto più semplici e accurate le procedure che conducono al calcolo per via grafica dell'orientamento interno ed esterno dell'immagine, essa mostra appieno le sue potenzialità nel processo successivo, ossia nella ricostruzione del modello dell'opera di architettura raffigurata nelle fotografie.
A titolo esemplificativo, illustriamo il procedimento per la ricostruzione del profilo mistilineo della parte sommitale dell'apertura al primo livello del torrino. Per il segmento precedentemente restituito si conduce un piano verticale; due piani proiettanti che passano per le immagini delle rette verticali alle estremità del fronte ne delimitano l'estensione in lunghezza. Nell'ambiente di rappresentazione si provvede ad associare il piano di costruzione, ossia il piano su cui vanno a tracciarsi rette e curve, a questo piano. Si procede quindi a impostare una camera corrispondente alla vista prospettica, posizionata sul centro di proiezione e con lunghezza focale pari alla distanza principale. Si inizia a restituire il profilo mistilineo dalla vista prospettica, seguendo l'immagine fotografica del profilo ma disegnando sul piano di costruzione.
Procedure analoghe a quella appena descritta hanno permesso di giungere, da una sola immagine fotografica, alla ricostruzione del modello delle porzioni visibili dei fronti del palazzo.



6: Ricostruzione del piano della facciata; tracciamento del profilo mistilineo sul piano della facciata in una vista vincolata al centro di proiezione.



7: Ricostruzione del modello della parte superiore della finestra e vista del modello generato dalla restituzione di una sola immagine fotografica.

Conclusioni

Il contributo ha mostrato gli esiti di una sperimentazione sulla ricostruzione, da una sola immagine fotografica del modello digitale dei fronti esterni di un'opera d'architettura realizzata nei primi del '900 a Palermo su progetto di Ernesto Basile, e distrutta, a meno di cinquant'anni dalla sua costruzione, da un violento bombardamento aereo. La procedura illustrata mostra le potenzialità che gli strumenti digitali di disegno e modellazione offrono per la ricostruzione di edifici non più esistenti, da una o poche immagini fotografiche. Si intuiscono facilmente le potenzialità di queste applicazioni della scienza della rappresentazione per la conservazione e l'arricchimento della memoria di un ingente patrimonio architettonico perduto nel corso di eventi bellici e documentato da immagini fotografiche.

Bibliografia

DE LUCA, L., VERON, P., FLORENZANO, M. (2006). *Reverse engineering of architectural buildings based on a hybrid modeling approach*, in «Computer & Graphics», n. 30, pp. 160-176.

DEBEVEC, P., TAYLOR, C., MALIK, J., (1996). *Modeling and Rendering Architecture from Photographs: A hybrid geometry and image-based approach*, in *SIGGRAPH '96*, pp. 11-20.

DENEUX, H. (1930) *La Metrophotographie appliquée a l'Architecture*, Parigi, Paul Catin Editeur.

DOCCI, M. (1964) *Principi di fotogrammetria e restituzione prospettica di architetture*, Roma, Squarci.

DZWIERZYNSKA, J., (2017). *Establishing Base Elements of Perspective in order to reconstruct architectural buildings from photographs*, in *WMESS 95*, pp. 1-7.

LAUSSEDAT, A. (1899). *La Métrophotographie*. Parigi, Gauthier-Villars Imprimer-Libraire.

MIGLIARI, R., FALLAVOLITA, F., SALVATORE, M. (2013). *Monge e il problema del vertice di piramide: una applicazione alla restituzione di quote e volumi da una fotografia del 1892*, in «DisegnareCon» vol. 6, n. 12, pp. IX/1-9.

PARIS, L. (2014). *Dal problema inverso della prospettiva al raddrizzamento fotografico*, Roma, Aracne.

VAN DEN HEUEL, F. (1998). *3D reconstruction from a single image using geometric constraints*, in «ISPRS Journal of Photogrammetry and Remote Sensing», vol. 53, n. 6, pp. 354-368.

VILLANUEVA BARTRINA, L. (1997). *Perspectiva lineal. Su relación con la fotografía*. Barcelona, Edicions UPC.

Trasformazioni militari nella Napoli antica: il rilievo degli scavi archeologici al Largo di Castel Nuovo

Military transformations in ancient Naples: the survey of archaeological excavations of Castel Nuovo

MARA GALLO[*], SABRINA ACQUAVIVA[*], SIMONA SCANDURRA[**], MARGHERITA PULCRANO[***]

[*] Università di Napoli Federico II-Politecnico di Milano
[**] Università di Napoli Federico II
[***] Politecnico di Milano

Abstract

Le guerre da sempre hanno avuto un impatto significativo sul modo di vivere dell'uomo, spingendolo ad un adattamento incessante alle mutevoli circostanze che ne scaturivano. Oggi è possibile individuare nel tessuto urbano tracce di cinte murarie e fortificazioni erette per proteggere le cittadelle. Il contributo si concentra sull'uso delle tecnologie di rilievo digitale per la conoscenza dei contesti urbani stratificati, analizzando in particolare la cinta bastionata di Castel Nuovo riscoperta grazie ai lavori della Metropolitana di Napoli.

The wars have always had a significant impact on the way of life of man, forcing him to adapt constantly to the changing circumstances that ensued. Today it is possible to find traces of walls and fortifications built to protect the citadels. The purpose of the paper is to focus attention on the use of survey digital technologies for the knowledge of stratified urban contexts. In particular, is analyzed the fortification of Castel Nuovo rediscovered thanks to the construction of the underground station in Naples.

Keywords
Rilievi *image-based*, Castel Nuovo, deposito munizioni.
Image-based survey, Castel Nuovo, ammunition depot.

Introduzione

La storia morfologica delle grandi città è stata spesso condizionata dalle vicende belliche che le hanno interessate. I confini, le vie di collegamento, le grandi mura e le connessioni con le aree più periferiche rappresentano i punti strategici dei programmi di difesa militare e dunque le maggiori tracce delle trasformazioni dei territori nel tempo.
La città di Napoli è stata a lungo un importante centro militare soprattutto per la sua posizione geografica estremamente favorevole alle rotte marine e terrestri, che ha notevolmente accresciuto la sua significativa rilevanza strategica. Nel corso della sua storia, è stata conquistata e governata da diverse potenze, tra cui si ricordano i Romani, i Bizantini, gli Arabi, i Normanni e gli Spagnoli, ancora fortemente presenti nel disegno urbano e nella toponomastica delle diverse aree della città. Ognuno di questi regimi ha difatti lasciato un segno forte nella conformazione della Napoli attuale che da città cresciuta su sé stessa per sovrapposizioni dentro le mura, conserva - nelle sue stratificazioni - numerose culture di altri tempi che si sono mescolate nelle costruzioni architettoniche e urbane.

Il presente contributo si concentra, in particolare, sulle attività di rilievo e documentazione del largo di Castel Nuovo in piazza Municipio. L'area, ampiamente indagata dalla storiografia per le complesse vicende di trasformazioni e modifiche succedutesi nel tempo, è interessata da alcuni decenni dai lavori per la realizzazione della linea 1 e della linea 6 della metropolitana di Napoli. Il progetto, assegnato ad Alvaro Siza e Eduardo Souto de Moura, è più volte cambiato proprio per le numerose stratificazioni archeologiche che conserva il sottosuolo napoletano e che impone riadattamenti e modifiche nell'ottica di preservare manufatti di grande interesse culturale [Siza, Souto de Moura 2012]. Il cantiere è infatti interessato da un'ingente campagna di scavo che, fino ad ora, ha riportato alla luce numerose strutture del passato della città, pervenendo persino a segni di aratura su paleosuolo del neolitico. In questo contesto si inseriscono le intense e costanti attività di rilievo digitale effettuate con il coordinamento scientifico del laboratorio He.Su.Tech. del Politecnico di Milano, con l'obiettivo di documentare le fasi di scavo e i manufatti rinvenuti. Il rilievo e la rappresentazione sono dunque impiegati, nello specifico, come strumenti per l'indagine conoscitiva della cinta bastionata riemersa dalla campagna di scavo, oltre che di tutte le altre preesistenze di interesse storico e culturale presenti in un contesto urbano fortemente stratificato, e che costituisce un interessante elemento per la conoscenza delle fasi di costruzione e dismissione del sistema difensivo del Castello. Il risultato consiste in numerose copie digitali tridimensionali, geolocalizzate e fotorealistiche dell'intera area nelle differenti fasi di scavo. L'analisi diacronica e sincronica dei rilievi effettuati, assieme agli studi dei numerosi archeologi e storici dell'architettura che si interessano dell'area, ha reso possibile confermare o rivalutare antichi documenti riguardanti il sito, toccando con mano le tracce fisiche delle stratificazioni passate. Al contempo, si sono aperti nuovi scenari di ricerca e nuove possibilità di indagine utili a comprendere la storia militare della città, attraverso la ricostruzione dei manufatti, delle fortificazioni e della cinta muraria che caratterizzavano il largo di Castello.

1. Le trasformazioni urbane del largo di Castel Nuovo

Il progetto di realizzazione della linea 1 della metropolitana di Napoli ha generato complesse questioni di tutela e conservazione delle aree di interesse archeologico emerse durante gli scavi. La tratta ferroviaria è posta a quote notevolmente inferiori rispetto agli strati archeologici (35-40 metri) ma i pozzi di stazione chiaramente invadono l'intera stratigrafia e proprio la loro progettazione e realizzazione ha attenzionato numerosi storici e archeologi nel porre interrogativi tra le necessità infrastrutturali di progetto e il valore dell'archeologia urbana – oltre che dell'archeologia preventiva [Pane 2020] – al supporto di una riorganizzazione di interi invasi cittadini.

Gli scavi dei pozzi di stazione delle uscite Duomo (Piazza Nicola Amore), Università (Piazza Bovio), Toledo (via Diaz) e Municipio (Piazza Municipio), sebbene costeggino la città antica al di fuori delle mura, hanno portato alla luce importanti testimonianze del passato partenopeo [De Risi 2009]. Nei lavori per la stazione Università, ad esempio, sono stati scoperti resti di fortificazione bizantina mentre, con lo scavo della stazione Toledo, sono stati portati alla luce resti della murazione aragonese di V e VI secolo, in parte visitabili nel percorso di discesa ai binari. Sono ancora in corso, invece, i lavori di liberazione e sistemazione delle più estese aree archeologiche in corrispondenza delle stazioni di Duomo e Municipio. Nella stazione di Duomo è stato ritrovato il tempio e il ginnasio dei Giochi Isolimpici di età Imperiale. Con i lavori per la stazione Municipio, invece, essendo interessata anche dalla linea 6 della metropolitana, l'area di indagine è stata molto più ampia. È stato infatti scoperto il Porto greco-romano – confermando le ipotesi di ubicazione proposte alcuni studiosi [Galasso 2000; Colletta 2006] –

e sono stati riportati alla luce un intero quartiere di epoca angioina, le trasformazioni aragonesi e l'antica cinta muraria trasformata in epoca vicereale, tutte conservate nel sottosuolo del largo di Castello [Giampaola et al. 2016].

1: Individuazione dell'area del cantiere della Metropolitana di Napoli nell'area circostante Castel Nuovo in Piazza Municipio.

Resti di muratura ellenistica

I relitti ed il molo

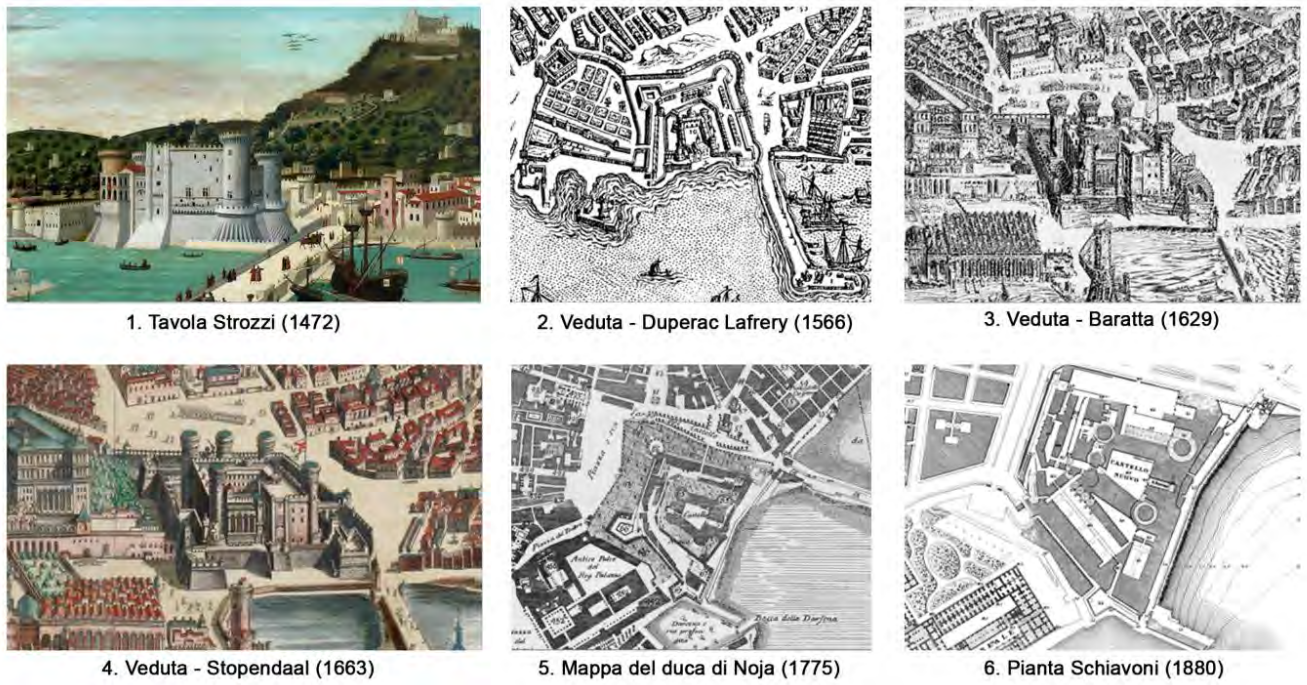
Atrio affrescato della residenza della famiglia Del Balzo

Tratto settentrionale della fortificazione di età vicereale

2: Strutture murarie di differenti epoche storiche e relitti di epoca romana rinvenuti durante gli scavi archeologici effettuati in Piazza Municipio in Giampaola D. (2009), Archeologia e città: la ricostruzione della linea di costa, inTeMALab vol. 2, 3 settembre 2009, pp.337-346.

Il largo di Castello ha subito innumerevoli trasformazioni nei secoli, molte documentate dalle vedute e dalle cartografie della città partenopea. La grande fortezza ad impianto quadrangolare, voluta e realizzata da Carlo I D'Angiò tra il 1279 e il 1284 nei pressi del mare

come nuova sede regale, dopo diverse rappresaglie angioino-durazzesche, nel '400 si trasforma con il piano di ripresa e difesa post-bellica ad opera di Alfonso D'Aragona. Egli intende potenziare la difesa del castello e valorizzare la natura mercantile di un'area così vicina al mare. Crea quindi massicce mura di protezione completate da un sistema di antemurali che conformano una vera e propria cittadella lungo il perimetro del castello. Sistema, inoltre, un'area verde verso la chiesa dell'Incoronata per gli Orti Reali e vi colloca la Reale Cavallerizza. Le forme a quel tempo sono in parte leggibili attraverso la Tavola Strozzi (1472) dove il Castel Nuovo è visto dal mare, tra il Castel dell'Ovo e l'altura di Sant'Erasmo. Nella rappresentazione si nota l'antemurale che dal molo sale verso la Torre San Giorgio. Dopo Alfonso d'Aragona, il largo di Castello subisce diversi rimaneggiamenti che vedono un susseguirsi di configurazioni diverse documentate da vedute e planimetrie della città. In particolare, con i viceré spagnoli le mura di protezione vengono più volte ampliate e rafforzate assumendo configurazioni diverse databili al XVI secolo [Castagnaro 2017; Giampaola, Carsana 2009; Filangieri 1964].



3: Cartografie e vedute storiche inerenti Castel Nuovo e le aree circostanti.

È a partire dall'800 che, non dovendo più assolvere funzioni di protezione, l'architettura militare del largo di Castello viene dismessa a favore di sistemazioni il più possibile unitarie e permeabili, oltre che capaci di connettere maggiormente il nucleo più antico e le aree di nuova espansione della città [Buccaro, 1985]. Una folta bibliografia [Pane, Treccozzi 2017; Giannetti 1989; Castelli 1888; Novi 1875] documenta le numerose proposte di progetti mai realizzati oltre che le vicissitudini relative ai progetti attuati. Persa definitivamente la sua funzione di baluardo difensivo le strutture di protezione vengono presto dismesse e celate al di sotto del manto stradale e molto presto dimenticate fino a giungere all'ultima configurazione, quella ad opera del sindaco A. Lauro intorno alla metà del '900, che vede il largo di Palazzo spianato e sistemato a verde, così come appare all'avvio dei lavori per le linee metropolitane, con al centro svettante e in posizione isolata il Castello.

2. Il rilievo digitale nei contesti archeologici

Quando si entra in contatto con i rinvenimenti antichi, è essenziale comprendere che tali elementi rappresentano il risultato di un intricato processo di modificazioni avvenute nel corso del tempo. Queste trasformazioni, derivanti da interventi di natura antropica e/o di origine naturale, possono causare l'abbandono o occultare, e in alcuni casi preservare, le strutture nel corso dei secoli. L'analisi e l'interpretazione accurata delle tracce del passato pertanto richiede un approccio attento e scrupoloso, in cui ogni dettaglio rilevante deve essere attentamente valutato e studiato al fine di ottenere una visione esaustiva della loro storia e formazione. Questa necessità diventa ancora più pressante quando si tratta di contesti urbani ricchi di stratificazioni storiche, frutto di cambiamenti continui, che hanno portato all'integrazione di differenti elementi architettonici, paesaggistici e stilistici aggiungendo complessità alla loro analisi.

L'archeologia riveste in tale ambito un ruolo di fondamentale importanza nella ricerca e comprensione delle civiltà passate, poiché si basa sul recupero, analisi e interpretazione dei resti antichi. Tuttavia, per garantire l'affidabilità e la completezza delle informazioni ottenute, è essenziale seguire un rigoroso processo di documentazione di tali elementi. In questo contesto, il rilievo metrico si configura come un approccio cruciale che consente di ottenere informazioni riguardanti forma, dimensione e posizione degli oggetti, andando a comporre una base documentale fondamentale per la loro conoscenza e interpretazione.

È ben noto che la registrazione dei *record* archeologici sia stata influenzata dal progresso delle tecnologie digitali che ha portato un aggiornamento delle metodologie di rilievo, passando da un approccio tradizionale a uno *reality-based*, in grado di restituire la morfologia dei manufatti sotto forma di nuvola di punti, cioè di un modello 3D che costituisce una replica digitale dell'oggetto reale. L'introduzione di queste nuove tecnologie ha migliorato notevolmente l'accuratezza dei risultati e ha rivoluzionato la documentazione delle differenti stratigrafie nelle operazioni archeologiche grazie ai tempi di registrazione ridotti e rendendone immediata e maggiormente dettagliata la lettura. Hanno inoltre reso possibile visionare e conservare digitalmente gli strati archeologici nel tempo, elemento di fondamentale importanza per preservare le informazioni relative alle diverse fasi di occupazione e di modificazioni avvenute nel corso del tempo, vista la natura distruttiva di uno scavo archeologico.

Il *workflow* operativo maggiormente utilizzato in tale ambito vede l'utilizzo delle metodologie di rilievo *image-based,* che consentono di desumere le informazioni spaziali relativamente ad oggetti reali a partire da un *set* di fotogrammi e di ottenere una maggior consapevolezza del valore cromatico legato all'aspetto percettivo per analizzare le differenti stratigrafie [Russo 2020]. Inoltre, in base alle caratteristiche delle diverse aree di scavo e ai livelli di accessibilità, nel corso del tempo, si è sperimentato l'utilizzo di differenti camere ed obiettivi al fine di valutare la risposta di ogni strumentazione in funzione dello stesso scopo prefissato e comprendere quale di essa fosse maggiormente adatta. Inoltre, i sensori fotogrammetrici data la loro grande varietà e versatilità offrono l'opportunità di essere posizionati su piattaforme aeree aiutando l'operatore a superare determinati limiti dovuti alle caratteristiche estrinseche ed intrinseche dell'oggetto di studio [Ferdani et al. 2022].

3. Il rilievo fotogrammetrico aereo per la lettura delle strutture antiche: il deposito munizioni di Castel Nuovo

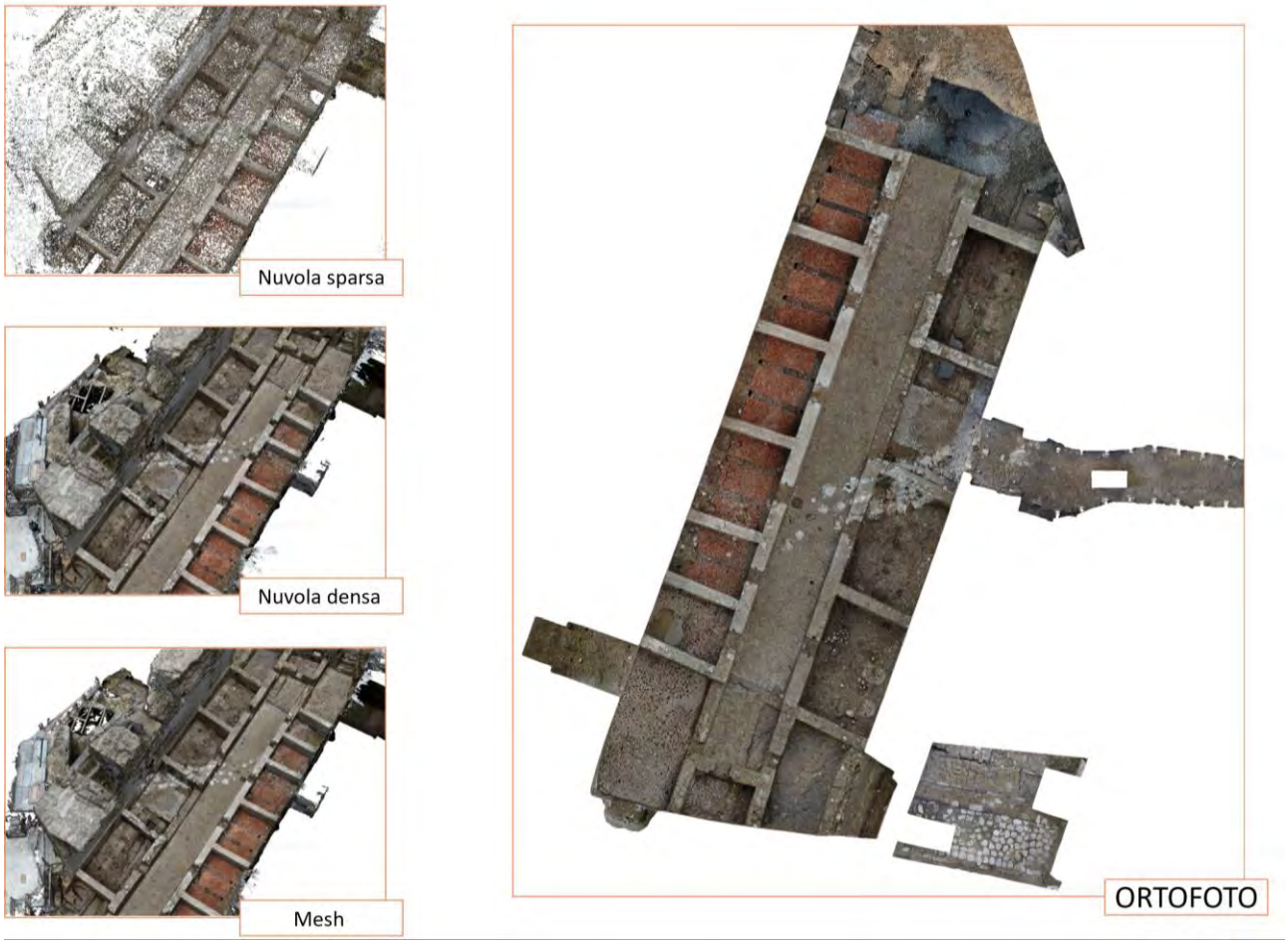
La configurazione attuale osservabile di Castel Nuovo è il risultato finale di un processo evolutivo complesso, influenzato da continui interventi architettonici e difensivi, nonché dall'espansione urbana. Questi fattori hanno plasmato l'aspetto attuale del castello in una

forma che incorpora e integra elementi di diverse epoche storiche, ma che ha anche comportato la perdita di alcune caratteristiche originali che lo identificavano come una maestosa fortezza. Durante i lavori per la realizzazione della linea Municipio della Metropolitana di Napoli, sono emerse strutture di significativa importanza culturale nella zona circostante il castello, portando a una sospensione temporanea delle attività per consentire indagini archeologiche approfondite. Lo scavo archeologico difatti opera per strati di spessore variabile e i lavori delle stazioni della metropolitana hanno richiesto scavi fino a profondità di decine di metri su aree molto estese. In un cantiere così complesso, dove operazioni archeologiche e civili procedono simultaneamente, diventa quindi cruciale gestire attentamente il tempo per garantire il completamento efficace di entrambe le attività.
La pianificazione preliminare e l'adozione di linee guida specifiche consentono di ottimizzare l'uso delle risorse e di evitare sovrapposizioni, agevolando un flusso di lavoro efficiente. L'impiego della metodologia dello scavo stratigrafico, con le sue regole e fasi ben definite per la rimozione degli strati, insieme alle tecniche di rilievo digitale, ha permesso di identificare e registrare gran parte delle murature stratificate ancora presenti al di sotto del livello stradale e non completamente distrutte dai rifacimenti del XX secolo.
Un aspetto di notevole interesse riguarda inoltre il rinvenimento e l'analisi della cinta bastionata, databile all'età vicereale, nella sezione nord-occidentale del castello, la quale si interseca con il torrione dell'Incoronata, anch'esso individuato durante le medesime operazioni di scavo. La possibilità di esaminare direttamente tali strutture, che fino a pochi anni fa erano accessibili solamente attraverso fonti iconografiche e archivistiche, ha fornito una prospettiva più concreta sulla storia del sito. In particolare, un confronto con le mappe storiche come la veduta Duprerac-Lafrery (1566) e la mappa del Duca di Noja (1775) ha ulteriormente attestato l'esistenza di edifici all'interno della cinta bastionata. La porzione di questa struttura esaminata nel presente studio - che al momento del rinvenimento risultava priva della copertura voltata a botte - era originariamente destinata a funzione di scuderia con annesse mangiatoie, caratterizzata da un pavimento in mattoni rossi disposti a spina di pesce intervallati da blocchi di piperno, che delimitavano gli spazi destinati ai cavalli. Successivamente, per adattarsi alle esigenze belliche, fu convertita in un deposito di munizioni, suddividendo la struttura in 20 piccoli vani che si affacciavano su un corridoio centrale, destinati a ospitare l'artiglieria, come evidenziato dai reperti *in loco* di proiettili di cannone e dai segni di corrosione lasciati sul pavimento e sulle pareti [Giampaola, Carsana 2009].

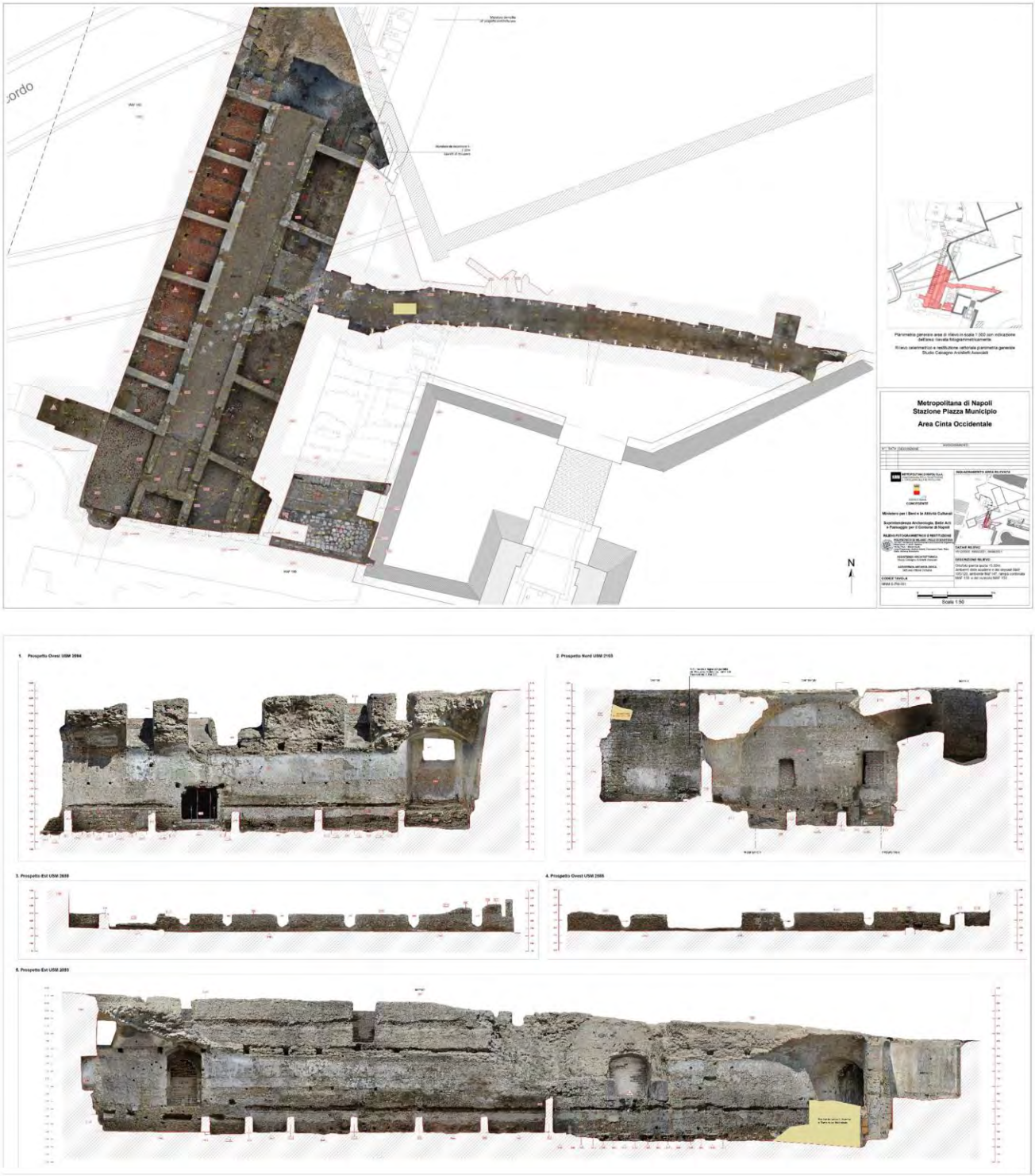
4: Deposito munizioni (Fotografie a cura di Lab. He.su.tech, Politecnico di Milano).

Il rilievo condotto si è concentrato sulla documentazione dettagliata di questa specifica sezione, con l'obiettivo di acquisire informazioni sulle sue caratteristiche architettoniche e materiche, nonché sulla sua relazione con le strutture circostanti. Oltre alle indagini dirette sul campo, è stato essenziale valutare preventivamente le criticità coinvolte al fine di determinare la tecnologia di acquisizione più idonea al caso specifico. Considerando la necessità di

ottenere dati accurati sia dal punto di vista metrico che visivo, il rilievo fotogrammetrico aereo si è rivelato la metodologia più appropriata. Dato l'ampio territorio da mappare, circa 45 m x 12 m, per garantire un'acquisizione efficiente si è scelto di utilizzare un drone professionale DJI Mavic 2 Pro dotato di fotocamera da 12 *megapixel*. Le immagini sono state acquisite con l'asse della fotocamera posizionato in modo ortogonale rispetto al terreno, assicurando un *overlap* dell'80% e un *sidelap* di circa il 40%. Questo *dataset* fotografico è stato poi integrato con scatti con un'inclinazione di 45° al fine di costruire una nuvola di punti dell'area priva di zone d'ombra. La campagna di acquisizione è stata organizzata in diversi voli eseguiti in modalità manuale, considerando la presenza di ostacoli nel cantiere, durante i quali sono state registrate complessivamente 1506 fotografie. Un'altra criticità emersa è stata rappresentata dalle condizioni di illuminazione, con forti contrasti tra luce e ombra dovuti alla posizione dello scavo, situato all'aperto, ma ad un livello notevolmente inferiore rispetto alla strada circostante. Di conseguenza, è stato necessario applicare procedure di *photo-editing* per attenuare e uniformare le differenze cromatiche delle *texture*.
Nelle fasi iniziali del processo, sono stati posizionati 18 *marker* nell'area d'interesse con l'intento di agevolare sia le elaborazioni computazionali per l'allineamento delle immagini -poiché il *software* riconosce la sequenza grafica di tali oggetti- sia per condurre un rilievo topografico al fine di ottenere un modello accurato nelle dimensioni e georeferenziato. Questo procedimento è stato condotto mediante l'utilizzo di una stazione totale Leica TCRM1203, orientata rispetto a un sistema di riferimento globale e con registrazione delle coordinate dei *marker*.



5: Elaborazione e processamento del dataset fotogrammetrico per la realizzazione del modello tridimensionale e successiva generazione di ortofoto (Immagini a cura di Lab. He.su.tech, Politecnico di Milano).



6: Ortofoto di pianta e di sezione dell'area di indagine: Rilievo fotogrammetrico a cura del laboratorio He.Su.Tech (L. Fregonese, A. Adami, F. Fassi, M. Gallo, S. Scandurra); Assistenza architettonica: Studio Calcagno Architetti Associati; Assistenza Archeologica: dott.ssa V. Carsana.

La disponibilità di dati georeferenziati risulta fondamentale nelle fasi successive di studio e scavo per sovrapporre correttamente nello spazio digitale i diversi modelli delle stratigrafie archeologiche, garantendo così una rappresentazione storica e visiva accurata degli strati rimossi nel corso del tempo.
Il processamento dei dati fotogrammetrici, condotto tramite il *software Agisoft Metashape*, ha seguito la classica *pipeline*, generando una nuvola di punti ad alta risoluzione attraverso la ricostruzione della posizione di presa delle immagini. Successivamente, il modello è stato scalato e orientato mediante l'integrazione delle coordinate globali e filtrato per eliminare i punti meno accurati, al fine di ottenere una nuvola di punti con minore grado di errore e rumore. Il modello tridimensionale risultante fornisce una visione chiara delle relazioni spaziali tra le diverse aree e strutture, consentendo l'analisi delle trasformazioni ambientali sia in pianta che in alzato.
Si è scelto poi di costruire un modello poligonale sulla base della nuvola di punti completa, e, tramite la ri-proiezione delle immagini sui triangoli della *mesh*, gli è stata applicata la *texture* finale. Infine, grazie all'estrazione di ortofoto - strumento dall'elevato contenuto informativo, colorimetrico e metrico – è stato possibile descrivere lo stato attuale delle strutture e analizzare le differenti tessiture murarie attraverso piante, sezioni ed alzati dell'intera area, permettendo una rappresentazione grafica e una classificazione delle diverse unità stratigrafiche.

Conclusioni

Le frequenti modifiche nell'aspetto architettonico e urbano di un sito storico spesso portano a una situazione in cui non è possibile identificare chiaramente una singola fase storica, ma piuttosto una combinazione di elementi integrati tra di loro che hanno contribuito a definirne l'attuale configurazione. Il presente studio mette in luce l'enorme valore dell'integrazione della ricerca archeologica e delle metodologie di rilievo digitale all'interno di siti pluristratificati, come l'area di Castel Nuovo. L'approccio multidisciplinare e la sinergia tra i dati archeologici, la documentazione del rilievo digitale, le testimonianze materiali e le fonti cartografiche storiche ha arricchito notevolmente la comprensione della struttura e l'evoluzione storica del Castello, aprendo nuove prospettive di ricerca e fornendo un quadro più completo della sua storia difensiva. L'elaborazione di modelli tridimensionali sotto forma di nuvole di punti e modelli poligonali texturizzati rappresenta una risorsa di grande valore per la conservazione, la pianificazione e la documentazione degli interventi di restauro, oltre a fornire basi solide per la creazione di modelli ricostruttivi a partire da una base che ricalca lo stato di fatto, permettendo una visione più completa e integrata delle civiltà del passato, e contribuendo alla sua valorizzazione e conservazione.

Bibliografia

BUCCARO A. (1985). *Istituzioni e trasformazioni urbane nella Napoli dell'Ottocento*. Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
CASTAGNARO A. (2017). *Il contesto di Castel Nuovo e le trasformazioni dal 1921 ad oggi*, in *Castel Nuovo in Napoli. Ricerche integrate e conoscenza critica per il progetto di restauro e valorizzazione* a cura di A. Aveta, Napoli, artstudiopaparo, pp. 163-180.
CASTELLI G. (1888). *Idee e proposte intorno al riordinamento dell'attuale facciata del palazzo di Città ed all'assestamento di Piazza Municipio*, Napoli, Tipografia della Reale Accademia delle Scienze Fis. e Mat.
COLLETTA T. (2006). *Napoli città portuale e mercantile. La città bassa, il porto ed il mercato dall'VIII al XVII secolo,* Roma, Edizioni Kappa.
DE RISI A. (2009). *Napoli: il fascino dell'antico nelle nuove stazioni della metropolitana*, in «'Ananke», n. 58, pp.120-129.

FERDANI D., DEMETRESCU E., BOTTAZZI G., BIGI P. (2022). *Il contributo dell'archeologia digitale allo studio e all'interpretazione dell'edilizia storica. Il caso di San Marino*, in *Archeologia e Calcolatori*, vol. 33.1, pp. 181-200.
FILANGIERI R. (1964). *Castel Nuovo, Reggia angioina e aragonese di Napoli*, Napoli, L'Arte Tipografica.
GALASSO G. (2000). *La topografia napoletana e gli studi di Aldo Loris Rossi*, in «*Napoli nobilissima»*, quinta serie, nn. 5-6, pp. 221-228.
GIAMPAOLA D., CARSANA V. (2009). *Castel Nuovo riscoperto: le recenti indagini archeologiche* in *Quaderno n.2 dell'Istituto Italiano dei Castelli* a cura di L. Maglio, Castel Nuovo, Napoli, pp. 33-40.
GIAMPAOLA D., CARUGHI U., GIORDANO G. (2016). *I cantieri della metropolitana di Napoli: dagli scavi ai progetti di valorizzazione* in *Dialoghi sull'Archeologia della Magna Grecia e del Mediterraneo,* Paestum Pandemos Vol.III, pp. 217-224.
GIANNETTI A. (1989). *Il 'Progetto Grande' di Antonio Niccolini: tema con variazioni* in Il disegno di architettura, a cura di P. Carpeggiani, L. Patetta, Atti del Convegno (Milano, 15-18 febbraio 1988), Guerini, Milano 1989, pp. 87-94.
NOVI G. (1875). *Il largo del Municipio in Napoli ed il suo nuovo ordinamento per opera della Società d'ingegneri intraprenditori Giura-Alvino e C. Osservazioni-critico-storiche*. Napoli, Tipografia G. Nobile.
PANE A. (2020). *Metropolitana, archeologia, restauro, progetto: il caso di piazza Municipio a Napoli*, in Restauro: Conoscenza, Progetto, Cantiere, Gestione, a cura di S.F. Musso e M. Pretelli, Quasar, Roma, pp. 872-885.
PANE A., TRECCOZZI D. (2017*). Le trasformazioni del contesto urbano tra XIX e XX secolo. Programmi, progetti e realizzazioni dal decennio francese agli albori del regime in Castel Nuovo in Napoli. Ricerche integrate e conoscenza critica per il progetto di restauro e di valorizzazione* a cura di A. Aveta, Napoli, artstudiopaparo, pp. 137-160.
ROSI G. (1957). *La cinta bastionata del Castel Nuovo di Napoli*, in Atti del V convegno nazionale di Storia dell'architettura, (Perugia, 23 settembre 1948), Noccioli, Firenze.
RUSSO M. (2020). *La fotomodellazione in ambito archeologico. Potenzialità, limiti e prospettive* in storia-restauro. Ricerche a Roma e nel Lazio, Roma, GB EditoriA, pp. 133-147.
SIZA A., SOUTO DE MURO E. (2012). *Stazione di piazza Municipio*, in *Rassegna ANIAI* 1-2, pp.4-7.

The relationship between space and traces of urban memory in the post-war towns on the Gustav line

ASSUNTA PELLICCIO[*], MARCO SACCUCCI[*], VIRGINIA MIELE[**]

[*]University of Cassino and Southern Lazio, **Silesian University of Technology

Abstract

War generates "denied cities" whose physical characterisation and historical memory has been lost. The war events erased the signs of the city in its signifier, constituted by the urban structures, as well as in its meaning, which manifests itself in the identity of the place. In these cases, rebuilding the urban layout is a very complex operation. This contribution shows how to intercept the traces of the past, among what remains of the destruction, to tell the story of the countries in their pre-war order, thus creating a link with the past. The procedure is applied to two case studies, both located on the Gustav Line, the village of San Pietro Infine and the city of Cassino.

Keywords

Post-war reconstruction, signs, representation

Introduction

Man lives by identifying a physical space as his own and transforming it into a "place" to express his own essence [Heidegger, 1976]. A place as no monument can be translated. when the architectures of a place overlap, they facilitate the transpiration of the *genius loci* and define an "assemblage" or let things appear as such.

The binomial man/place is therefore inseparable, and words such as *living*, *place* and *genius loci* define the identity of a people. War generally annuls the physical characterisation of cities and their historical memory, also made up of iconography and documents, traditions, and typical relationships, leaving only "denied cities" on the battlefield. The disruptive events erase the signs of the city in its signifier, materialised by the urban structures, as well as their meaning which precisely represents the identity of the place. The binomial man/place is therefore inseparable, and words such as living, place and genius loci define the identity of a people.

War generally annuls the physical characterisation of cities and their historical memory, also made up of iconography and documents, traditions, and typical relationships, leaving only "denied cities" on the battlefield. The disruptive events erase the signs of the city in its signifier, materialised by the urban structures, as well as their meaning which precisely represents the identity of the place [Pelliccio & Saccucci, 2018].

Understanding the relationship between these devastated cities and the passage of time in history is very complicated but, at the same time, also very interesting because in their reconstruction/new building, they have lost the rules and spatial structures that had defined the urban place over time. The reconstruction follows different criteria, transforming the communities' relationship with their places of origin. The application of the principle of "as it was where it was", for example, means that, in the reconstruction, the border between the historic and the new city/town is no longer clearly delineated, and there are very few traces that lead back to a fleeting historical memory. Conversely, when cities are rebuilt elsewhere, the

relationship between the historic city, often left as a reminder of the event, and the contemporary city is completely interrupted.
The historical reconstruction of the previous urban layout to the communities of "denied cities" is an important identity tool, even if only graphically. The operation is complex and often requires a comparative analysis with geographically and historically homogeneous urban systems. The paper shows how to intercept the traces of the past among the ruins by reading the pre-war urban layout of two centres, the medieval village of San Pietro Infine and Cassino, located on the Gustav Line, and both destroyed by bombing during the Second World War but to which two different reconstruction criteria were applied. These two case studies are fascinating because despite being in the same geographic region and subject to the cruelty of the same event and the massive destruction that flattened both cities, they had completely different outcomes in rebuilding.
In the case of San Pietro Infine, the planners decided to rebuild the small village further downstream, leaving only the ruins as a reminder, perhaps unknowingly maintaining the solid secular-religious dualism with the Abbey, which has always strongly conditioned the urban layout of the city.

1. Traces of pre-war life in the ghost town of San Pietro Infine

"*For seven hundred years it was guarding the entrance to the Valle del Liri, welcoming the travellers. The stones for constructing the houses were extracted from the living rock of the surrounding hills. The population of San Pietro, an agricultural community, had 1412 souls [...]*" (Documentary "The Battle of St. Peter" by John Juston).
The small and rural medieval village of San Pietro Infine, nestled on the slopes of Monte Sambucaro, on whose summit the borders of three regions wind (Lazio, Campania, and Molise), represents an important access to the Liri Valley and, for this reason, was the bloody battles during WWII. In the first 15 days of December 1943, the town was destroyed by bombing by German and Allied troops.
After the bombings, the most eloquent images of the cruelty of war, apart from the victims, are undoubtedly the piles of rubble of houses that remain standing like skeletons. For some decades, the urban layout and the rubble of the houses remained static, closed in the memory of the signs, and fixed as in a painting: the only form of life is the greenery which has slowly reappropriated what man had stolen in time (fig. 1). The survivors, then children, often return to that place to keep alive the memory of sounds and smells and to listen to the echo of their Lares. But that's not enough! These places can continue to live if they continue to be told and described and, above all, if the signs of memory, hidden in the houses, streets, materials, and life stories of the city, are captured and analysed, with the awareness that "yesterday's memory conditions today and therefore shapes the future". The narration involves reading the pre-war urban morphology, most of the time lost or transformed, intercepting traces of the past in ruins capable of making the coherent urban development of the village understood. San Pietro had an unusual urban layout as it is located between two canyons along the slope of Monte Sambucaro and follows a Hippodamian layout developed on various level curves.
«Furthermore, the town is enclosed by turreted walls on three sides, north, east, and partially west; the main urban development is within a rectangle defined by five streets. The first three - via Letizia, via Colomba, via Sant'Angelo - wind along the line of maximum slope of the orography in a north-south direction, consisting of large, cobbled steps of local limestone. The other two - via San Giovanni, via Piazza Lunga - are orthogonal to the previous ones, and following the level line, they are flat and, therefore, without steps.

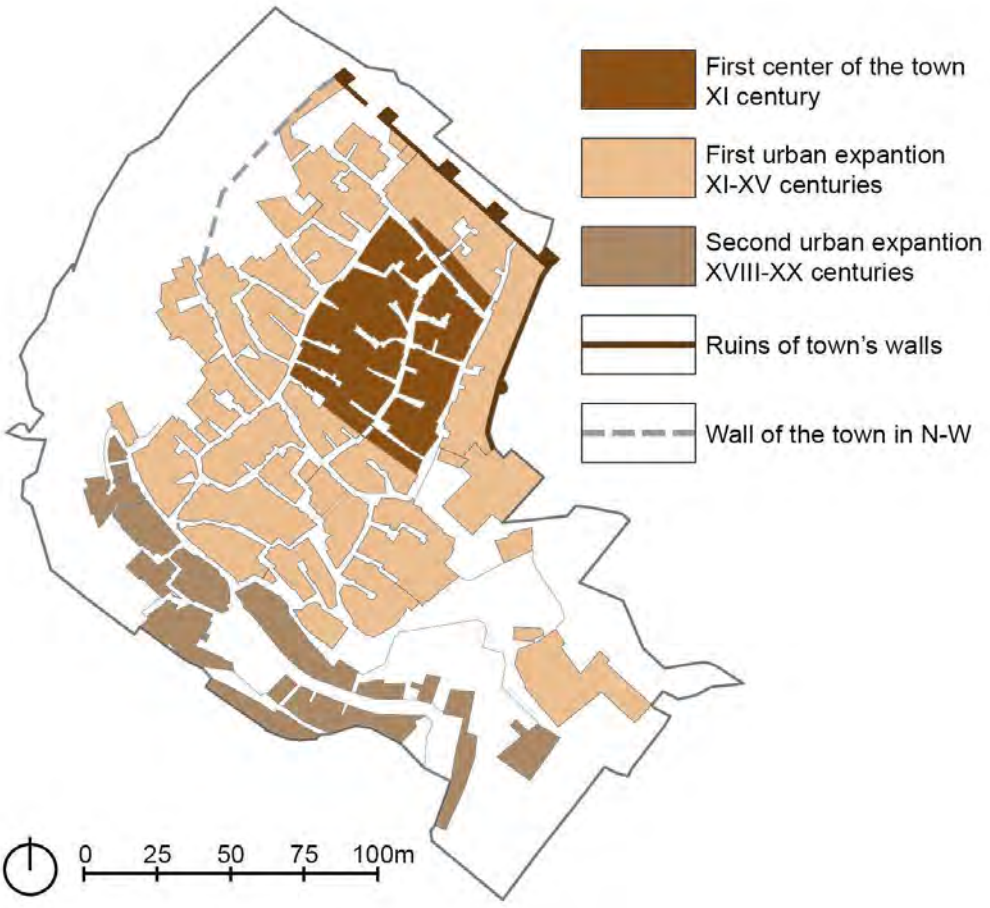
1: *Point cloud obtained from digital photogrammetry of San Pietro Infine; Aerial and terrestrial photographs of San Pietro Infine (1; 2). (Elaboration by the authors)*

These roads branch off a series of secondary branches, mostly blind, called "alleys" [Pellicio et al., 2018]. Unfortunately, very few iconographic sources describe the urban layout of the pre-war city; most are artistic representations with no scientific or technical foundation.
The procedure developed to define the pre-existing urban layout of the village made use of a comparative analysis with geographically and temporally coherent villages on the one hand and the survey on the other. Visual and Structure from Motion (SfM) examinations are, in fact, of great help in intercepting traces, such as toponyms, which are still preserved and denote the most significant elements of the city, such as, for example, the access doors, or like the wall texture, whose analysis returns different historical periods. The procedure highlights three village areas in the Middle Ages (fig. 2).
The first nucleus of the village dates to the 9th century. A turreted wall intercepts the urban plan, still partially visible on the north and east sides of the city. The presence of such majestic walls testifies to the importance of the village in the Middle Ages, probably due to its geographical position bordering the Via Latina. The walls followed a steep quadrangular layout, surrounded, as in many other contemporary villages, by a green area intended for cultivation and subsistence in the event of a siege.
The still tangible traces of this hypothesis are highlighted by:
1. *Topographic features of architectures*. The analysis of the towers with visible bases has suggested some important hypotheses. The tower (1) and the one later called the clock tower (2), for example, are aligned and connected thanks to the central street (via Colomba). Their

alignment suggests that the clock tower may have originally been part of the smaller defensive wall system of the latter one, which survived until WWII.

2. *Toponyms still preserved*. The toponym Via Portella, very close to the Clock Tower, leads to a minor urban gate called "Portelle", which is very common to many walled medieval villages in the same geographical area.

3. *Identification and reading of the remains.* The detailed analysis of the elements of the defensive system clarifies essential aspects of the first nucleus of the village. The presence of a pointed arch (3) is known to the community of San Pietro as the "Arco dei Baroni". The arch still preserves an effigy probably of a saint, testifying that it represented the main access to the village. The presence of religious iconography on the main doors is a feature of many coeval villages of San Pietro Infine. In addition, the arch is equipped with two technological systems. The first is made up of regular blocks of local stone very similar to the arch (4), located to the north of the urban layout and the wall texture of the first nucleus. The second, which appears to be an extension of the previous arched structure, is characterised by the presence of masonry made up of small and irregular stones very similar, in terms of material and construction features, to the extension of the defensive system. Furthermore, the presence of two imposing boulders, placed along via Sant'Angelo at the point of intersection with the road that crosses the Arco dei Baroni, could only be explained by considering them just like the foundations of another gateway to the city, clearly outlining the urban perimeter.

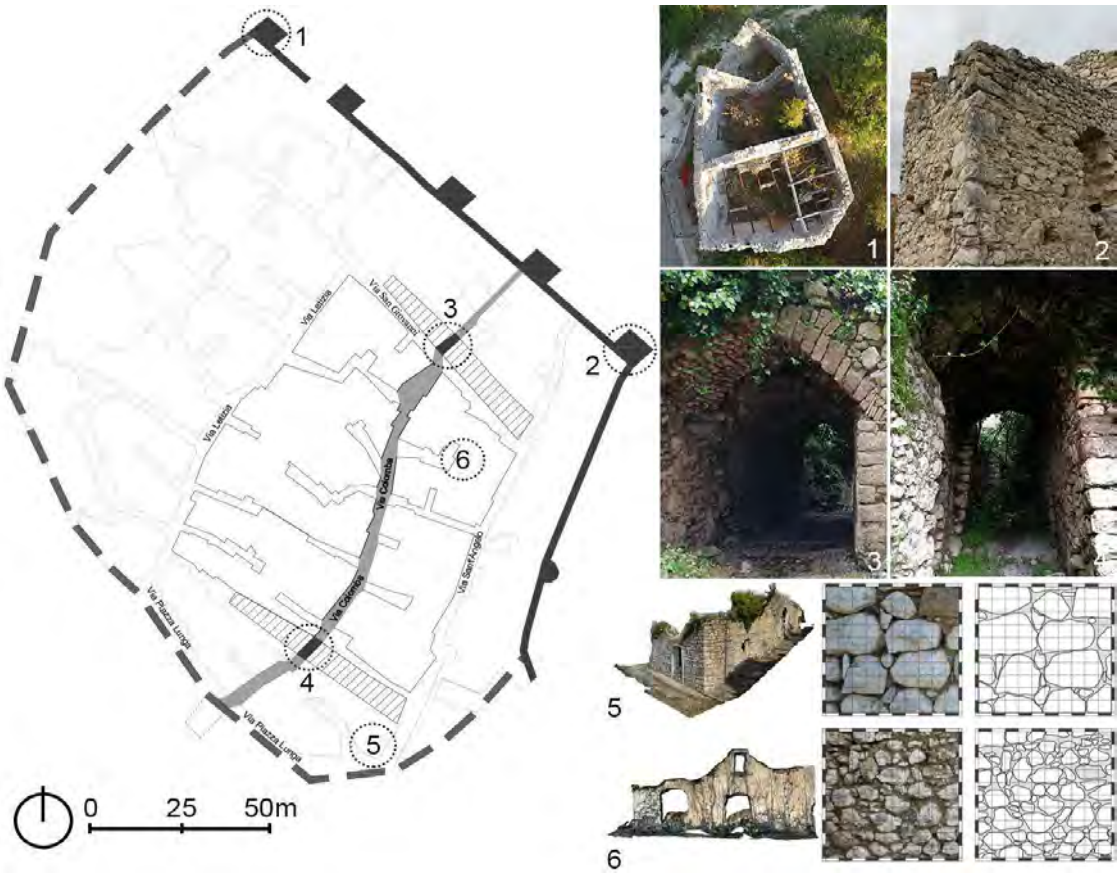


2: *Hypothesis of the historical and urban evolution of the ancient village of San Pietro Infine. (Elaboration by the authors)*

4. *Analogies between coherent urban areas*. From the planimetric reading of the urban area that houses the arch of the Barons and that to the north of the first nucleus, which houses the arch (4); a clear geometric, dimensional, and material similarity emerges, which suggests the presence, of these areas, of two monumental.
5. *Analysis of the masonry*. The terrestrial and drone photogrammetric survey allowed a detailed analysis of the walls, highlighting two different construction techniques. In the central nucleus of the urban layout, which is hypothetically the oldest, the masonry is characterised by regular medium-sized blocks; in the area bordering the central nucleus, likely to be expanded by the city, the masonry is characterised by smaller and very irregular stone ashlars. These considerations were then corroborated by the detailed analysis of one square meter wall panels chosen on buildings with a different masonry composition and in two different urban areas. The panels of the buildings indicated with (5) and (6), chosen respectively in the original urban nucleus and the first expansion area, present very different "full/void" ratios. In building (6), the "stone/mortar" ratio is 0.18%, thus highlighting a high presence of medium-sized limestone blocks with a meagre amount of mortar. On the contrary, in building (5), the same ratio is 0.42%, which means that, due to the small size of the ashlars used, the quantity of stone and mortar is almost identical (fig. 3).
The hypothesis of urban expansion is part of a broader analysis involving medieval villages in Europe starting from the 15th century. Population growth and the greater availability of food resources lead to the urban expansion of numerous villages, with the consequent demolition of the walls, their incorporation into new buildings, and the construction of new walls. San Pietro Infine is also involved in this phenomenon since the urban expansion of the village could date back to the fifteenth century, a period which coincides with the building of the church of San Michele (1438), the main attraction of the people, located in the new urban agglomeration. The urban expansion occupies the southernmost part of the town. In this case, the toponym "Via Portella" and the well-preserved gateway in Piazza Municipio would confirm this hypothesis.
The third expansion, which affects the portion of the town that extends to the edge of the Annunziata Lunga road, can be dated between the end of the 18th and the beginning of the 19th century when many villages underwent profound transformations induced by the industrial revolution. In this period, the villages frequently demolished the walls for their expansion or reused them as load-bearing systems for constructing new buildings.
Today, many define San Pietro Infine as a "ghost town". In the village, the sounds and voices that once gave colour to life seem to echo. Looking inside the few houses, left partially intact by the destruction, visitors can imagine the daily life once lived in the place. The new village, built further downstream, has lost all physical and visual relationships with the old one, which today is seen as an open-air museum and from which the new generations are increasingly distant. Rebuilding and remembering help maintain the link with the origins and history of the community.

2. Signs of memory in Cassino

The town of Cassino also has a very ancient history. Dating back to the time of the Volsci, *Casinum* becomes one of the essential municipalities in Roman times with the right of citizenship *sine suffraggio*. Located on the Via Latina, especially in the Republican era, it was a thriving town. Numerous pieces of evidence underline its importance and wealth, such as the amphitheatre, the theatre, the mausoleum of Ummidia Quadratilla, the Varronian baths and the Ponari Nymphaeum, some of which are still in a good state of conservation. The most important event for the town dates to 529 when San Benedetto settled in Montecassino and founded the homonymous abbey from which the Benedictine order would spread.

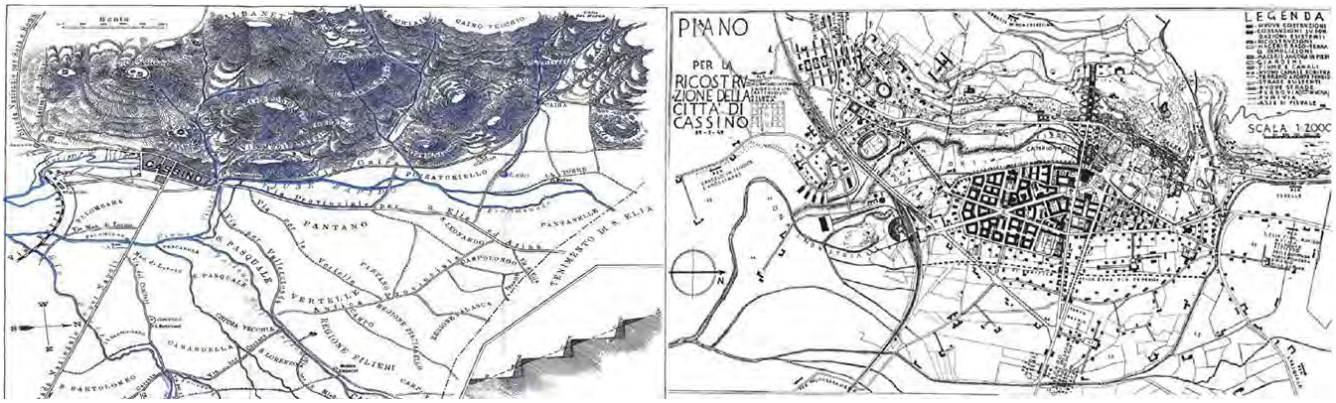


3: *Historical traces of the past of San Pietro Infine: arches, towers and houses. (Elaboration by the authors)*

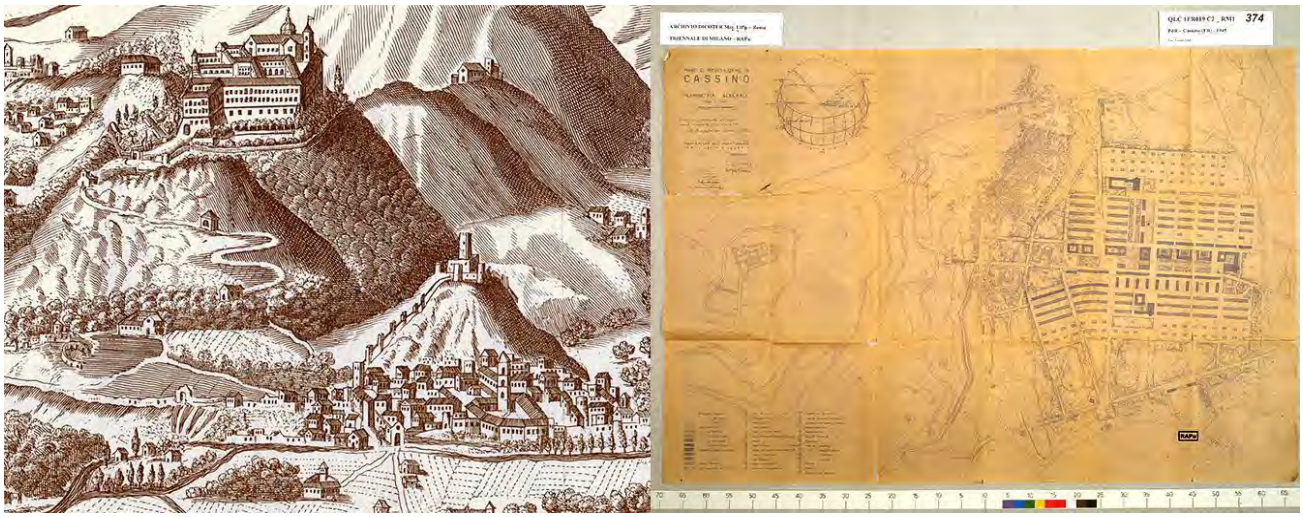
During the abbey dominion, Cassino assumes the name of San Germano and is one of the most important cells of the *Terra Sancti Benedicti*. The *Terra Sancti Benedicti* was born in the VIII century thanks to various donations and substantial territorial concessions, from the counts of Aquino, Teano, Comino, Venafro and from the dukes of Gaeta. It is a very vast territory over which the Abbey exercised its temporal dominion.In the Middle Ages, the town had strong turreted defensive walls with three access gates, Porta Romana, Porta Rapido and Porta San Giovanni or d'Abruzzo, and the defensive fortress of the abbey, called Rocca Janula, on the top closing off the walls halfway up the mountain. The walls enclose the town, which develops on two levels downstream with an appendix which extends up to the slopes of Montecassino. The urban system of the foothills is characterised by compact residential architecture with a few narrow open spaces, served and organised by a maze of alleys and bottlenecks that follow the orographic trend of the place. It kept its shape until WWII, when the bloody bombings carried out by the allied forces to break through the Gustav line completely razed it to the ground, also destroying all documentary and iconographic evidence. The war ends, leaving indelible marks on Cassino. The city remains without a trace of its historical memory and, above all, the *genius loci* that accompanied the community up to that atrocious moment. In any case, the end of the conflict also marks a strong desire for rebirth with the idea of building a new, modern, and better country between 1944 and 1950 (fig. 4).
Cassino, like many other Italian cities, becomes a laboratory of modernity in which modern urban planning proposals are tested with reconstruction plans. At the same time, however, the inhabitants autonomously begin to rebuild their homes, where and how they were, thus influencing the application of the project proposals.

4: *Skyline of Cassino before and after the bombing of February 1944 [www.leggocassino.it, last access 31.01.2023]*

The reconstruction plans presented are numerous, but all based on applying the principle of "as it was where it was". The urban plan by Giuseppe Poggi identifies a place of memory called the Città Sacra (Sacred City) in the area located on the slopes of Montecassino, developing the new town, in the lower part, on the previous road layout with regular blocks and homogeneous (fig. 5). Only in 1948 was the reconstruction project presented by Giuseppe Nicolosi and Concezio Petrucci approved, who maintained the last system road in the urban layout for economic reasons and to preserve the only traces of the past (fig. 6).
The project envisages the construction of the new town entirely downstream, with houses having the shape and dimensions established for homogeneous areas. A central area provides for the concentration of services. Curvilinear residential lots are defined by rationalist criteria rather than by the resolution of urban locations. The bureaucratic delays in approving the plan resulted in its partial application due to, in the meantime, the inhabitants of Cassino having already begun to build their homes. In any case, the reconstruction effectively overlapped the two inhabited centres, the pre-war and the post-war one, replacing the new buildings with the previous ones, of which all traces, even if only iconographic, have been lost. Therefore, the historical narration is very complex because the citizens have lost all reference to their history and essence.



5: *Plans for the reconstruction of Cassino: Map by Oreste del Foco on the left (1907); 1945, Plan for the reconstruction of the city of Cassino (G. Poggi, M. De Sanctis), General plan, original in 1:2000 scale.*



6: *G. Nicolosi, C. Petrucci, 1685, Historical map of Cassino by J. Mabillon; 1945, Plan for the reconstruction of the city of Cassino [www.rapu.it/ricerca/jpg/374.jpg last access 31.01.2023]*

They no longer recognise themselves even in urban spaces which have been preserved with the reconstruction because, as Heidegger states, spaces are not (only) a mathematical measure of distances and dimensions but represent places that exist because man has inhabited them and still inhabits them. The dividing line between past and present is broken, spaces and architectures change, and the inhabitants give life to a new identity. The secular-religious dualism that has always conditioned the town's urban development is still today the only valid identity symbol of the community, and the Abbey is the most tangible element in recent history.

Conclusion

Above all, war erases the identity of people who then struggle to recognise themselves in places which, with reconstruction, have lost all ties with previous history. The case studies to which two of the most common reconstruction criteria have been applied are particularly emblematic. In both cases, what is left to the communities is the term post-quem, or rather the pre-and post-war transition, which acts as a bridge between a past that is no longer tangible and the present. This term corresponds to the tragic event that has generated a clean cut in the passage of time [Pelliccio, Saccucci, 2020]. Sometimes this term can be read among the rubble that remains motionless in memory of the event, as in the case of San Pietro Infine. Other times it is paradoxically only the memory of the event that becomes the immaterial place that the community must recognise, as in the case of Cassino. The procedure used to capture traces and signs of a recent past is strongly linked to the reconstruction criteria. Research is the first approach to studying the many places that have undergone the same alterations.

Bibliography

BARELLI, E., *La cura della dimora. Il rito e l'identità nelle forme culturali dell'abitare*.
HEIDEGGER, M. (1976). *Costruire, abitare, pensare* (1951). *Saggi e discorsi* (tran: Gianni V). Mursia, Milano.
PELLICIO, A., SACCUCCI, M., (2018). "San Pietro Infine: signs of memory" in *San Pietro Infine: Miejsce I Pamiec - Il Luogo e la Memoria - The Place and Memory*, Politechnika Slaska, Gliwice, Poland.
PELLICCIO, A., CIGOLA, M. (2011). Cassino. segni e disegni di un passato recente.
PELLICCIO, A., SACCUCCI, M. (2020). UAV & Aerial photogrammetry technology for cultural heritage survey. From urban to architectural scale, in Drones - Systems of Information on culTural hEritage.
REA, P., PELLICCIO, A., OTTAVIANO, E., SACCUCCI, M. (2017). The heritage management and preservation using the mechatronic survey. International Journal of Architectural Heritage, 11(8), 1121-1132.

Modelli informativi per la fruizione virtuale di architetture perdute. La Mostra d'Oltremare a Napoli

Informative models for the virtual fruition of lost architectures. The Mostra d'Oltremare in Naples

GIUSEPPE ANTUONO, ERIKA ELEFANTE, PIERPAOLO D'AGOSTINO
Università di Napoli Federico II

Abstract

Il contributo illustra l'attività di ricerca sviluppata sul complesso della Mostra d'Oltremare di Napoli, quale sistema integrato di arte ed architettura, con particolare attenzione all'originaria configurazione degli ingressi in parte distrutti dai bombardamenti della Seconda guerra mondiale. La strutturazione di un modello di conoscenza ed analisi, fondato sul rilievo e l'integrazione delle fonti storiografiche, favorisce la fruizione virtuale del senso del maestoso promosso da alcuni dei protagonisti della cultura architettonica italiana dell'epoca.

The contribution illustrates the research activity developed on the Mostra d'Oltremare complex in Naples, as an integrated system of art and architecture, with particular attention to the original configuration of the entrances that were partly destroyed by bombing during the Second World War. The structuring of a knowledge and analysis model, based on the survey and integration of historiographic sources, favours the virtual fruition of the sense of the majestic promoted by some of the protagonists of Italian architectural culture of the time.

Keywords
Mostra d'Oltremare, rilievo, modello informativo.
Mostra d'Oltremare, Survey, Information Model.

Introduzione

L'organizzazione di modelli informativi, unitamente ai più evoluti linguaggi digitali della comunicazione visiva, favorisce oggi la conoscenza delle stratificazioni storiche e la fruizione virtuale di beni ormai perduti, quando teorie, tecniche e tecnologie di informazione e comunicazione vengono utilmente applicate allo studio e alla valorizzazione dell'architettura e dei beni culturali. Oggi, il livello di maturità e le potenzialità dei nuovi strumenti digitali applicati al *Cultural Heritage*, stimolano la sperimentazione di nuovi approcci di modellazione *object oriented* ed integrazione delle informazioni in scenari virtuali [Parrinello et al. 2016], articolati nella ricerca come specifici database parametrico-relazionali utili a ricostruire la memoria storica dei luoghi, al fine di ampliare la lettura spaziale dell'oggetto di studio, accrescendo i dati cognitivi sulle strutture esistenti nelle sue configurazioni perdute o sovrascritte – ovvero nelle diverse fasi sequenziali di trasformazione nel tempo –, ed l'impatto comunicativo-esperienziale, stimolando un maggiore coinvolgimento degli utenti per percorsi interattivi e scale di rappresentazione differenziate.

1. La Mostra d'Oltremare tra storia e gestione digitale

Un'attività di ricerca condotta sul complesso della Mostra d'Oltremare di Napoli è diventata l'occasione per strutturare un modello informativo integrato, come supporto preferenziale alla correlazione dei dati, in cui analizzare ed esplorare forme e motivi architettonici, nonché "rivedere"

e "rivelare" le funzioni e le trasformazioni subite dai manufatti nel tempo, a seguito dei danni arrecati dai bombardamenti del secondo conflitto mondiale e dalle utilizzazioni resesi necessarie a seguito del terremoto che colpì la città di Napoli nel 1980.
Il Complesso, inaugurato dal governo fascista il 9 maggio 1940 come Esposizione Tematica Universale [*Prima Mostra Triennale* 1940, 9] – nel quadrilatero compreso tra le odierne via Terracina, via nuova Agnano, viale Kennedy e via Guglielmo Marconi – vide costituirsi secondo un progetto nato nel dialogo e nella collaborazione fra le arti [Biancale 1940], con attenzione alla costruzione geometrico-figurativa dell'area espositiva e pubblica compresa in quattro settori ('geografico' per la celebrazione dell'espansione italiana in oriente, a sud-ovest, 'produzione' che esponeva i prodotti italiani di natura agricola e industriale, a sud-est, 'storico' che glorificava le operazioni delle forze armate italiane, a nord-est, e 'mostre varie, teatro ed attrazioni' nella restante parte del percorso espositivo) a partire da alcuni "assi ideologici" che, come direttrici dell'armatura e del 'parco verde', descrivevano sul recinto i principali punti di accesso al sito [Siola 1990; Capozzi 2012]: due a nord lungo Via Terracina, al tempo la strada provinciale Miano-Agnano, uno sul fronte orientale, verso Piazzale Tecchio; più di uno a sud lungo Viale Kennedy, nei pressi della Funivia Posillipo Alto-Mostra. È a quest'ultimi che era affidato il compito di elevare il valore lirico dell'architettura di regime, in stretto connubio con l'opera d'arte figurativa del dettaglio decorativo, svolgendo una funzione di primo piano nell'accoglienza del visitatore al percorso espositivo.
Al giorno d'oggi, le tracce dell'originarie strutture, realizzate nel senso del maestoso da alcuni dei protagonisti della cultura architettonica italiana dell'epoca – tra cui Marcello Canino, Carlo Cocchia, Luigi Piccinato e Stefania Filo Speziale – [Aveta, Castagnaro, Mangone 2021], sono modeste con taluni elementi architettonici residuali che contribuivano alla dimensione e all'espressività architettonico-decorativa delle opere originarie dal fondamentale ruolo scenografico e simbolico.

1: *A sinistra: Inquadramento della Mostra d'Oltremare con individuazione degli assi principali e secondari di accesso alle aree funzionali ed espositive. A destra: fotografie dello stato attuale.*

Così, per rileggere le configurazioni perdute o sovrascritte, nelle diverse fasi sequenziali di trasformazione del «l'ultimo e forse il più efficace esempio dell'evoluzione delle rappresentazioni coloniali italiane» [McLaren 2011], la strutturazione di un sistema informativo multidimensionale [Brusaporci 2006], aggiornato dal dato da rilevamento digitale, favorisce l'analisi delle matrici architettoniche esistenti nella correzione delle testimonianze storiografiche, quale strumento di ricostruzione della memoria storica nella fruizione digitale del luogo.

2. Le evidenze attraverso il rilievo verso la gestione informativa dei dati

Il processo di conoscenza dell'originaria configurazione degli elementi architettonici di accesso alla Mostra non può che condursi attraverso un'analisi critica delle fonti storiografiche (relazioni, carte, mappe, iconografie, fotografie, etc.) (Fig. 2), ed un rilevamento digitale integrato – in grado di acquisire digitalmente le informazioni geometriche e cromatiche di supporto alle analisi –, tale da consentire una ricostruzione filologica attendibile di quelle *facies* che nel tempo sono andate perdute. In particolare, il progetto preliminare di rilievo è stato orientato ad una integrazione di metodiche di rilievo tradizionale e digitale, mediante tecniche di fotogrammetria terrestre ed aerea [Barba et al. 2020] che bene si prestano alla complessità geometrico-configurativa delle aree indagate per garantire una completezza del dato.

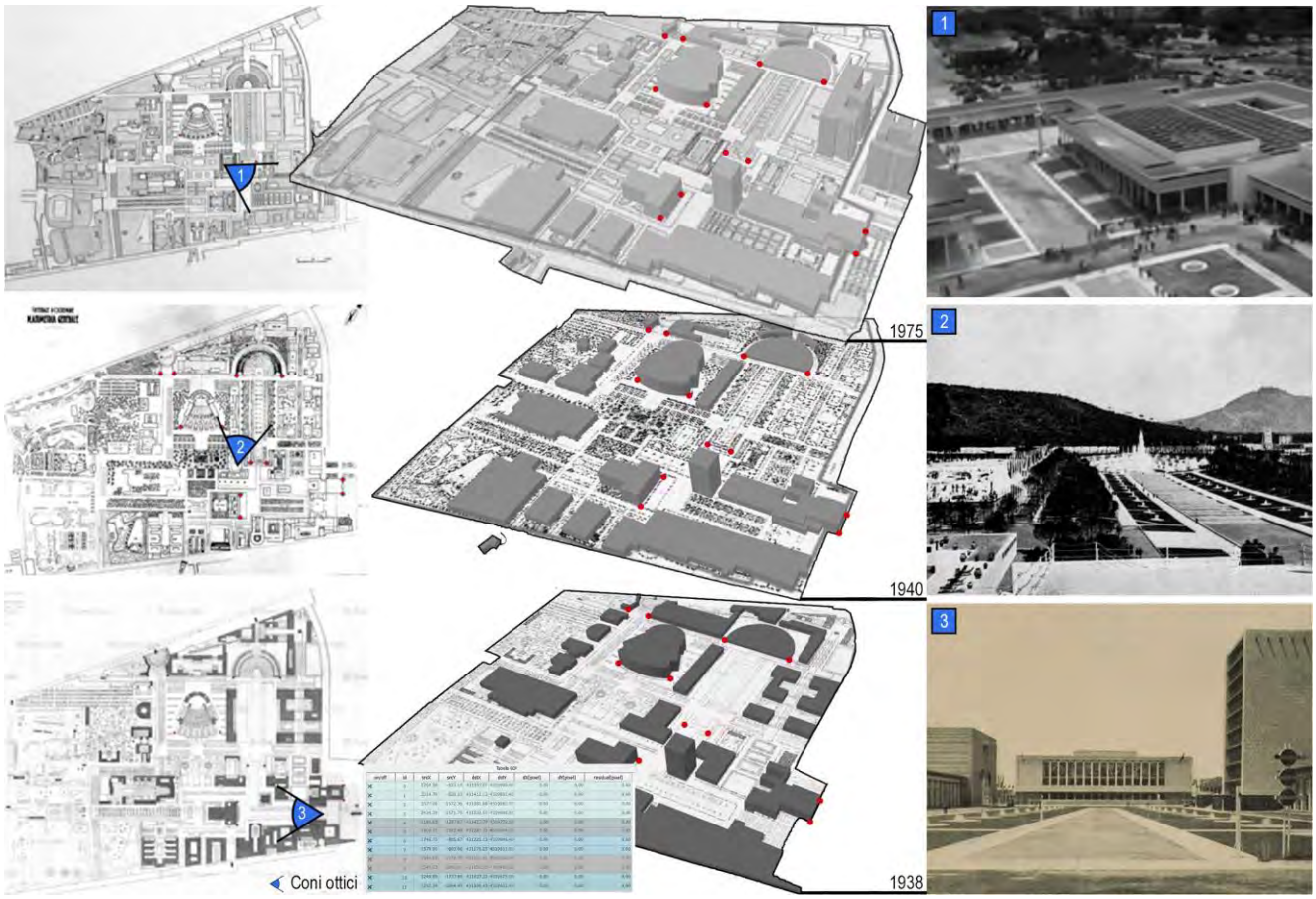
Se la fotografia terrestre ha favorito la ricostruzione dei fronti interni ed esterni accessibili, la fotogrammetria digitale aerea ha consentito di superare diversi ostacoli dovuti specialmente alle condizioni orografiche e naturali degli spazi circostanti (relativamente agli ingressi nord, caratterizzati da diversi volumi distribuiti su differenti salti di quota con vegetazione rada) e all'articolazione plano-volumetrica dei manufatti superstiti (con riferimento, ad esempio, alla distribuzione dei volumi conformanti l'attuale ingresso principale Est). È stato così strutturato un modello digitale integrato dell'area di studio, dimensionato attraverso la correlazione dei punti individuati sulle immagini *raster* e le coordinate dei punti di appoggio topografico rilevati *in situ* con stazione totale e GPS. Gli algoritmi *Structure from motion* e di *multi-stereo matching* [De Luca 2014], hanno permesso di ricostruire una nuvola di punti ad alta risoluzione che, nella complementarità dei dati *open LiDAR* del Geoportale Regionale, ha consentito di estrarre le ortofoto georeferenziate *GeoTIFF* delle aree d'indagine ed il Modello Digitale di Elevazione utile all'interpretazione del complesso architettonico nei valori spaziali d'insieme. Pertanto, a partire dalla mappatura territoriale e dalla classificazione dei dati metrici e storiografici, le attività hanno condotto alla strutturazione di un sistema per la gestione integrata delle informazioni spaziali e tematiche, come preliminare modello di analisi per descrivere nelle trasformazioni temporali le originarie forme e funzioni del complesso architettonico-espositivo. Per ricondurre gli episodici elementi frammentari ad un disegno preordinato unitario e "visibile" nel rapporto con gli elementi invarianti del sistema antropico, la strutturazione di un sistema informativo integrato ha permesso di relazionare gli ingressi all'orientamento dei tracciati della griglia razionalista di base d'impianto.

Sono stati tradotti in *layer* i principali settori del polo fieristico e l'evoluzione edilizia dal 1938 fino all'anno 1975, con la caratterizzazione degli attributi informativi di tipo sia visivo (con un widget dedicato alle fonti iconografiche e fotografiche storiche) che descrittivi dell'epoca di realizzazione (anche nell'indicazione dell'architetto-progettista e della funzione dell'edificio), rimaneggiamento e stato conservativo delle strutture d'ingresso in esame (Fig. 3). A ciò si sono aggiunte le informazioni dedotte dalle analisi comparative, condotte grazie al *rubber-sheeting* dei documenti storiografici di rilievo e di progetto.

Attraverso un approccio polinomiale di adattamento delle immagini storiche sulla Carta Tecnica vettoriale sono state ricostruite le invarianti temporali dell'aggregato edilizio, nonché l'assetto planimetrico-architettonico ed organizzativo dei manufatti d'ingresso originari, favorendo le ipotesi

ricompositive degli elementi caratteristici della nuova interpretazione plastica di regime [Fillìa 1934] che riprende quella 'espressione figurativa-spaziale' tipica dell'architettura romana. Tale aspetto stilistico era preponderante per l'ingresso collocato in prossimità di Piazzale Tecchio, come visibile anche dalle fotografie storiche.
Ciononostante, nel conservare ancora la funzione di ingresso principale alla Mostra, sono profondamente mutati i connotati nel tempo, allontanando dalla memoria il progetto originario di Marcello Canino caratterizzato da un ampio vestibolo, denominato Piazzale Roma, con il Portale Romano di accesso alla Piazza dell'Impero o Mussolini (Viale delle fontane e l'attuale Piazzale Colombo) sullo sfondo del Palazzo Mediterraneo.

2: *In alto: Copertina della rivista "Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare" (1940), a destra fotografia delle Fontane dell'Esedra, p. 33. In basso: Archivio storico "Istituto Nazionale Luce", a destra un frame del servizio "S.M. il Re Imperatore inaugura a Napoli la Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare", Giornale Luce C / C0031 (17/05/1940).*



3: *Analisi comparativa e ricostruzione digitale. A destra: 1. veduta dall'alto dell'ingresso est verso Piazzale Tecchio - Archivio storico "Istituto Nazionale Luce", frame del servizio " Mostra d'Oltremare a Napoli", La Settimana Incom / 00792 (12/06/1952); 2. veduta dall'altro dell'asse della Fontana con esedra [Prima Mostra delle Terre Italiane 1941, v. 1, Tavola fuori testo]; 3. Veduta dell'asse di Piazza dell'Impero o Mussolini verso Palazzo Mediterraneo [Prima Mostra Triennale 1940, 71].*

Peraltro, a sud lungo viale Kennedy, nulla sopravvive degli originari ingress a pochi passi dalla stazione inferiore dell'ex funivia Posillipo Alto-Mostra d'Oltremare che, garantendo il collegamento con l'area collinare della città di Napoli, contribuiva a potenziare l'attrazione turistica e aumentare il fascino verso la nuova area espositiva delle colonie d'Oltremare, in un contesto di evidente propaganda imperiale del regime [Antuono, Papa 2019]. Infine, a nord, lungo via Terracina, sono poche le tracce dei due originari ingressi: il primo posto sul retro della Fontana Esedra, su progetto di Carlo Cocchia e Luigi Piccinato, di cui si sono conservate solo alcuni manufatti – percettivamente non facilmente riconducibili alle strutture originarie – alienati rispetto all'attuale perimetro dell'area; il secondo verso la zona occidentale, su progetto di Stefania Filo Speziale, con l'originario ingresso monumentale oggi testimoniato da uno spazio spoglio, apparentemente anonimo e degradato. Così, l'indagine condotta attraverso il rilievo e l'analisi della documentazione storiografica e fotografica, oltre che favorire la lettura urbano-territoriale, utile a comprendere il sistema di connessione e di accessibilità al sito, ha approfondito i caratteri morfo-tipologici originari delle strutture di ingresso attraverso la ricostruzione dei loro modelli, correlati al più ampio progetto di sistemazione del sistema espositivo.

3. Modelli informativi per rivelare le configurazioni perdute

Disegni, schizzi, annotazioni, fotografie, correlati al più ampio database di metadati di analisi e di gestione dinamica e aperta del progetto espositivo, hanno offerto un prezioso contributo alla ricostruzione della configurazione degli antichi ingressi, a partire descrizione geometrica degli elementi architettonici sopravvissuti alle trasformazioni, come segni fondamentali di accesso all'intero impianto espositivo delineati nell'intima connessione tra l'opera architettonico-figurativa ed il progetto dello spazio destinato a verde.

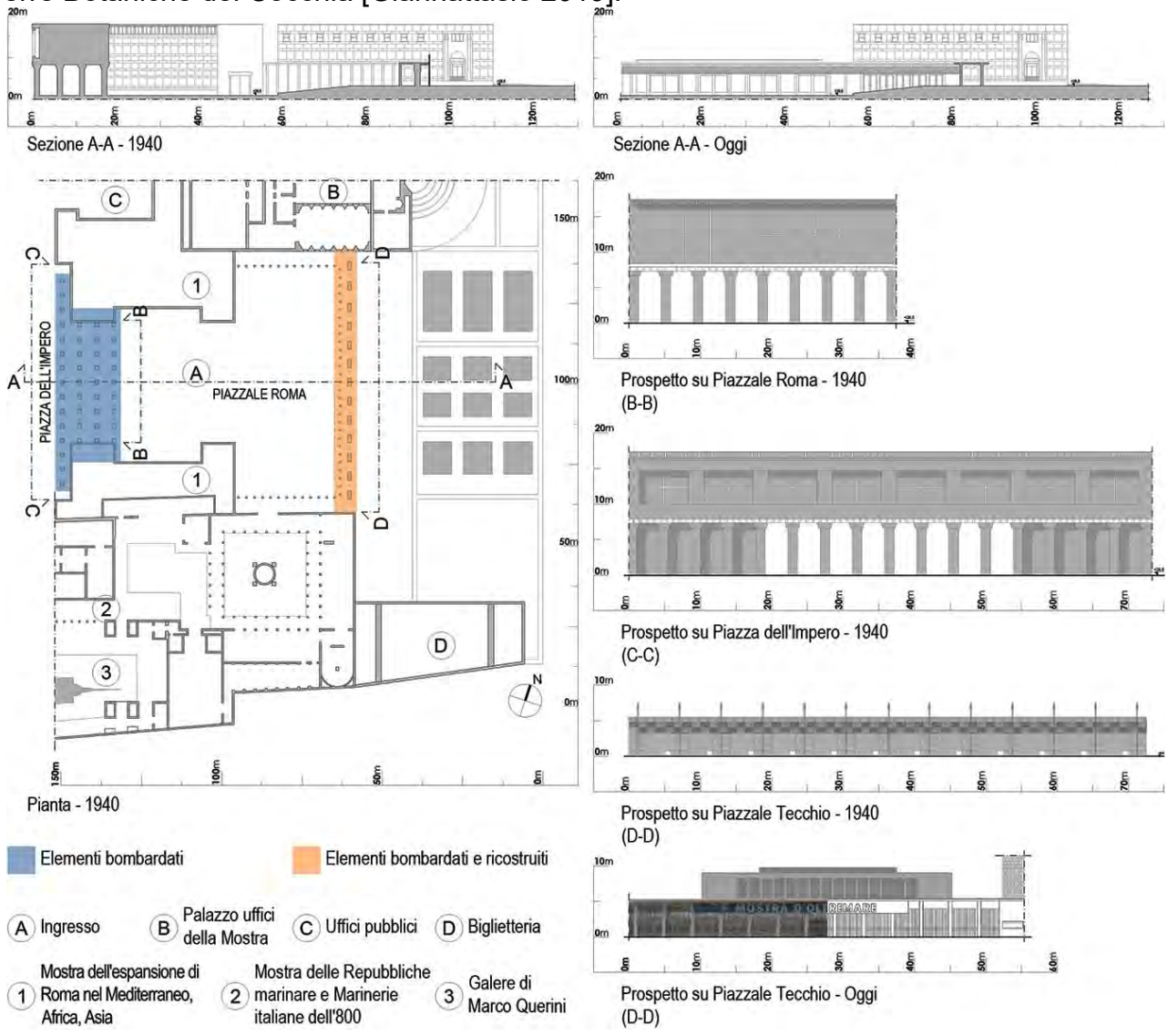
Attraverso le metodologie più appropriate e le tecniche più aggiornate della rappresentazione grafica, è stato possibile ricostruire i connotati dell'originario ingresso est da Piazzale Tecchio, che rientra nel settore storico che «si apre con la Mostra di Roma Antica sul Mare» con «ambienti organicamente disposti attorno ad un vasto piazzale denominato a Roma» [*Prima Mostra delle Terre Italiane* 1941, 10] tra il padiglione delle Repubbliche Marinare, delle Conquiste e dell'Esercito, a sud, e il Palazzo degli Uffici (oggi Hotel Palazzo Esedra), a nord, con un doppio porticato di ingresso, l'uno verso est da Piazzale Tecchio insistente su valori moderni, l'altro di accesso allo spazio verde di Piazza dell'Impero o Mussolini.

L'integrazione dei dati metrico-storiografici ha permesso di ricondurre nella ricostruzione digitale le proporzioni degli elementi perduti del Piazzale Roma, che al tempo rappresentava uno spazio di soglia in una dicotomia di linguaggi architettonici tra il fronte esterno parzialmente trasparente, caratterizzato dalla successione modulare di grossi pilastri monolitici a sezione rettangolare che sorreggono una moderna trabeazione alleggerita da un drappeggio di tessuti orientaleggianti che la sovrasta, e quello interno che restituisce immediatamente lo scenario di uno spazio fuori dal tempo, ornato con elementi scultorei e decorativi romani (bassorilievi, statue, simboli, etc.) [*Prima Mostra delle Terre Italiane* 1941, 11] realizzati dal Canino, curatore del progetto dell'intero piazzale (Fig. 4). Attraversando lo spazio di soglia il visitatore vedeva aprirsi davanti a sé un cannocchiale prospettico, lungo una delle direttrici d'impianto caratterizzata da un disegno geometrico dell'area verde e da un sistema di fontane che si susseguono fino al Palazzo dell'Arte (oggi Teatro Mediterraneo) con l'interferenza ottica, decentrata, della Torre del Partito, all'incrocio con l'asse planimetrico del viale della Fontana Esedra: se verso il fronte meridionale la direttrice volgeva nell'area dei padiglioni dedicati al settore storico, con tre ingressi prospettanti su viale Kennedy adiacenti all'ardita funivia per Capo Posillipo, verso quello settentrionale il percorso conduceva all'Ingresso Esedra a monte dell'impianto espositivo.

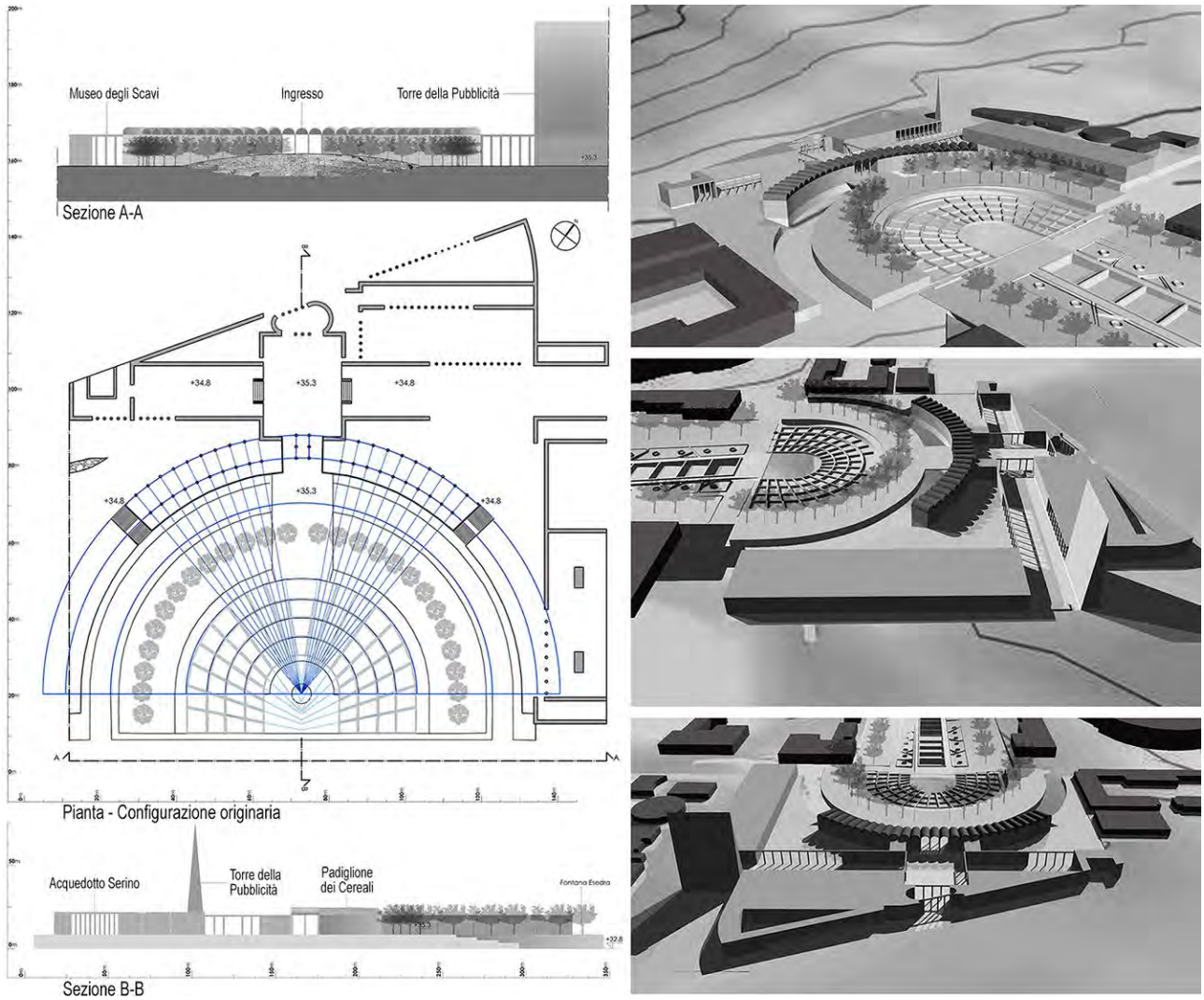
In particolare, infatti la ricostruzione digitale dell'originario ingresso posto sul retro della Fontana Esedra, mette in evidenza proprio il ruolo originario di un nodo di cambio di visuale importante, che apriva la visione verso il grande asse, ad esso ortogonale, del giardino ad esedra [Piccinato 1977]. Il progetto di accesso nord al 'settore produttivo e mostre varie' si adatta nell'articolazione dei padiglioni all'orientamento dell'attuale via Terracina e segue gli indirizzi della tecnica compositiva del verde [Piccinato 1977], in uno schema planimetrico definito dal Cocchia e dal Piccinato nella volontà di creare non un sistema di collegamenti ma un vero itinerario che si adatta alla specificità dei diversi edifici e alla topografia del luogo.

Lungo la spina dorsale dell'intero percorso, costituita dall'asse prospettico nord-sud, la vegetazione e l'acqua costituiscono gli elementi cardine del progetto [Cocchia 1940] con a valle "l'anfiteatro delle acque", considerato l'ingresso al 'regno del verde' d'impianto semicircolare ed impreziosito oggi da decorazioni in maiolica successive ai bombardamenti della seconda guerra mondiale [Antuono, Papa 2019], incorniciato a monte dalla corona di *pinus penea* e *quercus ilex* e dai padiglioni gemelli dei Cereali e dei Coloniali, a voltine a botte aggettanti su progetto di Giovanni Sepe ad assecondare in pianta il profilo semicircolare

dell'Esedra, a formare un fondale scenografico composto da elementi che esaltavano le qualità spaziali ed architettonico-monumentali del progetto complessivo originario (Fig. 5). Infine «in asse con l'esedra un grande varco, che dalla sommità del cortile determinasse una vista prospettica di tutte le fontane e tenesse separati i due padiglioni» [Sepe 1976], conduceva ai padiglioni della Meccanica Agraria e della Flora Officinale, con il piccolo Museo degli Scavi dei reperti mentre veniva riportata alla luce nell'area, durante i lavori di realizzazione della Mostra, l'antica via *Puteolana*, ritrovata durante i lavori di realizzazione della Mostra. Entrambi i padiglioni erano a pianta rettangolare, ma di differenti dimensioni e disposti su giaciture sfalsate, e incardinati su un impianto a croce che permise di gestire sia l'irregolarità dell'area trapezoidale di sedime sia la configurazione altimetrica, con un grande piazzale rettangolare.
Il progetto, e poi la realizzazione, giocato sul tema del verde, dell'acqua e del rispetto dei caratteri archeologici del sito, è abilmente declinato come un *leitmotiv* unificante anche nel progetto di sistemazione del secondo ingresso al 'settore produttivo e mostre varie', sul lotto d'angolo all'estremità nord-occidentale di fronte all'Acquario Tropicale e nelle vicinanze delle Serre Botaniche del Cocchia [Giannattasio 2019].

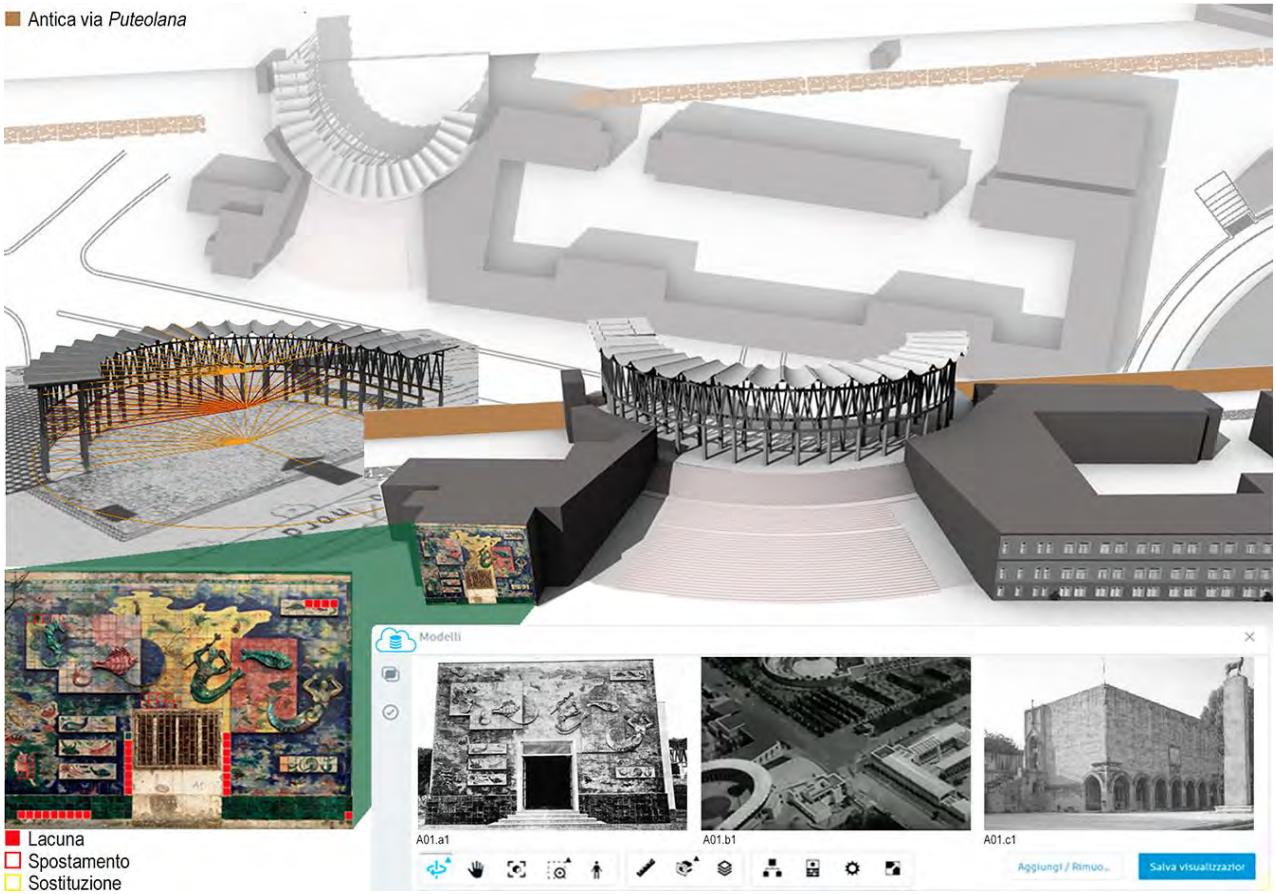


4: *Confronto della configurazione originaria e attuale dell'ingresso est da Piazzale Tecchio.*



5: *Analisi geometrica e ricostruzione dell'ingresso posto sul retro della Fontana Esedra.*

La soluzione d'ingresso su via Terracina si rivela di un'inedita monumentalità, accentuando l'alternativa dell'asse trasversale all'ingresso principale e la forte permeabilità urbana del complesso, poi messa a tacere dalla sua distruzione durante la Seconda guerra mondiale e la definitiva chiusura di tutto il settore settentrionale nel dopoguerra.
La porta ad esedra disegnata da Stefania Filo Speziale disegnava un assetto planimetrico verso l'ampia gradonata antistante il piazzale che aveva il compito di superare il problema dell'orografia del suolo, risolvendo l'esigenza di integrare il tratto della strada romana. Una soluzione felice sia perché assorbiva bene la mancata ortogonalità della via Terracina con l'asse nord-sud Cardinal Massaia, sia perché la concavità verso l'esterno permise il formarsi di un piazzale sulla strada, necessario per poter accogliere i visitatori che attraverso il filtro del portico potevano osservare il tracciato archeologico. La struttura era invece caratterizzata da due registri sovrapposti: un primo ordine di *pilotis* bianchi con un alto tralicciato su cui poggiavano le sottili voltine ad arco ribassato rovesce, sorta di moderno *velarium* estroflesso [Menna 2021] (Fig. 6). Il salto di quota è infine mediato da una scala inserita in un settore circolare strombato, delimitato ad ovest dall'Acquario Tropicale e ad est dai tre padiglioni indipendenti del sotto-settore Agricolo industriale (poi riadattati per ospitare l'Istituto artistico Boccioni-Palizzi nella seconda metà del XX secolo).



6: *Schema di sintesi del modello informativo-infografico per rivelare e ricostruire virtualmente la metamorfosi delle matrici architettoniche dell'originario accesso Nord alla Mostra d'Oltremare su progetto dell'arch. Stefania Filo Speziale.*

I progetti, tutti firmati dalla Filo Speziale, rivelano padiglioni raggruppati in unico isolato rettangolare allungato, a corte chiusa, posto lungo l'asse settentrionale est-ovest – secante i viali principali nord-sud di accesso a nord – parallelo (a sud) al viale dell'ingresso principale da Piazzale Tecchio. Di fatto, il racconto di uno scenario architettonico così complesso, concepito al tempo nel segno del monumentale, non può che condursi attraverso un approccio tridimensionale che nella componente informativa amplifica la lettura spaziale nella dinamicità e nell'interattività che tali modelli presentano come requisito strutturale, spostando nel digitale una percezione sensoriale che aiuta a scremare, in forme non invasive, le superfetazioni storicizzate e raccontare la memoria storica di un luogo.

Conclusioni e sviluppi futuri

L'integrazione in un modello informativo relazionale dei dati eterogenei analogico-digitali con quelli geometrici e topografici, rappresenta un'opportunità per costruire l'ordine di significato e condivisione di molte delle architetture perdute della Mostra d'Oltremare, oggi solo in parte aperte al pubblico. In particolare, la ricostruzione digitale [Trizio et al. 2021] condotta sui principali ingressi al sito testimonia un passato ricco di valori che va preservato e trasmesso, ed acquisito nell'ottica di costruire un modello di gestione informativo concepito quale "sistema aperto di conoscenza", sempre implementabile, utile a leggere e comunicare un progetto pensato come unitario nelle sue parti. Accessibilità, multimedialità, interattività, divertano tutte forme a cui tendere, predominanti

delle nuove forme di comunicazione e fruizione *gaming X-Realities* nel trasmettere in varia forma le caratteristiche e le trasformazioni del luogo, diventando forza attrattiva per il turismo virtuale e motore di azioni consapevoli per la gestione del patrimonio architettonico esistente[*].

Bibliografia

Prima Mostra Triennale delle Terre italiane d'Oltremare, Napoli 9 maggio-15 ottobre 1940 XVIII. Documentario. Edizioni della Mostra d'Oltremare, Napoli.

La prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare a Napoli (1940)., in «Emporium». Rivista mensile illustrata d'arte e cultura, vol. XCII, n. 548.

Prima Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare, XX, n. 1-2, gennaio-febbraio1941, fasc. I-II, numero monografico.

ANTUONO, G., PAPA, L. M. (2019). *Apparati decorativi e architettura. Un percorso di rappresentazione e disseminazione,* in *Riflessioni. L'arte del disegno/il disegno dell'arte-Reflections. The art of drawing/ the drawing of art. 41° Convegno internazionale dei docenti delle discipline della rappresentazione (Perugia, 19-20-21 settembre 2019)*, a cura di P. Belardi, Roma, Gangemi Editore, pp. 251-258.

ANTUONO, G., PAPA, L.M. (2019). *An abandoned ropeway in the urban landscape*, in *De_Sign. Environment Landscape City 2019*. *Atti*, a cura di G. Pellegri, Genova, Genova University Press, p. 135-144.

AVETA, A., CASTAGNARO, A., MANGONE, F. (a cura di) (2021). *La Mostra d'Oltremare nella Napoli occidentale. Ricerche storiche e restauro del moderno*, Napoli, FedOA - Federico II University Press.

BARBA, S., LIMONGIELLO, M., PARRINELLO, S. (a cura di) (2020). *D-Site. Drones. Systems of Information on culTural hEritage. For a spatial and social investigation,* in *Collana Prospettive multiple: studi di ingegneria, architettura e arte*, Pavia, Pavia University Press, vol. 1.

BELFIORE, P., GRAVAGNUOLO, B. (1994). *Napoli. Architettura e urbanistica del Novecento*, Roma-Bari, Laterza.

BIANCALE, M. (1941). *La prima mostra Triennale delle terre italiane d'Oltremare*, in «Le Arti. Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo - Bollettino d'Arte 1940-1941 - I (ottobre-novembre - Anno III)», pp.54-57.

CAPOZZI, R. (2012). *La Mostra d'Oltremare, un 'moderno' recinto di storia,* in «Eda Esempi di architettura».

COCCHIA, C. (1940). *Architettura del verde e fontane alla Triennale d'Oltremare,* Napoli, Montanino.

DE LUCA, L. (2014). *La fotomodellazione architettonica. Rilievo, modellazione, rappresentazione di edifici a partire da fotografie,* Palermo, Flaccovio Editore.

FILLÌA, (1934). *Ragione d'essere della plastica murale*, in «La Città Nuova», n.1, p. 6.

GIANNATTASIO, C. (2019). *The Tropical Aquarium: a case of polychrome decoration in the architecture of the early 1900s*, in «Cultura e Scienza del Colore - Color Culture and Science», 11 (1), pp. 35-40.

MCLAREN, B. L. (2011). *Rappresentazioni coloniali e nascita della politica imperiale fascista,* in Arena, G. (2011) *Visioni d'Oltremare. Allestimenti e politica dell'immagine*, Napoli, Edizioni Fioranna, pp. 28-29.

MENNA, G. (2021). *Il Settore della Produzione e del Lavoro*, in *La Mostra d'Oltremare nella Napoli occidentale. Ricerche storiche e restauro del moderno*, a cura di A. Aveta, A. Castagnaro, F. Mangone, Napoli, FedOAPress.

NAPOLITANO, G. (2003). *Giuseppe Macedonio e la ceramica d'architettura: l'Esedra della Mostra d'Oltremare*, in *La ceramica di Posillipo (1937-1947). Un viaggio nell'immaginario e nella memoria della città di Napoli nella prima metà del Novecento*, a cura di M. Romito, Salerno, Quaderni della Ceramica.

PARRINELLO, S., PICCHIO, F., BERCIGLI, M. (2016). *La 'migrazione' della realtà in scenari virtuali: Banche dati e sistemi di documentazione per la musealizzazione di ambienti complessi. Musei virtuali dell'architettura e della città*, in «Disegnarecon», vol. 9, n. 17, pp. 14-19.

PICCINATO, L. (1977*). L'architettura del verde e delle fontane alla mostra Triennale delle Terre d'Oltremare a Napoli*, in *Scritti vari 1925-1974, 1975-1977*, a cura di L. Piccinato, parte 2, S. 1, pp. 693-705.

SEPE, G. (1976). *Un'autobiografia scritta con le "cacate"*, Napoli, Compagnia Tipografica Napoletana.

SIOLA U. (1990). *La Mostra d'Oltremare e Fuorigrotta*, Napoli, Electa.

TRIZIO, I., DEMETRESCU, E., FERDANI, D. (2021). *Virtual reconstruction and restoration. Comparing methodologies, practices, and experiences*, in «Disegnarecon», vol. 14, n. 27, pp. ed1-ed8.

[*] Lo studio si inquadra in una ricerca attualmente in corso che mira non solo ad analizzare e rappresentare singoli episodi architettonici, ma a costruire un modello di gestione delle conoscenze acquisite al fine di valorizzare un patrimonio di manufatti della prima meta del XX secolo nei quali architettura e decorazione sono in stretto connubio. Il contributo è stato sviluppato nell'ambito del REMLab del Dipartimento di Ingegneria Civile, Edile ed Ambientale dell'Università degli Studi di Napoli Federico II. P. D'Agostino è autore dei paragrafi "Introduzione" e "La Mostra d'Oltremare tra storia e gestione digitale". E. Elefante è autrice del paragrafo "Le evidenze attraverso il rilievo verso la gestione informativa dei dati". G. Antuono è autore dei paragrafi "Modelli informativi per rivelare le configurazioni perdute" e "Conclusioni e sviluppi futuri".

La lettura, l'indagine e la conoscenza del costruito postbellico: la chiesa di San Michele Arcangelo in San Pietro Infine

Reading, investigation and knowledge of postwar buildings: the church of San Michele Arcangelo in San Pietro Infine

DOMENICO IOVANE
Università di Napoli Federico II

Abstract

In questo lavoro sono riportati i risultati di una ricerca svolta sulla Chiesa di San Michele Arcangelo, nel borgo abbandonato della città di San Pietro Infine. L'impianto del borgo è di antica edificazione ed oggi è rappresentativo dei bombardamenti del 1943. I nuovi strumenti di comunicazione, applicati al patrimonio architettonico, ne consentono la valorizzazione attraverso esperienze virtuali ed immersive, finalizzate all'acquisizione di conoscenze e alla fruizione digitale dello stesso.

In this work are reported the results of a research carried out on the Church of San Michele Arcangelo, in the abandoned town of San Pietro Infine. The layout of the village is of ancient construction and today is representative of the bombing of 1943. The new communication tools, applied to the architectural heritage, allow the enhancement through virtual and immersive experiences, aimed at the acquisition of knowledge and the digital fruition of the same.

Keywords
Patrimonio culturale, fruizione, virtualizzazione.
Cultural heritage, fruition, virtualization.

Introduzione

Il tessuto urbano di San Pietro Infine, cristallizzato a quel lontano 1943, è a perenne ricordo di una storia che è bene mai dimenticare. Durante l'ultimo Conflitto Mondiale il borgo medievale, arroccato sullo sperone roccioso del monte Sambucaro, fu completamente annullato. A partire da quel lontano dicembre i ruderi restituiscono un paese fantasma, attualmente unico al mondo per la memoria storica conservata. Sono ancora ben visibili le stradine selciate ad ampi gradini in pietra calcarea che denotano un impianto urbanistico di matrice romana. Sono evidenti, nella porzione a monte del tessuto urbano, tre arterie stradali pressoché parallele. Queste seguono l'orientamento nord/sud e sono intersecate perpendicolarmente da strade secondarie con orientamento est/ovest. La parte a valle è caratterizzata da una matrice viaria che segue l'andamento dell'orografia del terreno. L'accesso al borgo era e rimane prettamente pedonale. Il costruito urbano *"spettrale"* di ciò che rimane del conflitto e dell'incuria è rappresentato da paramenti murari in pietra locale caratteristici delle tecniche costruttive del periodo. Il ripercorrere le stradine, i sentieri ed i vicoli restituisce al visitatore la sensazione di rivivere i momenti del periodo bellico: alcuni ambienti conservano l'intimità domestica cristallizzata al 1943.

"Quando le prime pattuglie americane entrano in San Pietro, il paese è distrutto. Intorno regna un silenzio innaturale. Quelle strade, quelle case, quella vita non esistono più. Vivono solo nei ricordi di chi torna. Tanti hanno perso la vita e i loro nomi sono impressi su queste pietre, su

queste macerie che rimarranno qui per sempre, come monito e testimonianza degli orrori della guerra ma anche come simbolo del prezzo pagato per la difesa della civiltà, della democrazia, della libertà" [Verrillo 2017, 85–86].
Nel dopoguerra fu scelto di non ricostruire il paese come e dove era, ma altrove, lasciando le rovine come monumento alle vittime e monito per il futuro. Queste sono diventate ad oggi *"Parco della Memoria Storica San Pietro Infine"* in cui quel che resta dell'intero paese è diventato il museo di sé stesso. All'interno del parco è stato inaugurato il Museo Centro Visite del Parco studiato e progettato da Officine Rambaldi di Carlo Rambaldi. Il museo è organizzato negli ambienti di un antico frantoio oleario lungo un percorso immerso nella penombra. La riproposizione di suoni e l'allestimento scenografico coinvolge emotivamente il visitatore balzandolo indietro nel tempo, riconducendolo al terribile conflitto bellico. La tipologia di museo propone al visitatore una visita *dinamica* capace di offrire sensazioni e ricordi diversi dalla normale ed abituale disposizione di cimeli e/o oggetto.
Nella parte conclusiva della visita museale è proiettata una parte del film/documentario *"The Battle of San Pietro"* del regista americano John Huston che ripropone le tracce del costruito e i tristi momenti del periodo bellico. La popolazione per dieci giorni fu costretta a vivere, senza mangiare e bere, in grotte scavate: Le grotte della Valle. Queste rappresentano l'attaccamento, manifestato dai sampietresi, al territorio. Le grotte ebbero la funzione di veri e propri rifugi: permisero a più di 500 civili di sopravvivere ai bombardamenti degli alleati per la liberazione dall'occupazione tedesca.

1: Scorcio del borgo di San Pietro Infine.

1. La chiesa di San Michele Arcangelo

Emblema rappresentativo del Parco della Memoria Storica di San Pietro Infine è la chiesa di San Michele Arcangelo. A testimoniare l'antica edificazione della chiesa ed il nome del santo a cui è intitolata è l'epigrafe posta sul frontone della porta laterale: *S. Michael Arcangele esto memor nostri hic et ubique semper precare pro Filium Dei ne pereamus in tremendo judicio. Anno D.ni M.D.L.XXX.* San Michele Arcangelo ricordati di noi qui e dovunque: pregate sempre il Figlio di Dio "per" non perire nel tremendo giudizio. Anno Domini 1580 [Borrelli 2018, 5-6].

La Chiesa di San Michele Arcangelo, per quel che resta della struttura originaria medievale, trova la sua collocazione nel borgo fantasma di San Pietro Infine. La posizione occupata all'interno del tessuto urbano la rende strategica e visibile dai territori adiacenti. L'impianto è a croce latina e risale alla seconda metà del XVII secolo. Segni tangibili rappresentano la violenza inferta al costruito ecclesiale dal conflitto bellico del 1943: crollo della cupola e delle coperture, parte delle navate, del transetto e della sacrestia.

Il primo intervento di recupero, finalizzato al riuso per le funzioni religiose, fu eseguito dal Genio Civile per il Ministero dei Lavori Pubblici. L'intervento eseguito interessò il transetto ed il coro isolandoli dall'area della navata, crollata quasi completamente, determinando di fatto, la fruizione di alcune parti. I lavori videro la realizzazione dei paramenti di tamponamento dei sistemi arcati tra il transetto, le navate ed il coro. Furono ricostruiti la volta di copertura del transetto, la cupola ed il tamburo, interventi eseguiti mediante l'utilizzo del cemento armato. All'epoca, l'impiego di nuovo materiale, il calcestruzzo armato, consentì di ricostruire porzioni di costruito, di forma e geometria particolari, grazie alla *"plastica adattabilità"*, nonostante la inadeguata competenza all'impiego strutturale dello stesso.

L'intervento vide il coinvolgimento anche dell'edificio limitrofo adibito ad asilo per l'infanzia. Le fasi di ricostruzione postbellica mettono in luce la necessità di rimarginare le ferite inferte dal conflitto all'intero contesto urbano. Ma dagli anni Cinquanta, dopo la ricostruzione del nuovo paese, la popolazione lasciò definitivamente il borgo e la chiesa fu abbandonata a sé stessa con conseguente avanzato stato di degrado e compromesso stato conservativo. L'intervento eseguito sul complesso ecclesiastico, con la ricostruzione della cupola, mette in risalto l'importanza del costruito religioso facendolo diventare icona del contesto urbano e ambientale.Gli ultimi interventi di restauro eseguiti hanno visto la chiesa contribuire allo sviluppo e valorizzazione del Parco della Memoria Storica come testimonianza storico/culturale della intera comunità. Le attività di restauro non hanno messo in luce il recupero della forma originaria del costruito perso ma evidenziarono il segno della memoria del conflitto militare e quello delle attività di ricostruzione postbellica. Il recupero degli spazi ecclesiali ha determinato una diversa destinazione degli ambienti volti, come già avveniva in passato, ad essere luoghi di aggregazione riproponendo valore storico e significato simbolico.

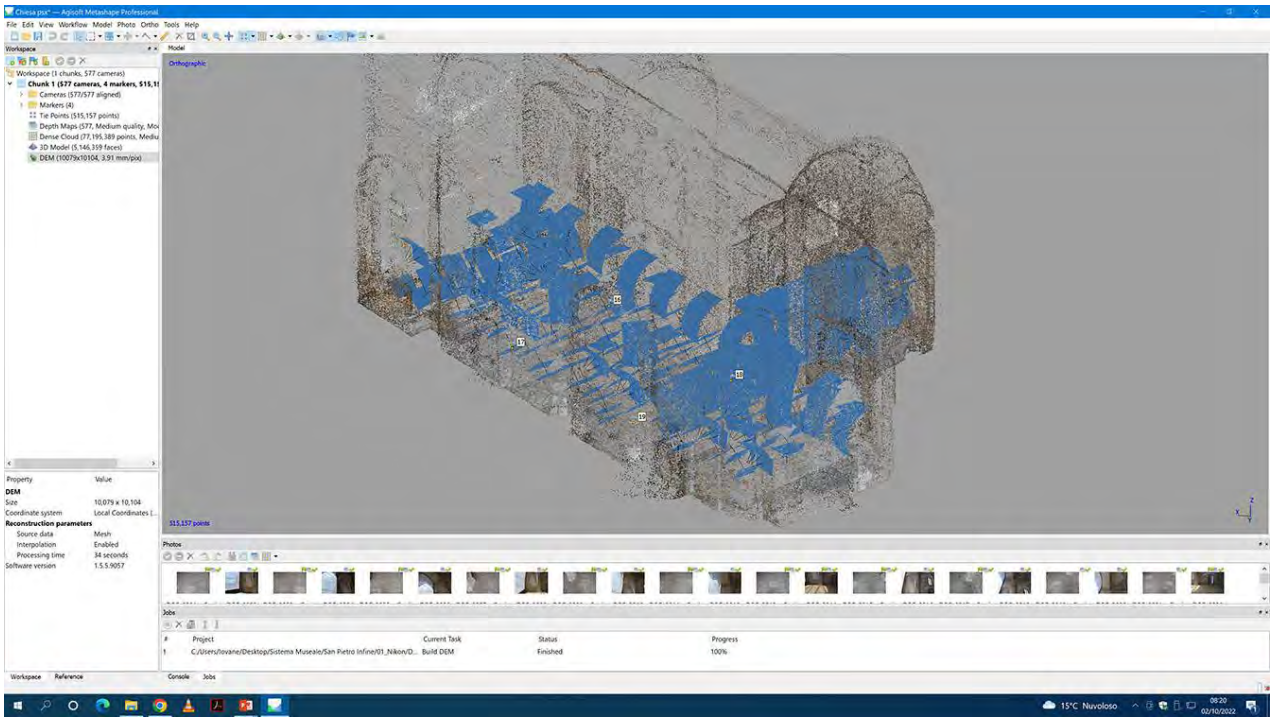
2. Indagini multisensore per la divulgazione e la conoscenza

Le attività di studio sono state condotte all'interno degli spazi costituenti la chiesa di San Michele Arcangelo. L'applicazione di molteplici sistemi di acquisizione, per tale sito, offrono la possibilità di poter sviluppare comunicazioni coinvolgenti attraverso tecnologie sempre più innovative e sofisticate che favoriscono la sperimentazione e l'ideazione di modalità di conoscenza, divulgazione ed educazione. Lo studio condotto è finalizzato alla comprensione e alla fruizione del patrimonio culturale in generale, e del patrimonio religioso [Luhmann et al. 2019, 753-761; Luigini et al. 2021, 135-139], con un focus specifico quale la chiesa di San Michele Arcangelo, scrigno della memoria del conflitto bellico. Nella scena culturale contemporanea, c'è un fascino crescente verso questi molteplici sistemi di acquisizione del patrimonio culturale.

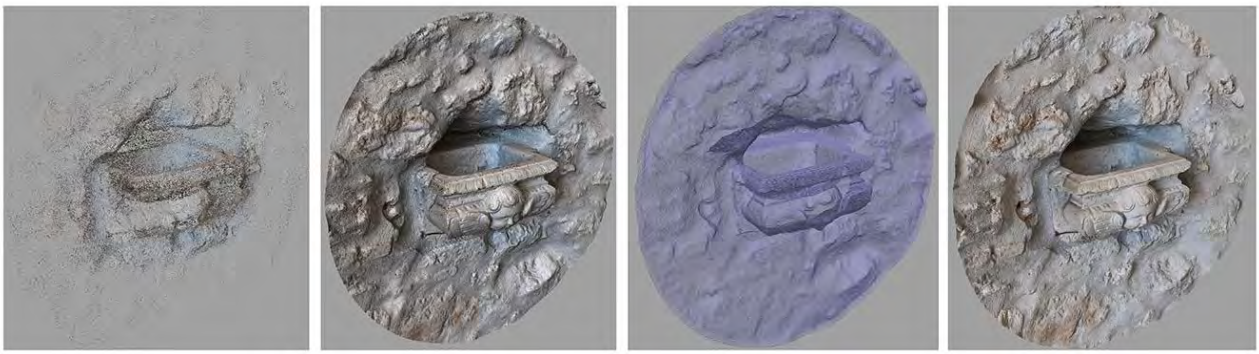
2: Resti della Chiesa di San Michele Arcangelo.

L'eredità degli edifici religiosi ha caratterizzato fortemente le nostre città, da quelle più piccole a quelle con una maggiore densità edilizia. Queste architetture differiscono per stile, forma, dimensioni e tipologia, e contribuiscono alla narrazione dell'identità dei luoghi. Negli ultimi anni, i temi della tutela e valorizzazione del patrimonio culturale religioso stanno diventando sempre più rilevanti nel dibattito pubblico nazionale e internazionale. Di conseguenza, sono sempre più numerosi i progetti per l'individuazione di nuove forme di utilizzo e le opportune azioni di valorizzazione di questo patrimonio.
Le tecniche di rilievo Reality-based possono essere applicate in contesti architettonici diversificati e consentono di esaminare la complessità del patrimonio architettonico. La possibilità di acquisire dati spaziali 3D consente di generare *calchi digitali*, ovvero modelli 3D, per rappresentare il costruito rilevato. L'indagine digitale fornisce la base scientifica per la preparazione dello studio e della ricerca e rappresenta uno strumento di diffusione efficace anche per un pubblico non specializzato [Torres Martínez et al. 2016, 320 -354].
Per la chiesa di San Michele Arcangelo sono stati utilizzati dati provenienti da sensori passivi. I processi metodologici basati sulle immagini, caratterizzati dalla natura diversificata dei dati, hanno portato alla produzione di modelli ad alta risoluzione. L'organizzazione spaziale dei diversi ambienti e le componenti architettoniche in esse contenute hanno orientato il processo verso l'uso combinato di metodologie di indagine. Oltre ai dati metrici e colorimetrici, ciò ha permesso

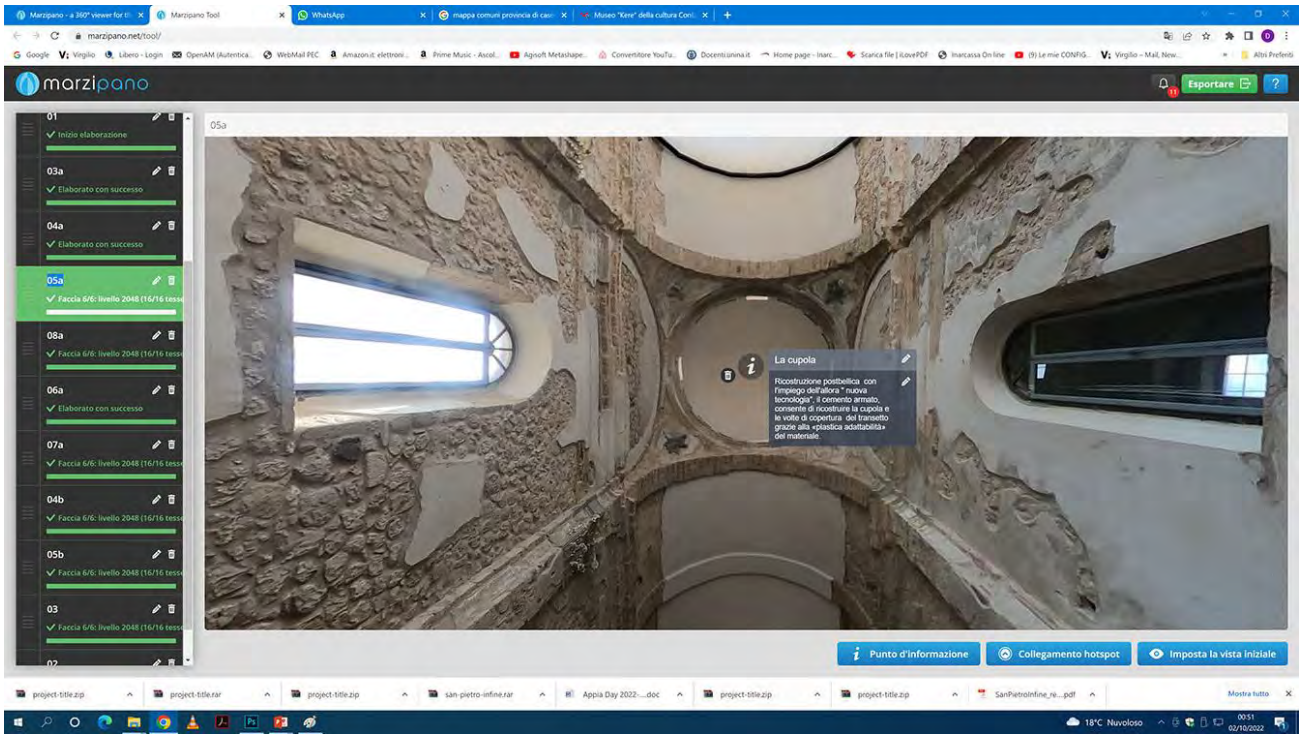
l'indagine critica dei limiti e delle potenzialità della tecnologia impiegata in relazione al loro utilizzo in scenari operativi complessi.
La metodologia adottata si basa su protocolli di analisi, comprensione e indagine consolidati. Lo stato di conservazione della chiesa e la sua morfologia hanno orientato la scelta verso l'utilizzo di metodi di indagine 3D basati sulla realtà digitale integrata. Le indagini fotogrammetriche sono state effettuate con diversificate camere fotografiche: reflex con focale fissa e camera con obiettivo fisheye. Tutte le tecnologie e gli strumenti impiegati consentono di produrre modelli 3D per descrivere le caratteristiche metriche, geometriche e colorimetriche. Grazie all'elevata rapidità di acquisizione, e quindi alla possibilità di dedicare meno tempo alle fasi di rilevamento, l'impiego di queste tecnologie risulta particolarmente efficace in contesti vulnerabili. Il fattore tempo (parametro ovviamente valutato in relazione alla qualità e alla quantità dei dati), inoltre, si aggiunge al risparmio prodotto dall'investimento economico in apparecchiature a basso costo, come nel caso dell'indagine basata sull'immagine.



3: Processi di elaborazione SfM della Chiesa di San Michele Arcangelo.

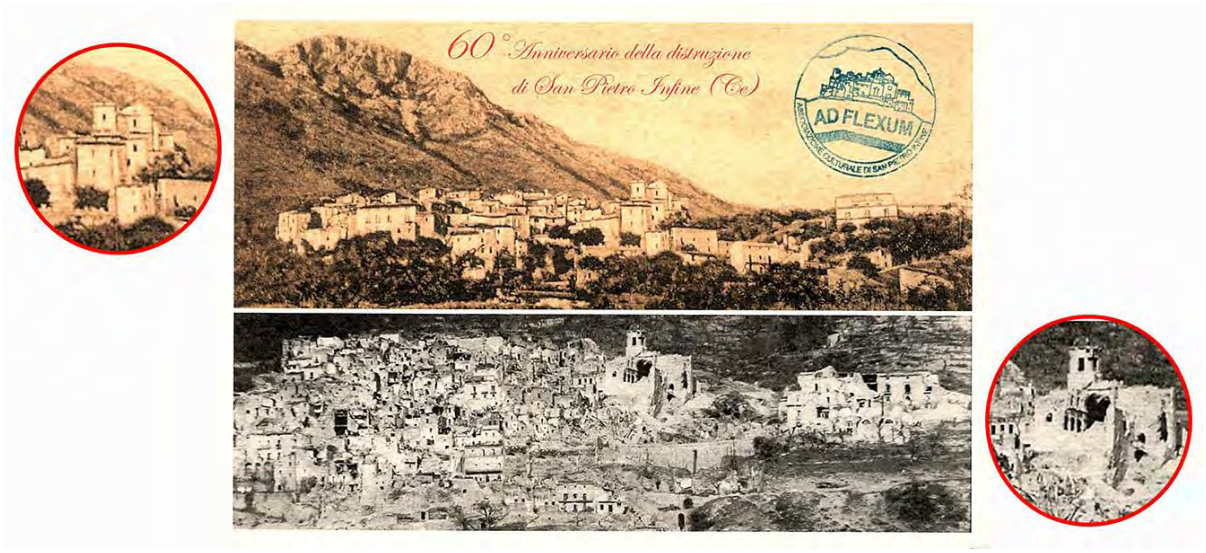


4: dettaglio acquasantiera interno chiesa.



5: Tour virtuale chiesa San Michele Arcangelo.

In quest'ultimo caso, grazie all'utilizzo di sensori sempre più accessibili, oltre all'implementazione di algoritmi di matching delle immagini e all'utilizzo di software *Structure from Motion*, I multi-sensori risultano essere sempre più diffusi ed efficaci nella generazione di modelli 3D fotogrammetrici [Calantropio A. et al. 2018, 31-45]. Le attività di ricognizione per la documentazione della chiesa di San Michele Arcangelo sono state condotte in due fasi. La prima è stata dedicata all'indagine del costruito esistente, focalizzando l'attenzione alla conformazione degli ambienti interni. La seconda fase è stata dedicata al rilievo degli elementi in scala di dettaglio all'interno della chiesa. Attraverso un'accurata indagine del sito, oltre alla ricerca documentaria e bibliografica, è stato possibile digitalizzare l'interno della chiesa.
Sono stati raggiunti diversi risultati: in primo luogo, una documentazione digitale e grafica 3D originale, che descrive in dettaglio le condizioni attuali, la configurazione della chiesa ma soprattutto restituisce le emozioni inferte dal conflitto bellico. Le attività così condotte hanno consentito di aprire virtualmente le porte della chiesa, sia svelando la sua immagine attuale - sconosciuta ai più - sia arricchendo l'esperienza virtuale con l'indicazione dei punti di interesse - POI - per accedere alle varie tipologie di contenuto informativo.
La progettazione del *tour virtuale* ha interessato anche modalità e organizzazione di rilevamenti strumentali, pianificati ed eseguiti secondo il risultato finale previsto, sia per quanto riguarda la tipologia dei dati richiesti dagli obiettivi di ricerca, sia la precisione per la corretta documentazione del sito. Anche per quest'ultimo obiettivo è possibile impiegare strumenti a basso costo e programmi open source per generare e gestire tour virtuali. È stato quindi generato un percorso di visita realizzato per godere lo spazio virtuale e interagire con *infospot*, che consentono di ampliare le conoscenze degli utenti aumentando le informazioni sulla chiesa, sulle sensazioni del conflitto e gli elementi al suo interno. Documentazione fotografica strategicamente situata lungo il percorso, per visualizzare l'immagine della chiesa *pre* e *postbellica*.



6: Annullo postale del 60° Anniversario della distruzione bellica di San Pietro Infine (1943-2003) e dettagli.

Conclusioni

La chiesa di San Michele Arcangelo rappresenta e sarà il simbolo di San Pietro Infine all'interno del quale si può riassumere l'identificazione culturale dell'intera comunità. Il campo di ricerca e sperimentazione è legato all'individuazione di metodologie per condividere il più possibile contenuti culturali ed emozionali con un pubblico ampio ed eterogeneo, senza indugiare al sensazionalismo, in quanto tale tendenza caratterizza, spesso in modo sterile, l'uso di tecnologie digitali. Lo stato di conservazione della chiesa e la sua morfologia hanno orientato la scelta verso l'utilizzo di metodi di rilievo 3D basati sulla realtà digitale integrata. Sono state condotte indagini multiscalari con tecniche image-based. La redazione di modelli digitali fotorealistici, delle varie parti costituenti la chiesa, ha avuto la finalità di poter navigare e fruire virtualmente i vari spazi e ambienti. L'obiettivo della ricerca è quello di consentire, anche se virtualmente, l'accesso ad un luogo, ricercando la sua storia, rivelando il suo antico splendore e rievocando i tragici momenti del conflitto bellico.

Bibliografia

BORRELLI, R., MASSIA, O. (2018). *Chiesa di San Michele Arcangelo. Valore restituito nel Parco della Memoria Storica di San Pietro Infine,* Roma, Vagnoni Grafiche srl.

CALANTROPIO, A., PATRUCCO, G., SAMMARTANO, G. ET AL. (2018). *Low-cost sensors for rapid mapping of cultural heritage: first tests using a COTS Steadicamera.* Appl Geomat 10, pp. 31-45

LUHMANN, T., CHIZHOVA, M., GORKOVCHUK, D., HASTEDT, H., CHACHAVA, N., AND LEKVEISHVILI, N. (2019). *Combination of terrestrial laserscanning, uav and close-range photogrammetry for 3d reconstruction of complex churches in georgia*, in «Int. Arch. Photogramm. Remote Sens. Spatial Inf. Sci.», XLII-2/W11, pp. 753-761, https://doi.org/10.5194/isprs-archives-XLII-2-W11-753-2019, 2019.

LUIGINI, A., BRUSAPORCI, S., BASSO, A. AND MAIEZZA, P. (2021). *The Sanctuary BVMA in Pescara: AR Fruition of the Pre-Conciliar Layout*, in «REPRESENTATION CHALLENGES. Augmented Reality and Artificial Intelligence in Cultural Heritage and Innovative Design Domain», Milano, Franco Angeli.

SPINOSA, A., VITAGLIANO, G. (2008). *Restauri con l'uso del cemento armato: problematiche di conservazione. Il caso della chiesa di San Michele Arcangelo a San Pietro Infine (Ce)*, in «Architetture in cemento armato. Orientamenti per la conservazione», Milano, Ex Frabbrica, Franco Angeli.

TORRES MARTÍNEZ ET AL. (2016), *A Multi-Data Source and Multi-Sensor Approach for the 3D Reconstruction and Web Visualization of a Complex Archaelogical Site: The Case Study of "Tolmo De Minateda,* in «Remote Sensed Data and Processing Methodologies for 3D Virtual Reconstruction and Visualization of Complex Architectures», pp. 320 -354, https://doi.org/10.3390/books978-3-03842-238-9

Immagini di luoghi perduti: memorie di pillboxes e casematte nel territorio campano

Images of lost landscapes: memories of pillboxes and casemates in the Campania region

ALICE PALMIERI, GENNARO PIO LENTO, ANGELO DE CICCO
Università della Campania Luigi Vanvitelli

Abstract

Il contributo proposto rientra in una più vasta ricerca che, partendo dalla documentazione d'archivio, ha già affrontato lo studio della tipologia difensiva definita "pillbox": una piccola costruzione militare del Secondo Conflitto, dalle peculiari caratteristiche formali, volta a presidiare il territorio. La lettura che qui si propone vuole esaminare lo scenario contemporaneo dei luoghi in cui sorgevano pillboxes e casematte (e in cui talvolta ancora esistono) in una visione comparativa per esplorare le trasformazioni del paesaggio.

The proposed paper is part of a broader research that, starting from archive documentation, has already approached the study of the defensive typology defined "pillbox": a small military construction of the Second War, with peculiar formal characteristics, aimed at controlling the territory. The interpretation proposed today aims to examine the contemporary scenario of the places where pillboxes and casemates once stood (and where they sometimes still exist) in a comparative vision to explore the transformations of the landscape.

Keywords
Architettura militare, disegni d'archivio, pillbox.
Military architecture, archive drawings, pillbox.

Introduzione

L'ispirazione di questa ricerca nasce dall'approfondimento di uno dei testi di cui è autore lo studioso inglese, Simon Pocock, che nel 2011 pubblica un volume intitolato '*Paesaggi perduti. Campania 1943*'. Il testo si colloca nell'ambito di una collana più ampia, che tratta gli avvenimenti della Seconda Guerra Mondiale in Campania e che è frutto di quasi un ventennio di studi e indagini, in cui il professor Pocock ha attinto a fonti archivistiche, sia civili che militari, ed a una ricca bibliografia, costituita prevalentemente da testi anglosassoni. Buona parte di questa documentazione, infatti, è opera dei comandi alleati che (mentre il conflitto in Italia era ancora in corso) illustrarono, in modo molto dettagliato, le prospettive, le mappe e le tipologie delle diverse difese realizzate nella regione [Pocock 2011]. Pocock riesce così a dar forma ad una straordinaria collezione di testi, disegni e fotografie, sia aeree che terresti, provenienti dall'archivio del Genio Militare britannico di Chatman, che descrivono un paesaggio ormai non più esistente, ma che invita a comprendere e interpretare aspetti di un passato prossimo che ha profondamente condizionato i fenomeni di urbanizzazione e le politiche sociali attuali.
Infatti, all'epoca, per far fronte all'imminente conflitto, è stato necessario dotare il territorio di opere permanenti di vigilanza, controllo e osservazione, attraverso sistemi di avvistamento, come i *pillboxes* e le casematte, ovvero piccole postazioni con caratteristiche ben definite:

volumi contenuti, sistemi di mimetizzazione con il contesto ambientale (permanenti o effimeri) e la collocazione in punti strategici del territorio, ad esempio lungo la costa, a ridosso della linea ferroviaria e in punti nevralgici delle strade principali provinciali. Secondo le direttive contenute in varie circolari[1], appunto, le postazioni dovevano rispondere a precisi criteri costruttivi e requisiti tattico-strategici, tra cui resistenza per il tempo necessario all'arrivo dei rinforzi, posizione di controllo e sorveglianza, mascheratura e invisibilità [Lo Piccolo & Lo Sardo 2015].

1. Pillboxes e casematte: tipologie architettoniche e criteri costruttivi

Ne consegue che, anche la Campania, fosse disseminata di queste piccole costruzioni che sorgevano in tutto il territorio nazionale, ma le più significative e numerose testimonianze, sono presenti oggi in Sardegna e in Sicilia, dove i *pillboxes* presiedono l'intera costa, monitorando interamente il perimetro dell'isola a difesa dei litorali [Palmieri 2020].

Le caratteristiche più rilevanti e diffuse sono quelle che descrivono postazioni militari di dimensioni ridotte, tendenzialmente di forma circolare, pensate per ospitare uno o due militari alla volta. Una prima classificazione tipologica di queste opere le distingue in: "postazioni poli-arma" o "pluriarma", formate da casematte monoblocco in calcestruzzo, protette contro i tiri di piccolo e medio calibro, munite di postazioni per mitragliatrici; e "postazioni circolare mono-arma"[2], ovvero piccole fortificazioni munite di un numero variabile di feritoie a seconda del campo di tiro necessario all'unica arma ospitata. Oltre alle riservette per le munizioni, in queste costruzioni poteva essere presente un piccolo locale ricovero e data la caratteristica distintiva delle ridotte dimensioni, questa tipologia venne definita dagli Inglesi *pillbox*, ovvero scatola per pillole [Landis 2017]. L'analisi dell'ampia letteratura esistente, ci porta poi a considerare "casematte" quelle postazioni più articolate, spesso composte dall'aggregazione di più volumi: uno solitamente a base rettangolare che include l'ingresso e che spesso si delinea come un corridoio, con nicchie e rientranze per il deposito delle munizioni; e un secondo corpo di (ormai nota) configurazione circolare, con aperture radiali rivolte verso il territorio e con piccoli dislivelli interni, strettamente legati alle operazioni di utilizzo dell'artiglieria e dunque, alle dimensioni e ai movimenti del corpo umano.

La conformazione più ricorrente, tra le costruzioni presenti in Campania, prevedeva un volume cilindrico, quasi sempre privo di angoli, realizzato in cemento e con sottili aperture attentamente posizionate per traguardare il paesaggio. Le ragioni costruttivo-formali, che scelgono di evitare l'angolo retto, sono ovviamente dettate dalla consapevolezza militare che vede negli spigoli dei punti di fragilità, facilmente esposti al nemico e quindi elementi da evitare. Allo stesso tempo, il perimetro curvo consente di avere aperture tali da ampliare gli angoli di visuale, fino a raggiungere i 180 gradi di tiro (e oltre) permettendo di inquadrare così un'ampia porzione del territorio circostante.

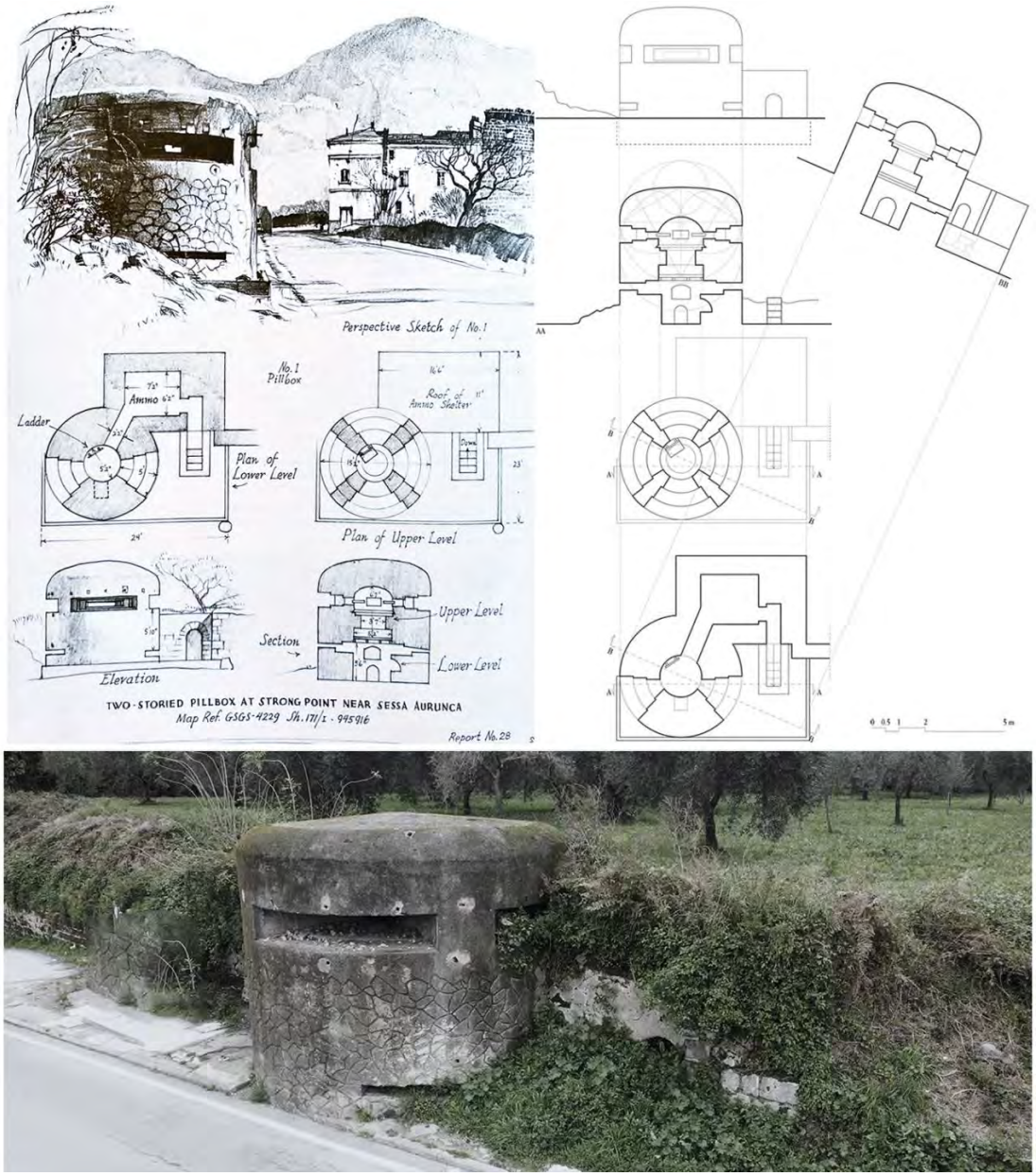
Tra le costruzioni ancora presenti in Campania, sono quattro quelle oggetto di rilievo in questa fase di ricerca, riconducibili a diverse tipologie, per configurazione, morfologia, distribuzione interna e trattamento materico (Fig. 1).

[1] Le circolari che riferiscono alla costruzione di sistemi della difesa, soprattutto nelle zone di confine sulle Alpi, risalgono ad alcuni anni prima, per esempio già la Circolare 200 emanata il 6 gennaio 1931, menziona il sistema difensivo fortificato della "casamatta". In questo caso, gli autori Lo Piccolo e Lo Sardo richiamano la Circolare n.3200 del 31 gennaio 1943.

[2] Come da Circolare 3700/S del 6 maggio 1942.

1: Immagini zenitali da drone dei pillboxes rilevati, siti in Villaricca, Sessa Aurunca e Napoli, che rendono possibile la lettura dell'assetto territoriale contemporaneo.

Il primo, sito in Villaricca, viene definito dalla documentazione di archivio come *"typical ground level concrete pillbox*"[3] [Pocock 2011, 111 n. 17] trattandosi, infatti, di un piccolo volume a base circolare, con tre grandi feritoie lungo il perimetro per sorvegliare la quasi totalità della visuale. La posizione, lungo una via provinciale e nei pressi di un importante svincolo stradale, rimarca come la collocazione di questi presidi non sia mai casuale, ma fortemente vincolata alla viabilità e al transito di veicoli. Attualmente, a ridosso del *pillbox*, è stato costruito un muro in tufo che delimita una proprietà privata, ma che lascia comunque intuire il paesaggio campestre dell'epoca, ancora parzialmente visibile nell'ambito di un'urbanizzazione rarefatta, sebbene non distante da centri abitati più densamente costruiti.



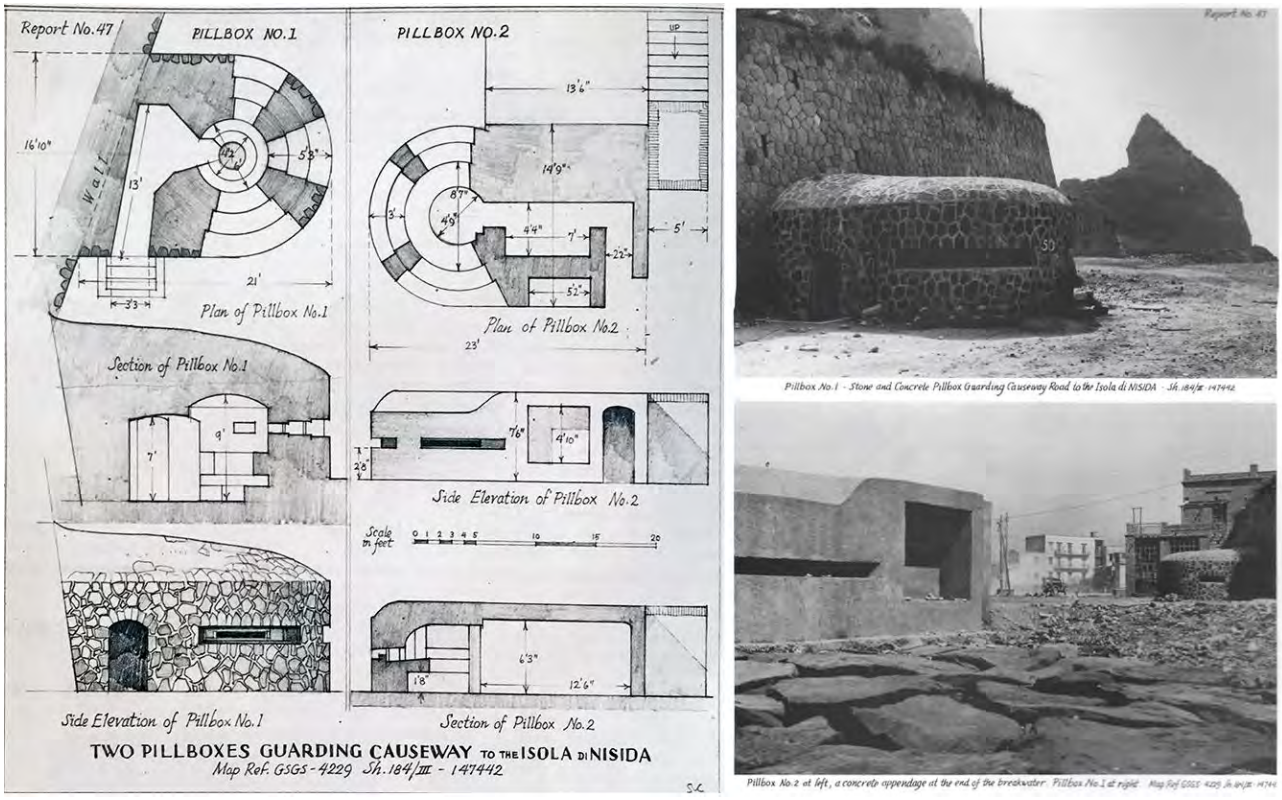
2: Pillbox sito in Sessa Aurunca (Caserta): report d'archivio, ridisegno e fotografia da drone.

Più complessa è la situazione del *pillbox* rilevato nel Comune di Sessa Aurunca, che rientra nella peculiare tipologia architettonica sviluppata su due livelli: un primo ambiente era (ed è tutt'oggi) parzialmente interrato e presenta due sottili feritoie rivolte verso la strada; il secondo livello, invece, ripropone criteri analoghi al *pillbox* precedentemente definito "typical", quindi con una forma perfettamente circolare e quattro aperture che perlustrano la zona a 360°.
Il *pillbox* presenta un accesso laterale, attraverso una porta ad arco, oggi distinguibile solo da uno sguardo attento in quanto quasi completamente occultata dalla vegetazione. Il varco conduce ad una piccola rampa di scale che consente di raggiungere il livello inferiore, mentre per accedere all'ambiente sovrastante, la documentazione di archivio riferisce la presenza di una piccola scala a pioli, probabilmente lignea. Lo studio di questo specifico *pillbox* mette in campo alcune considerazioni che, oltre una prima catalogazione formale-dimensionale, definiscono dei

parametri con cui confrontare e analizzare queste strutture: il primo è quello della relazione con il territorio che, nel caso di Sessa Aurunca (ma lo vedremo in maniera ancora più eclatante in seguito), mostra significative trasformazioni, dovute alle difformità di quota. Infatti, le aperture del livello superiore erano in origine completamente libere, coerentemente con il concetto fondamentale secondo cui i *pillboxes* hanno rappresentato gli elementi principali di una strategia di controllo del territorio che si fondava innanzitutto sul presidio visivo e, pertanto, sulla collocazione in posizioni strategiche, a ridosso delle principali rotte stradali e ferroviarie o lungo la costa [Cirafici & Palmieri 2019].
Un secondo criterio è dato dal trattamento materico del volume, che spesso risultava essere di cemento grezzo, mentre in altri casi presenta trattamenti di superficie con una specifica volontà di mimesi con l'ambiente, al fine di creare elementi non facilmente distinguibili nel paesaggio. Talvolta, l'intervento di mimetizzazione era provvisorio, realizzato attraverso sovrastrutture lignee su cui venivano sovrapposti tavolati, arbusti o tegole, al fine di simulare coperture residenziali nel caso di perlustrazioni aeree; in altri casi, erano allestiti effetti "camouflage" attraverso pitture murali, che riproducevano porte, finestre e dettagli riconducibili a costruzioni abitative; infine, come per i presidi oggetto di studio, l'intenzione era quella di riprodurre l'effetto della pietra naturale (con incisioni sul cemento o con reali rivestimenti lapidei) per imitare la tessitura degli elementi locali presenti nel territorio.

2. Il caso di Nisida

Il rilievo più interessante ed articolato, ha per oggetto un *pillbox* collocato lungo la costa napoletana, a pochi metri dal pontile di Nisida, attualmente purtroppo inaccessibile a causa dell'aumento della quota di calpestio, con la conseguente copertura di parte della muratura esterna e del varco d'ingresso. Grazie alla fotogrammetria aerea, è stato possibile mappare e rilevare il manufatto, evidenziandone la relazione con gli elementi caratteristici del paesaggio costiero adiacente ed enfatizzando appunto la trasformazione del profilo territoriale, che lascia riaffiorare solo parte dello storico presidio militare. La scheda d'archivio (Fig. 3) descrive una struttura leggermente interrata, addossata alla parete rocciosa retrostante, con tre ampie feritoie che offrono la possibilità dall'interno di monitorare l'accesso all'area, il pontile che conduce all'isolotto di Nisida e il mare. La struttura era, ed è ancora, rivestita con le pietre presenti in situ e che caratterizzano il muro di contenimento delimitante il costone roccioso, anche in questo caso, con un'operazione mimetica che rendeva difficilmente riconoscibile la costruzione.
La documentazione di archivio, corredata da materiale fotografico, descrive però due strutture vicine, con caratteristiche differenti, ma posizionate a pochi metri l'una dall'altra. Il secondo *pillbox*, infatti, presentava un'articolazione spaziale caratterizzata da nicchie interne ed esterne, probabilmente destinate ad accogliere attrezzature e munizioni; la forma allungata ha come terminale una semicirconferenza, anch'essa con aperture ad ampio raggio, ma volte ad "inquadrare" il controcampo del *pillbox* vicino, rivolgendosi quindi verso l'entroterra. Questa seconda struttura, apparentemente, non ha lasciato traccia e tutto sembra indicare che non sia più lì, se non fosse per il fatto che le fotografie aeree da drone, rivelano un segno nel territorio che sembrerebbe proprio corrispondere alla posizione, alla dimensione ed all'orientamento di quello che l'archivio documenta come "*pillbox* n.2" (Fig. 5). In questo caso, il cambio di quota, non solo limita l'accesso alla struttura chiaramente riconoscibile, ma con buona probabilità, è la causa della "non visibilità" del vicino *pillbox*, che abbiamo motivo di pensare possa essere ancora integro ed interrato, alle spalle della spiaggia. Questa scoperta, ancora in fase di approfondimento, rivelerebbe la presenza di un'ulteriore testimonianza bellica nell'area di Nisida, presumibilmente intatta.



3: Report d'archivio e fotografie storiche relative ai due pillboxes di Nisida (Pocock, 2011, pp. 296-297).

4: Foto aerea da drone del pillbox ancora visibile a Nisida e del paesaggio circostante fortemente caratterizzato dalla presenza del mare, dal costone roccioso e dallo scoglio a strapiombo della collina di Posillipo (identificabile anche nella foto d'epoca).

5: Foto aerea da drone dell'area di Nisida in cui è riconoscibile il primo pillbox, a ridosso della montagna, e la traccia di quello che potrebbe essere il secondo pillbox, attualmente interrato.

3. Metodologia di rilievo

La scelta dell'approccio metodologico relativo al tipo di rilievo da attuare, è stata determinata dalla peculiarità di tali architetture fortificate, posizionate in punti strategici, non sempre facilmente raggiungibili e immersi nella folta vegetazione. Pertanto, la necessità di documentare i *pillboxes* con un elevato grado di dettaglio, ha richiesto l'impiego di strumenti digitali, al fine di acquisire una significativa mole di informazioni, relativamente alla relazione con il contesto, dimensione, morfologia e texture materica.

In loco si è scelto di effettuare un rilievo utilizzando un sistema SAPR con un drone quadrielica, attraverso il quale, con l'elaborazione in software digitale, è stato possibile ottenere nuvole di punti ad alta densità. Con lo sviluppo delle tecnologie SAPR e l'integrazione di ulteriori strumenti digitali, è oggi consentita la rapida (ma efficace) produzione di orto-immagini e modelli tridimensionali, che consentono una conoscenza articolata del territorio e dei suoi elementi caratterizzanti. Le immagini raccolte sono in grado di descrivere i volumi, lo spazio urbano e la morfologia del luogo con le sue caratteristiche e peculiarità, permettendo di leggere e interpretare le trasformazioni, avvenute nel tempo, che hanno talvolta determinato un occultamento (parziale o totale) di queste importanti testimonianze dello scorso secolo (Fig. 6).

Al fine di ottenere un valido rilevamento, è necessaria un'attenta programmazione preliminare di volo e del posizionamento del drone, per evitare di perdere dati in prossimità di elementi volumetrici aggettanti o di elementi naturali, che possono rappresentare ostacoli da monitorare. Per conseguire, quindi, un'affidabilità strumentale in rapporto ad una restituzione completa dell'area analizzata, sia in termini di qualità metrica che di corrispondenza descrittiva e qualitativa, in relazione all'analisi del manufatto architettonico, è fondamentale ottenere scatti che siano sovrapponibili di almeno il 70% oltre ad avere una compatibilità di esposizione e illuminazione per ciascun fotogramma.

A seguito dell'acquisizione di immagini, si è proceduto con il processo fotogrammetrico: questa tecnica si sviluppa con l'utilizzo di un software che consente l'acquisizione e la gestione di dati tridimensionali, accurati e georeferenziati, da cui è consentita la generazione di nuvole di punti. Il flusso di lavoro si basa su diverse fasi, al fine di generare un modello di mesh texturizzate interrogabile, di maglia poligonale, basato sui dati della nuvola densa in rapporto all'allineamento delle immagini inserite nel software.
Il *workflow* parte con un algoritmo che valuta i parametri interni della fotocamera, come la lunghezza focale, le distorsioni radiali e tangenziali, il posizionamento della macchina fotografica per ogni scatto e la nuvola sparsa. Nelle fasi successive, prima vengono riproiettati altri pixel per ogni telecamera allineata, creando la "Dense Cloud"; poi, con l'azione "Build Mesh", viene generato un modello di maglia poligonale basato sui dati della nuvola densa; infine, il modello poligonale viene texturizzato nella fase "Build Texture".
A seguire, modelli 3D interrogabili sono stati ricavati dalle nuvole di punti e dal processo fotogrammetrico, tramite l'esportazione in formato .obj della mesh texturizzata, in software di modellazione. In questo modo si è raggiunta un'elevata accuratezza nella rappresentazione dello stato di fatto, che permette una lettura critica del contesto urbano e paesaggistico, oltre alla possibilità di avere una restituzione grafica comparabile con il ridisegno della documentazione d'archivio.
Il rilievo digitale prima, e la modellazione tridimensionale poi, consentono di affrontare quelle dinamiche del disegno che, basandosi su presupposti tecnico-strumentali e teorico applicativi, lascia interpretare l'oggetto architettonico in quanto "forma". Queste pratiche costituiscono il principale esercizio critico e teorico di metodo per le tecnologiche digitali, definendo le questioni di natura geometrica necessarie per la creazione di modelli virtuali interrogabili.
L'integrazione del modello tridimensionale con il processo fotogrammetrico conduce ad un risultato finale articolato in diversi aspetti in quando ricco di informazioni volumetriche, cromatiche e materiche, sorprendentemente coerenti con il reale.
Nello specifico di questa ricerca, la visualizzazione completa del volume, comprensiva del contesto e della texture materica che contraddistingue il manufatto, crea le condizioni (definite quale presupposto delle operazioni di rilievo) per arricchire l'immaginario dei luoghi perduti partendo dall'immagine attuale di quel che rimane dei *pillboxes* campani.
Quindi, poter leggere i profili territoriali e valutare quindi le trasformazioni del paesaggio (che molto spesso vedono significativi cambi di quota stradale), i modelli tridimensionali sono stati successivamente visualizzati con un piano di sezione perpendicolare al suolo.
In questo modo, si evidenziano l'orografia del terreno, i volumi costruiti (e rinvenuti) e la relazione tra le architetture e il piano di calpestio urbano, restituendo un grafico di analisi aggiuntivo del patrimonio naturalistico e antropizzato.
La fase metodologica finale è caratterizzata da un'elaborazione dei dati raccolti, che consente la generazione di prodotti grafici e digitali, rappresentati con disegni bidimensionali e modello tridimensionale, acquisendo un quadro complesso di dati, che tiene insieme informazioni metriche, materiche e geometrico-compositive, costituendo un importante strumento di conoscenza, documentazione e divulgazione.
Tale processo analitico consente la generazione di una banca dati aggiornata, dalla quale individuare informazioni utili per una comprensione più ampia dei caratteri tipologici e formali dell'architettura della difesa del Secondo Conflitto, che possano essere utilizzati come parametri per un'indagine di confronto tra i diversi esempi diffusi nel territorio campano.

6: Nuvola di punti densa con posizionamento delle camere di acquisizione, ottenuta attraverso il processo fotogrammetrico, dei pillboxes rilevati, siti in Villaricca, Sessa Aurunca e Napoli.

Conclusioni

La ricerca svolta finora ha visto diversi momenti di azione: *in primis*, lo studio e il ridisegno della preziosa documentazione proveniente dall'archivio del Genio Militare britannico di Chatman e restituitaci dal professor Pocock, ha consentito di approfondire le logiche costruttive che hanno dato forma ad un repertorio di costruzioni così ricche, diverse l'una dall'altra, eppure tenute insieme da un registro linguistico identitario, comune e riconoscibile. Lo studio degli spazi interni (che non è stato possibile illustrare in questa sede) richiama temi legati alla prossemica e alla logica d'uso dello spazio, rimarcando quella essenziale funzionalità richiesta in ambito militare. Una seconda fase di ricerca ha riguardato la mappatura sul territorio dei *pillboxes* campani, partendo ancora dai report d'archivio che utilizzano, come sistema di riferimento, la Serie 4229, ovvero una riproduzione effettuata dagli Alleati, dei Quadranti della Carta d'Italia (in scala 1:50.000) realizzati all'epoca, dall'Istituto Geografico Militare. A seguire, sono stati effettuati sopralluoghi per verificare lo stato dei luoghi e la persistenza o meno dei presidi. In questo contributo riportiamo i primi rilevamenti digitali che offrono l'occasione di acquisire tridimensionale i piccoli "oggetti architettonici" e rendono possibile la lettura dell'assetto territoriale nelle sue trasformazioni in una visione comparativa tra le diverse epoche, riproponendo le immagini dei luoghi perduti, in una visione critica e contemporanea.

Bibliografia

BARBA, S. (2019). *Accuracy Assessment of 3d Photogrammetric Models From An Unmanned Aerial Vehicle,* in: Drones 2019, 3, 79; doi:10.3390/drones3040079

BREDA, M. A., PADOVAN, G. (2016). *Luoghi e architetture del secondo conflitto mondiale: 1939-1945 / Sites and Architectural Structures of the Second World War: 1939-1945*. Oxford: BAR publishing, 2016, ISBN: 978-1407315188.

CIRAFICI, A., PALMIERI, A. (2019). *Inquadrare è distruggere? Lo sguardo bellico e il suo doppio*, in: *Riflessioni. L'arte del disegno/il disegno dell'arte*, a cura di P. Belardi, Gangemi editore, pp. 561-570, ISSN: 492-3762-7.

LANDIS, M. (2017). *Progetto di adeguamento tecnico-funzionale al Piano Regolatore Portuale del porto civico di Porto Torres.*

LO PICCOLO, S., LO SARDO, P. (2015). *Il Sistema di Difesa durante il Secondo Conflitto Mondiale: I Bunker in Area Palermitana*. In: EdA - Esempi di Architettura, Open Access Journals, Novembre 2015, ISBN: 2035 7982

PALMIERI, A. (2020) *Itinerari lungo la costa. La rivelazione delle architetture belliche siciliane. Travelling along the coast. The revelation of the Sicilian war architectures*, in: TRIA Territorio della ricerca su insediamenti e ambiente, n.24, vol. 13, Giugno 2020, e-ISSN 2281-4574, pp. 81-93.

POCOCK, S. (2011). *Paesaggi perduti - Lost landscapes. Campania 1943*. Napoli: Three Mice Books, 2011, EAN: 9788890451928.

REMONDINO, F., BARAZZETTI, L. NEX, F., SCAIONI, M., SARAZZI, D. (2011). *UAV photogrammetry for mapping and 3D modelling - Current status and future perspectives*, in: ISPRS - International Archives of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences. Vol. XXXVIII-1/ C22, 2011. Doi:10.5194/isprsarchives-XXXVIII-1-C22-25-2011.

Digital twins_rappresentare le metamorfosi urbane post-belliche. Il caso della chiesa dell'Incoronata a Napoli

Digital twins_represent post-war urban transformation. The case of the Incoronata Church in Naples

MARA CAPONE, ANGELA CICALA
Università di Napoli Federico II

Abstract

I bombardamenti del centro storico di Napoli hanno svelato la duplice natura di molte delle chiese di epoca angioina trasformate durante il barocco. In alcuni casi, come per l'Incoronata, la Guerra è stata l'occasione per liberare la chiesa dal tessuto nel quale era stata inglobata. L'obiettivo della ricerca è quello di sperimentare l'utilizzo dei modelli digitali delle ipotesi ricostruttive per rappresentare virtualmente le trasformazioni del singolo manufatto e del suo contesto.

The bombings of the historic center of Naples have revealed the dual nature of many of the Angevin churches transformed during the Baroque. In some cases, such as Incoronata, the war was the opportunity to free the church from the fabric in which it had been incorporated. The research aim is to test the digital models use of the reconstructive hypotheses in order to virtually represent the transformations of the single building and its context.

Keywords
Chiese gotiche a Napoli, ricostruzione virtuale di contesti, AV_VR.
Gothic Church in Naples, virtual reconstruction, AV_VR.

Introduzione

I bombardamenti che hanno interessato il centro storico di Napoli, durante la Seconda Guerra Mondiale, hanno stimolato notevolmente il dibattito culturale sul tema della ricostruzione urbana mettendo talvolta a dura prova le consolidate teorie del Restauro. Emblematico è il caso di alcune chiese di epoca angioina che durante la guerra sono state "spogliate" dall'apparato decorativo sovrapposto nel corso dei secoli, mostrando la loro duplice natura. Possiamo, quindi, parlare di "Barocco perduto", o di "Gotico ritrovato", per molte delle chiese napoletane come S.Eligio, S. Chiara, S. Lorenzo e l'Incoronata, caso studio oggetto del contributo.
La guerra ha offerto la possibilità di "svelare configurazioni che i rifacimenti barocchi avevano obliterato, facilitando il riconoscimento delle stratificazioni" [Vassallo 1987, 103]. L'utilizzo di *modelli digitali* consente di rappresentare le trasformazioni senza affrontare la questione critica che ha costretto storici e restauratori a prendere delle posizioni ben definite negli interventi di restauro e consolidamento che nel tempo si sono susseguiti. L'obiettivo della ricerca è quello di raccontare il processo e di ricostruire virtualmente le diverse fasi che hanno caratterizzato la trasformazione del singolo edificio religioso nell'ambito del contesto urbano.

1. La chiesa dell'Incoronata "barocco perduto" vs "gotico ritrovato"

Il presente contributo è parte di uno studio più ampio sulle chiese gotiche napoletane che il gruppo porta avanti dal 2015. L'architettura gotica si sviluppa a Napoli tra il 1266 e il 1495, dal regno di Carlo I d'Angiò fino alla morte di Alfonso d'Aragona. Sia gli Angioini sia gli Aragonesi

si servirono di architetti francesi e spagnoli che si confrontarono con la realtà locale generando nuove tipologie ibride. A differenza di quanto avviene nel resto d'Europa, dove il gotico si trasforma, le architetture gotiche napoletane subiscono, invece, un processo che potrebbe essere definito di "cancellazione sistematica". Tranne che per alcune rare eccezioni, il riconoscimento degli originari caratteri gotici è estremamente complesso; la maggior parte delle fabbriche partenopee è stata, infatti, interessata da totali rifacimenti o dalla sovrapposizione di complessi apparati decorativi introdotti per adeguare gli edifici religiosi al "gusto del tempo".
La chiesa dell'Incoronata, situata su via Medina, occupa una posizione strategica nell'ambito urbano nel quale si colloca, in prossimità di una zona che ha subito continue trasformazioni nel corso dei secoli, ed è stata recentemente oggetto di rinnovamento in relazione ai lavori per la Stazione di Piazza Municipio della Metropolitana di Napoli. Sottoposta di circa quattro metri rispetto all'attuale livello stradale, l'Incoronata è la testimonianza tangibile del processo di stratificazione che caratterizza tutto il centro storico di Napoli e che, raramente, risulta così evidente come in questo caso. L'attuale via Medina, anticamente nota come Largo delle Corregge, rappresentava sin dalla costruzione del Castelnuovo, il collegamento tra la città antica e la residenza reale. In posizione intermedia tra una strada e una piazza, il largo delle Corregge era un luogo dove si svolgevano manifestazioni di vario tipo e dove aveva sede l'antico palazzo di giustizia e la relativa cappella dal cui ampliamento, secondo alcuni storici, deriva la chiesa dell'Incoronata. Riconducibile al modello di cappelle fondate dalle monarchie europee per rafforzare il legame tra stato e chiesa, l'Incoronata sorge in quest'ambito per la volontà della Regina Giovanna I d'Angiò di rendere quanto più diretto possibile il rapporto tra la chiesa e la residenza [Vitolo 2008].

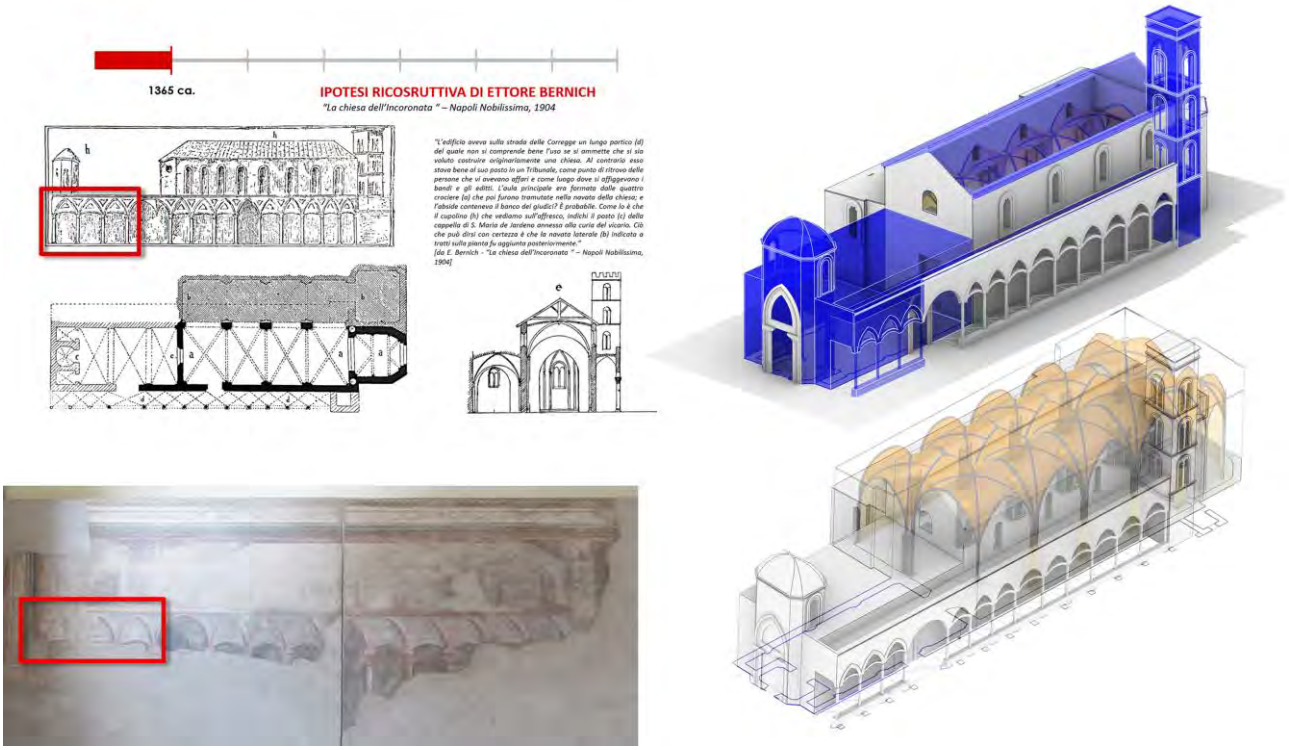
1. Approccio metodologico

Da un punto di vista metodologico, seguendo una prassi ormai consolidata, la ricerca parte dal regesto delle fonti cartografiche (topografie e vedute), delle fonti scritte, iconografiche (dipinti e fotografie) e grafiche (grafici di progetto, rilievi e\o ricostruzioni storiche), con l'obiettivo di individuare le diverse fasi da rappresentare e formulare per ciascuna di esse un'ipotesi ricostruttiva attendibile. La ricerca si articola seguendo una prassi ormai consolidata i cui passaggi fondamentali sono:

1. Ricerca storica, regesto cronologico delle fonti;
2. Interpretazione critica delle fonti\ Timeline e individuazione delle fasi da rappresentare;
3. Grafici 2D e costruzione dei modelli digitali 3D;
4. Progetto di comunicazione e fruizione.

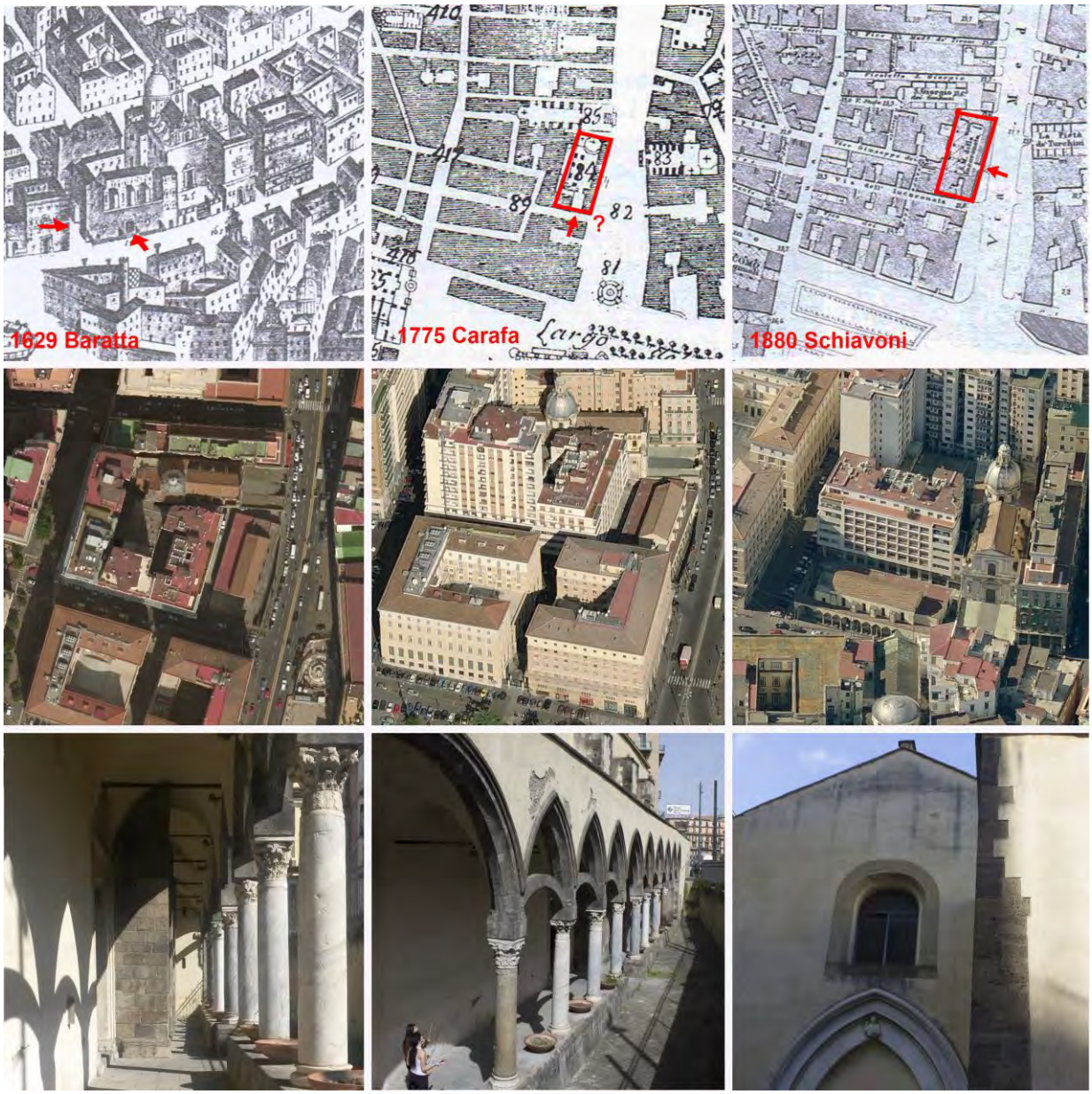
2. Timeline_individuazione delle fasi e costruzione dei modelli

L'analisi critica delle fonti ha consentito di individuare le fasi più significative per rappresentare le trasformazioni del manufatto e del suo conteso. La disponibilità delle fonti per elaborare ipotesi ricostruttive attendibili è stato uno dei criteri fondamentali nella scelta delle fasi da utilizzare nel progetto di comunicazione.
FASE 1 - chiesa trecentesca 1363-1375- fondazione:
Per ricostruire la storia della chiesa dell'Incoronata è stato assunto come principale fonte di riferimento il saggio di Paola Vitolo [Vitolo 2008], nel quale sono riportate puntualmente le diverse tesi storiografiche e la relativa documentazione a supporto dell'ipotesi. Secondo la tesi comunemente sostenuta a partire dalla fine del 500, introdotta dal di Costanzo [Vitolo 2008], la chiesa con annesso ospedale sarebbero sorti a seguito della trasformazione dei locali occupati dal tribunale della Vicaria.



1: FASE 1 Ipotesi ricostruttiva di Ettore Bernich basata sugli affreschi conservati nella cappella del Crocefisso, (1904). Secondo il Bernich la chiesa trecentesca deriva dalla trasformazione dell'edificio del tribunale caratterizzato dal lungo portico sulla strada delle Corregge. La chiesa a navata unica fu successivamente ampliata con l'aggiunta della cappella del Crocifisso.

Questa teoria è messa in discussione a partire dal 1729 e in particolare esplicitamente chiarita nella premessa dell'inventario della chiesa redatto nel 1875 dove "si esclude qualsiasi rapporto della chiesa con una costruzione precedente" [Vitolo 2008,16]. Ma, è lo studio del 1996 di Lonenz Enderlein a fare chiarezza sulla questione [Vitolo 2008, 17]. Lo studioso analizza gli atti di compravendita tra il 1368 e il 1372 e individua i documenti in cui Giovanna dichiara di aver acquistato i terreni su cui furono edificati l'ospedale e la chiesa, in questi documenti non si fa alcun riferimento al riutilizzo di edifici esistenti. Inoltre, dall'osservazione diretta del manufatto si evince che non esistono differenze stilistiche e costruttive tra le due navate della chiesa, che si configura come un unico complesso organico [Salinas 1954, 174]. Quindi, secondo la versione critica attualmente più accreditata, la chiesa e l'ospedale non furono il risultato di un riadattamento di edifici preesistenti, ma la realizzazione di un progetto unitario sui terreni appositamente acquistati dalla regina Giovanna. Le fonti scritte sono state fondamentali per chiarire l'evoluzione del progetto, ma per costruire il modello digitale della chiesa trecentesca, è stato utilizzato soprattutto il materiale grafico prodotto da Ettore Bernich (fig. 1). Lo studioso, incaricato del restauro delle ammalorate superfici interne, è il primo a definire graficamente un'ipotesi basata sugli affreschi conservati nella cappella del Crocefisso, gli unici documenti iconografici che hanno consentito di fare chiarezza circa l'architettura originale della Chiesa. Si rappresenta qui il campanile a tre ordini, di cui oggi resta solo la base, e l'atrio, di cui oggi non restano tracce materiali, utilizzato presumibilmente come filtro tra la Chiesa e l'annesso ospedale. Secondo il Bernich (fig.1) "*l'edificio aveva sulla strada delle Corregge un lungo portico (d) del quale non si comprende bene l'uso se si ammette che si sia voluto*



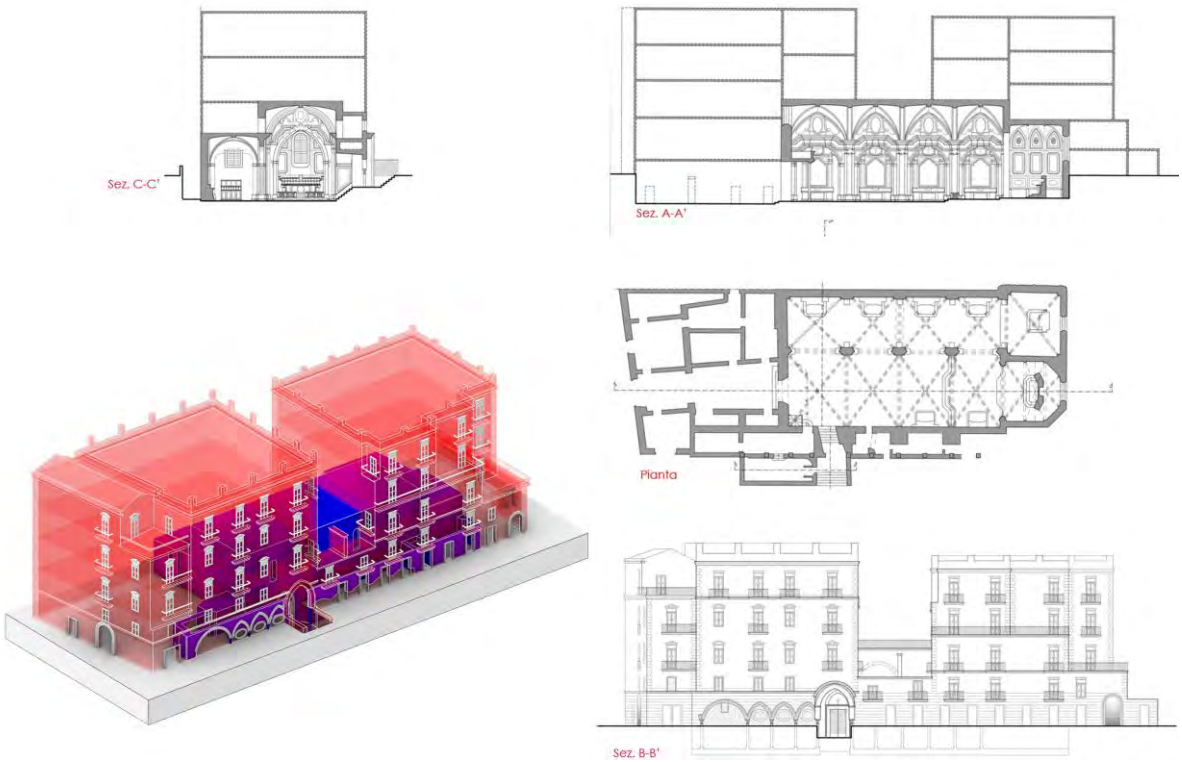
2: Evoluzione del contesto urbano. Dalle cartografie storiche si evidenzia il processo che ha completamente inglobato la chiesa nel tessuto urbano. La configurazione attuale è il risultato del restauro del dopoguerra che ha liberato la chiesa dall'edificio.

costruire originariamente una chiesa. Al contrario esso stava bene al suo posto in un Tribunale, come punto di ritrovo delle persone che vi avevano affari e come luogo dove si affiggevano i bandi e gli editti. L'aula principale era formata dalle quattro crociere (a) che poi furono tramutate nella navata della chiesa; e l'abside conteneva il banco dei giudici? È probabile. Come lo è che il cupolino (h) che vediamo sull'affresco, indichi il posto (c) della cappella di S. Maria de Jardeno annessa alla curia del vicario. Ciò che può dirsi con certezza è che la navata laterale (b) indicata a tratti sulla pianta fu aggiunta posteriormente". [Bernich 1904, 100-103] Nonostante l'ipotesi del Bernich abbia molti punti non condivisi dalla critica, è stata comunque assunta come riferimento per la realizzazione del modello digitale, le differenze sono infatti di natura concettuale e non sostanziale. Bernich accoglie la tesi della trasformazione e ritiene che la

cappella del Crocifisso sia un'aggiunta all'originaria chiesa a navata unica, questo non influenza tuttavia l'ipotesi ricostruttiva che rispecchia la configurazione attuale della chiesa. Seguendo un principio ormai consolidato [Capone 2011], abbiamo sperimentato nell'ambito della ricerca diverse modalità di visualizzazione per definire un opportuno codice per rappresentare l'incertezza, per distinguere, come nei restauri più attenti, il certo dall'incerto, l'originale dalla copia.

FASE 2 - 1375-1800 esterno:

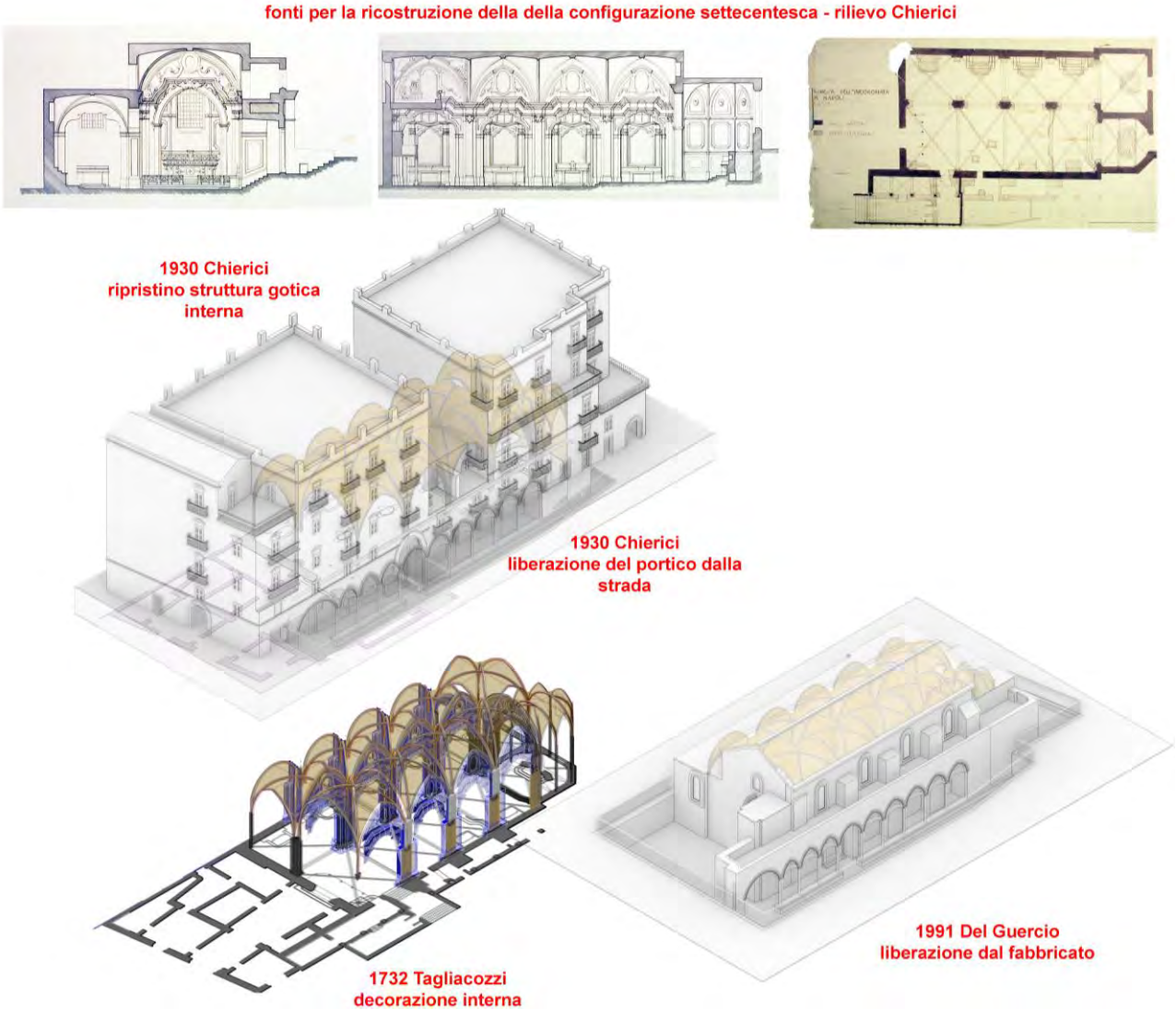
Dal Cinquecento in poi, l'aspetto esterno della chiesa subisce profonde modifiche. I primi problemi nascono a seguito dell'innalzamento del piano stradale, dovuto all'accumulo dei materiali di risulta derivanti dai lavori di scavo del nuovo fossato intorno al castello, voluti da Carlo V. La chiesa, sottoposta di circa 4 metri, iniziò il suo processo di degrado a causa dei continui allagamenti, della chiusura e del conseguente abbandono da parte dei frati della certosa di S. Martino, ai quali era stata affidata. [Amore 2011] Dalla veduta del Baratta del 1627, si può ricostruire lo stato della chiesa nell'ambito del contesto urbano dell'epoca: è perfettamente visibile la copertura a falde inclinate, l'ingresso collocato su via Medina e un'intercapedine, che sembrerebbe presente ai lati di esso (fig. 2). Già in questa data sono evidenti alcuni dei manufatti che gli stessi frati fecero costruire nel Seicento al di sopra della chiesa che, nel tempo, fu completamente inglobata in un edificio di quattro piani di cui diventò il basamento [Vitolo 2008]. Il sovraccarico delle strutture sovrastanti provocò continui danni e dissesti a cui si pose rimedio con continue opere di consolidamento realizzate per scongiurare i crolli. Il porticato fu tamponato e fu completamente riempita l'intercapedine che era stata creata in adiacenza alla strada [Vitolo 2008]. Utilizzando le diverse fonti, grafiche e fotografiche, è stata formulata l'ipotesi ricostruttiva che definisce il rapporto della chiesa con il "fabbricato parassita" che la fagocita.



3: FASE 2: Utilizzando le diverse fonti, grafiche e fotografiche, è stata formulata l'ipotesi ricostruttiva che definisce il rapporto della chiesa con il "fabbricato parassita" che la fagocita. Già dalla veduta del Baratta è sono evidenti alcuni dei manufatti che gli stessi frati fecero costruire nel seicento al di sopra della chiesa che, nel tempo, fu completamente inglobata in un edificio di quattro piani di cui diventò il basamento.

FASE 3 - 1732 interno intervento barocco:

L'Incoronata fu riaperta al culto nel Settecento a seguito di una serie d'interventi di consolidamento e della sovrapposizione di un complesso apparato decorativo finalizzato ad adeguare la chiesa "al gusto del tempo" [Chierici 1930, 410]. Un documento del 6 ottobre 1732 del *"Banco del S.S. Salvatore. Giornale di Cassa, matr. 910*" attesta che una somma di denaro fu donata ai certosini del Monastero di S. Martino per i lavori eseguiti e così descritti: *"tutto lo stucco fatto nella loro Chiesa dell'Incoronata, nei 4 archi e cappelle di detta Chiesa e nell'arco dell'altare maggiore"* [Archivio Storico Banco di Napoli]. Le fonti primarie per ricostruire questa fase sono soprattutto i disegni di rilievo redatti da Gino Chierici per l'intervento di restauro del 1930. A tal proposito il Chierici rileva in relazione ai restauri precedenti che "*l'antica struttura interna (in piperno) era stata rispettata dall'ignoto architetto del Settecento il quale si era limitato ad aumentare la resistenza dei pilastri e degli archi con murature e sott'archi di mattoni, a rivestire pareti e volte con stucchi di fattura grossolana, ad aprire finestre rettangolari in luogo di quelle polilobate, a costruire altari di stucco lungo la parete sinistra e un discreto altare maggiore di marmo nell'abside*" [Chierici 1930, 410].



4: FASE 3. 1732 intervento interno barocco ricostruito in base ai disegni di rilievo del Chierici – FASE 4. 1930 restauro del Chierici: ripristino della struttura gotica e liberazione del portico – FASE 6. 1991 restauro Del Guercio liberazione della chiesa dal fabbricato.

È interessante sottolineare come sia stato variabile il giudizio sull'intervento settecentesco, "*stucchi di fattura grossolana*" per il Chierici attribuiti ad un ignoto architetto o "raffinati *stucchi eseguiti nei quattro archi delle cappelle e dell'altare maggiore attribuiti a Pietro Buonocore nell'ambito di un progetto di restauro diretto da Nicolò Tagliacozzi Canale"* secondo il parere di Silvia Bisogno che, rivalutando il rococcò napoletano, considera l'intervento "Barocco o roccocò, perduto" in quanto "*purtroppo cancellato dal successivo intervento di ripristino delle originarie strutture* trecentesche" [Bisogno 2017]. Oltre ai disegni del Chierici per la ricostruzione delle trasformazioni settecentesche sono utilizzate anche altre fonti iconografiche e le immagini fotografiche precedenti all'intervento di restauro [Amore 2011].

FASE 4 - 1930 restauro del Chierici- interno:

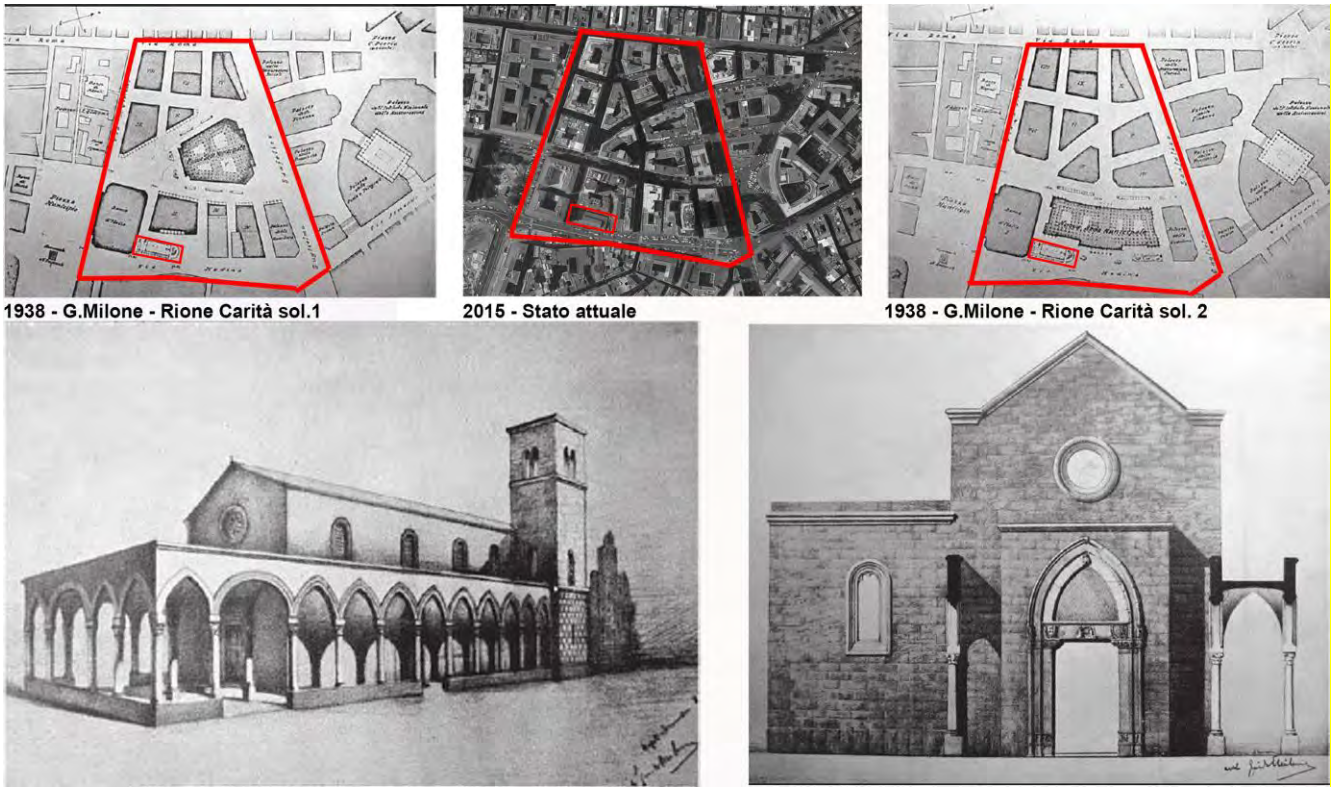
Con la soppressione dell'Ordine dei Certosini nel 1806, la chiesa attraversò un nuovo periodo d'incuria che, insieme al sovraccarico dei manufatti sovrastanti, fu la causa delle importanti lesioni che resero necessario l'intervento di restauro del 1905, condotto da Ettore Bernich [Bernich 1904, 100-103] e quello più noto del 1930 di Gino Chierici. Dall'osservazione della cartografia dello Schiavoni (1880) si evince che alla fine dell'800, prima dell'intervento del 1930, la chiesa ancora era completamente inglobata nel tessuto edilizio circostante (fig.2).

L'intervento del Chierici restituisce alla fabbrica la sua originaria impostazione gotica, liberandola dalla sovrastruttura decorativa barocca che l'aveva completamente occultata, secondo quel processo di "cancellazione sistematica" che caratterizza la maggior parte delle fabbriche napoletane di epoca angioina. Il Chierici rileva che "*l'antica struttura interna era stata rispettata dall'ignoto architetto del settecento*" [Chierici 1930, 412], e quindi rimuove tutto l'apparato settecentesco costituito da "*stucchi di fattura grossolana … un insieme di cattivo gusto che si prodiga affannosamente in cartocci sgraziati, in fogliame modellate rozzamente, in volute faticose … e culminava nel falso gotico con il quale era nascosto il gotico autentico dell'abside*" [Chierici 1930, 412](fig 3). La presenza dell'edificio sovrastante e le precarie condizioni statiche determinarono alcune delle scelte fondamentali del restauro. "*Anziché demolire l'armatura muraria costruita nel settecento, bisognò completarla*" [Chierici 1930, 415] e alcuni elementi furono completamente ricostruiti, "*del grande arco absidale non restava che qualche elemento, cosicché si dovette rifare quasi per intero e si rifecero pure molti tratti delle nervature della volta absidale e delle volte della navata minore*" per restituire al monumento la sua unità formale. Il restauro del 1930 prosegue con il ripristino del porticato esterno trasformato nel tempo nel basamento dell'edificio sovrastante. Per riportare alla luce il suddetto portico il Chierici rileva che fu necessario "*creare un'intercapedine fra la strada e il fabbricato, la cui larghezza doveva consentire la vista delle colonne di accesso alla chiesa, senza oltrepassare certi limiti imposti dalla viabilità*…" [Chierici 1930, 419]. Fu quindi realizzato uno scavo di circa 3.74 m per raggiungere l'antico piano della strada. "*dopo aver costruito un saldo muro di sostegno della nuova strada* " [Chierici 1930, 420] fu demolita la scala di ingresso e la porta che fu ricollocata nella posizione che il Chierici riteneva essere l'originale: sotto il porticato.

FASE 5 - 1938 progetto del Milone esterno:

Nonostante il restauro del Chierici avesse restituito all'interno della chiesa l'antico aspetto trecentesco, all'esterno essa appariva ancora inglobata nel tessuto edilizio. L'esigenza di rendere evidente la presenza dell'Incoronata nel contesto urbano emerge chiaramente nel progetto per il completamento del rione Carità redatto nel 1938 da Guido Milone, amministratore delegato della Società per il Risanamento di Napoli, in cui si prevede la demolizione di gran parte del tessuto edilizio preesistente compreso tra via Diaz e Piazza Municipio ad eccezione della chiesa dell'Incoronata [Pane 2011, 73-100], per la quale Milone

propone "*la completa liberazione*" e il ripristino, per quanto possibile, della originaria configurazione trecentesca [Milone 1938]. Nel disegno del Milone appare un'immagine della chiesa completamente isolata dagli edifici circostanti con il portico che sembra essere posto in quota con la strada. Il progetto prevedeva, dunque, un intervento urbano massiccio, tale da riportare la quota di via Medina a quella dell'originario largo delle Corregge, quattro metri al di sotto dell'attuale livello stradale. Nel progetto il Milone propone il completamento del portico con la costruzione delle campate che, secondo il progettista, esistevano all'origine in corrispondenza dell'attuale ingresso secondario e la ricostruzione del campanile (fig.5).



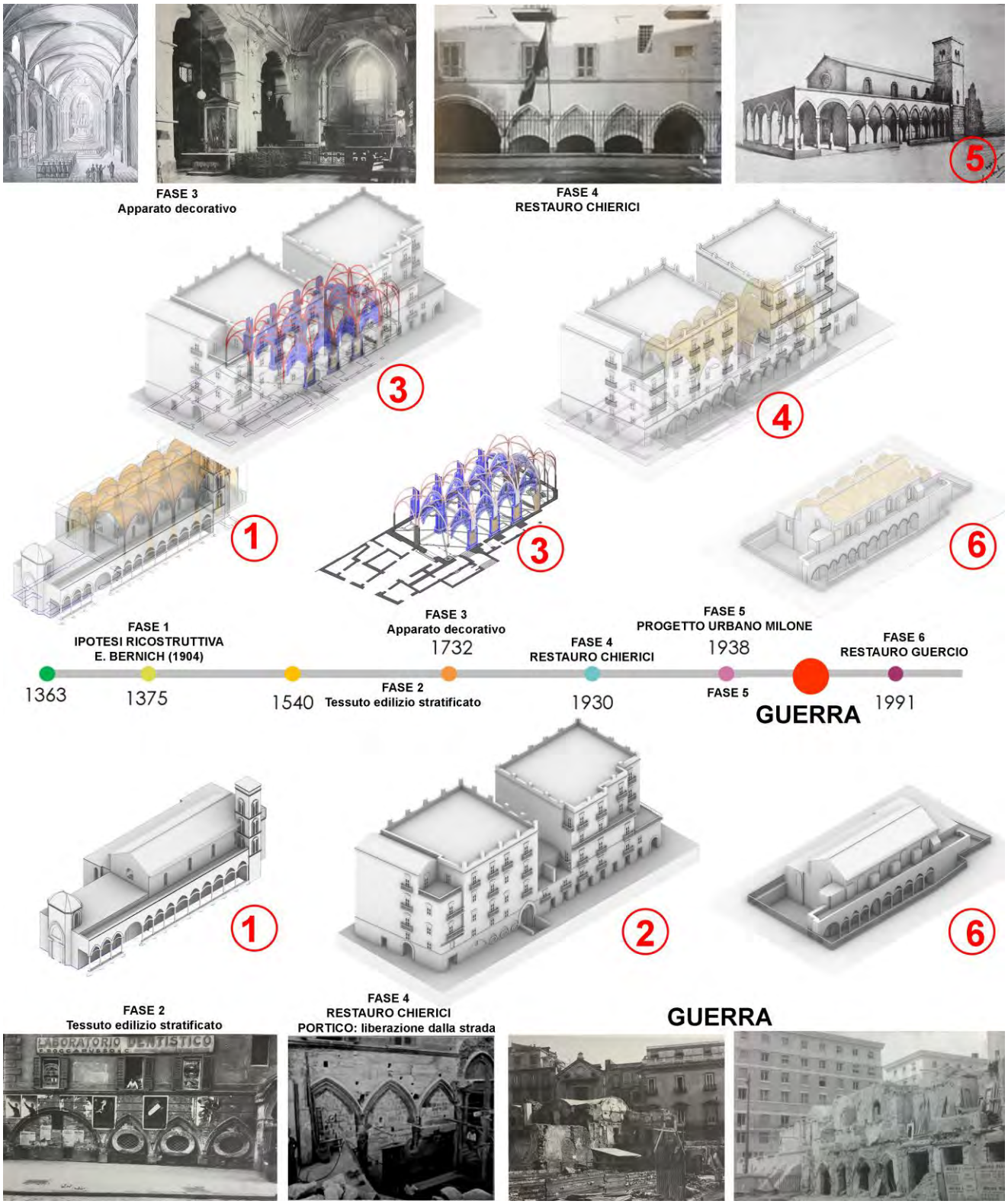
5: G.Milone, Napoli 1938. Progetto per il completamento del rione Carità redatto per conto della Società per il Risanamento.

FASE 6 - restauro Del Guercio stato attuale:
Seppur utopistico il progetto del Milone anticipa gli interventi che sono stati attuati a seguito delle distruzioni belliche (fig.4). Negli anni Cinquanta il restauro diretto da Graziana del Guercio liberò finalmente la chiesa dall'edificio sovrastante, in questa occasione fu ricostruito il tetto a due falde, in coerenza con il dipinto quattrocentesco presente nella cappella del Crocifisso, e l'Incoronata acquistò l'aspetto che ancora oggi la caratterizza.

3. Progetto di comunicazione

Partendo dai modelli digitali, che possono essere definiti, anche se impropriamente, "digital twins" la definizione del progetto di comunicazione prevede alcune fasi fondamentali in corso di sperimentazione [Capone 2021]:

1. inserimento dei modelli 3D nel contesto urbano/territoriale di riferimento (acquisizione/composizione modelli territoriali gestione degli *open data*);



6: Time Line: la definizione delle fasi fondamentali e la costruzione dei modelli digitali è la base per la costruzione di un progetto di comunicazione che consenta la rappresentazione delle trasformazioni. La guerra in questo caso è stata l'occasione per riportare la chiesa alla sua originaria configurazione trecentesca.

2. realizzazione di panoramiche 360° (interne ed esterne) utilizzando diversi stili di visualizzazione per l'individuazione del linguaggio più adatto al caso (trasparenza, *wireframe*, realistico, ibridi);
3. costruzione del *virtual tour* per rappresentare la trasformazione;
4. sperimentazione della fruizione *web-based*: geo-localizzazione e pubblicazione dei *virtual tour* (*Google Maps*/*Street View);*
5. progettazione dello *story telling* per il concept del "*serious games*" (*widgets* di controllo per la navigazione interattiva del modello, *hotspots* per l'inserimento di funzioni interattive, etc.).

Conclusioni

Il contributo presenta gli esiti di una parte della ricerca il cui obiettivo è quello di sperimentare l'utilizzo dei modelli digitali per rappresentare la trasformazione dell'edificio e del contesto urbano. L'utilizzo di tecnologie AR, in situ, e VR, in remoto, consentiranno l'esplorazione interattiva del modello e delle diverse fasi rappresentate. La ricerca in progress prevede il progetto di un'istallazione in situ che comprenderà anche la sperimentazione di modelli fisici da utilizzare come interfaccia interattiva per la fruizione dei contenuti virtuali.

Bibliografia

ALTAMURA A. (1974). Cronaca di Partenope, a cura di A. Altamura. Napoli, Società Editrice Napoletana.
AMORE, R. (2011). Gino Chierici tra teoria e prassi del restauro, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
BERNICH, E. (1904). *La chiesa dell'Incoronata*, in «Napoli Nobilissima», vol. XIII, fasc. VII, pp. 100-103.
BISOGNO, S. (2017). *Nicolò Tagliacozzi Canale. Architettura, decorazione, scenografia dell'ultimo roccocò napoletano.* Fridericiana Editrice Univ.
BRUZELIUS, C. (2005). *Le pietre di Napoli. L'architettura religiosa nell'Italia Angioina, 1266-1343*. Roma, Viella.
CAPONE, M. (2011). *Archeologia Urbana. Rappresentare l'incertezza: gli scavi archeologici di Piazza Bovio a Napoli,* in «DISEGNARE CON», vol. 4, pp. 68-80.
CAPONE, M., LANZARA, E. (2021). *Artefatti cognitivi interattivi web-based: edutainment per il patrimonio culturale*, in «CONNETTERE Un disegno per annodare e tessere. Linguaggi, Distanze, Tecnologie», pp. 2119-2136.
CASIELLO, S. (1983). *Restauri a Napoli nei primi decenni del '900*, in «Restauro», n. 68-69, pp. 41-43.
CHIERICI, G. (1930). *Il Restauro della Chiesa dell'Incoronata a Napoli*, in «Bollettino d'Arte», vol. II, pp. 410-423.
D' ANIELLO, L. (1997). *La Chiesa di S. Maria dell'Incoronata in Napoli: l'ultimo restauro, gli schizzi di Luigi D'Aniello,* Napoli, G. De Nicola.
DE BLASIIS, G. (1886). *Le case dei principi angioini nella piazza di Castelnuovo*, in «ASPN», 11, pp. 442-481.
DI COSTANZO, A. (1581). *Historia del regno di Napoli dell'ill.re signor Angelo Di Costanzo gentil'huomo e caualliere Napolitano. Con l'agiontione de dodeci altri libri, dal medesimo authore composti, & hora dati in luce. Nella quale si ricontano li successi di guerra, & di pace non solo nel regno di Napoli, ma anco nel regno de Sicilia, ducato de Milano, Fiorenza, e nel stato di Santa Chiesa,* appresso Gioseppe Cacchio.
GALLI, L. (1989). *Il restauro nell'opera di Gino Chierici (1877-1961)*. Milano, Franco Angeli.
LA REGINA, F. (1992). *Il cantiere di restauro della Chiesa di santa Maria Incoronata in Napoli*, in «Saggi in onore di Renato Borrelli. (Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura)», pp. 997-1006.
MILONE, G. (1938). *Problemi napoletani di urbanistica. Completamento del rione Carità*, Napoli, Richter &C.
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, pp. 73-100.
PANE, R. (1944). *Il restauro dei monumenti*, in «Aretusa», vol. I, pp. 67-79.
PANE, R. (1961). *Il Restauro dell'Incoronata*, in «Napoli Nobilissima», vol. I, fasc.III, pp. 74-75.
PICONE, R. (2005). *Restauri a Napoli tra le due guerre: l'opera di Gino chierici 1924-1935*, in *La cultura del restauro. Teoria e fondatori,* Venezia, Marsilio, pp. 322-326.
SALINAS, R. (1954). *Antiche e recenti vicende della Chiesa dell'Incoronata a Napoli*, in «Bollettino d'Arte», n. 38, pp. 174-178.
VASSALLO, E. (1987). *La storia conclusiva. Una pagina aperta sul ruolo della storia del restauro*, in «Napoli nobilissima», vol. XXVI, pp. 175-178.
VENDITTI, A. (1969). *Urbanistica e Architettura angioina*, in «Storia di Napoli», vol. III, pp. 665-888.
VITOLO, P. (2008). *La chiesa della Regina. L'incoronata di Napoli, Giovanna I d'Angiò e Roberto di Oderisio,* Roma, Viella.

Strumenti VR per la fruizione web-sharing del patrimonio religioso intangibile. La chiesa di San Sebastiano a Napoli

VR tools for web-sharing of intangible Religious Heritage. The Church of San Sebastiano in Naples

EMANUELA LANZARA[*], VINCENZO CIRILLO[**]
[*] Università Suor Orsola Benincasa, [**] Università della Campania Luigi Vanvitelli

Abstract

Supportato da strategie di accessibilità e fruibilità di beni architettonici non più esistenti e attraverso un'inedita mappatura delle chiese napoletane scomparse (ad oggi individuate rispetto a categorie specifiche e relative cause), l'oggetto di studio del contributo è la digitalizzazione della collassata Chiesa di San Sebastiano a Napoli. Il fine ultimo è l'accessibilità del bene in modalità immersiva tramite approcci e strumenti VR fruibili in modalità web-sharing.

Supported by strategies of accessibility and usability of disappeared architectures, and novel mapping of disappeared Neapolitan churches (identified with respect to specific categories and their causes), the object of study of the paper is the digitalization of the collapsed Church of San Sebastiano in Naples. The goal is the immersive accessibility of this disappeared architecture through web-sharing approaches and tools.

Keywords
Chiese scomparse, trasformazioni urbane, ricostruzioni 3D, Realtà Virtuale, web-sharing.
Disappeared churches, urban transformations, 3D reconstructions, Virtual Reality, web-sharing.

Introduzione

Il contributo presenta gli esiti di uno studio finalizzato alla conoscenza e restituzione grafica del patrimonio religioso della città di Napoli quale eredità architettonico-urbana e culturale non più esistente o riconoscibile, sia a causa di eventi bellici, che per effetto di trasformazioni subite dai luoghi nel corso del tempo. All'interno di tale contesto è indagata, quale caso studio, la collassata Chiesa di San Sebastiano, la cui digitalizzazione, supportata da strategie VR (*Virtual reality*) *web-shared*, rappresenta il veicolo per ri-configurare e comunicare da remoto, *in situ* e in *real time* (smartphone, tablet o *virtual glasses*), l'assetto architettonico-ambientale (*Indoor-Outdoor modeling*) del bene, al fine di strutturare un *serious game* che coinvolga il visitatore in maniera attiva. L'ambizione è quella di mappare e riconfigurare, mediante un percorso immersivo, i casi ad oggi individuati, la cui classificazione è basata sulle cause di sparizione/inaccessibilità fisica o visiva, confermando le tecnologie VR quali imprescindibili strumenti per valorizzare e narrare caratteri specifici o versioni alternative del patrimonio culturale, altrimenti non accessibili [Natta et al. 2022; Pulcrano, Scandurra 2022; Capone, Lanzara 2021ª; Capone, Lanzara 2020].
Il *workflow* metodologico è così strutturato: individuazione delle tematiche di base; mappatura dei beni; individuazione delle modalità di digitalizzazione in relazione alle peculiarità dei beni; ricognizione, interpretazione e integrazione delle fonti primarie e secondarie; elaborazione /validazione delle ipotesi ricostruttive; valorizzazione e comunicazione *web-sharing* del prodotto (*Indoor* e *Outdoor* virtual *tour*); *gamification*; sistematizzazione e condivisione/divulgazione dei dati (*e.g.* piattaforme, banche dati).

1. Le chiese scomparse: mappatura delle tracce tangibili e intangibili della memoria cittadina

L'azione metodologica conoscitiva del disegno consente di descrivere quel che resta delle tracce delle memorie cittadine, rivelare e narrare le trasformazioni subite e dar luogo a figurazioni di costruzioni ormai scomparse. In tale ottica, questo lavoro presenta uno studio condotto sulle tracce 'intangibili' di architetture, testimoniate da disegni, immagini, fotografie, etc., non più presenti per effetto delle guerre, del trascorrere del tempo e delle trasformazioni subite dai luoghi. Sono questi gli ambiti di applicazione di alcune delle principali tecnologie finalizzate alla conoscenza, documentazione e valorizzazione di tali testimonianze. Nel corso della sua storia, la città di Napoli è stata teatro di molteplici eventi di trasformazione architettonica e urbana riconducibili, in prevalenza, a rigorose scelte programmatiche di tipo politico-militare, di fisionomia e/o salubrità dei luoghi e a danni scaturiti in seguito ai conflitti bellici. Dal XIX secolo, infatti, la città partenopea assiste a vigorose trasformazioni del suo contesto urbano: si pensi, ad esempio, alla costruzione delle grandi arterie viarie del ponte della Sanità e del Corso Maria Teresa (oggi Corso Vittorio Emanuele) [Buccaro et al. 2004]; all'allargamento del vecchio cardine di Via Duomo per la realizzazione di un collegamento diretto nord-sud della città (Via Foria e Via Marina); alla legittimazione del *Largo del Palazzo* in Piazza del Plebiscito dopo numerosissimi interventi di sperimentazione progettuale effimera [Cirillo 2021]; all'azione di riqualificazione urbanistica del Risanamento di Napoli che mutò radicalmente il volto della gran parte dei quartieri storici della città (Mercato, Pendino, Porto, Vicaria) [Alisio 1980]. All'interno di tali azioni programmatiche, molti edifici religiosi furono demoliti per dar spazio a slarghi, piazze e/o strade più ampie. A queste azioni del tutto intenzionali si aggiungono quelle 'accidentali', ossia quegli eventi di trasformazione urbana che nascono a seguito di calamità naturali, come eventi sismici (crollo delle Chiese di Santa Maria del Monte dei Poveri e di Santa Maria a Cappella Nuova) o bombardamenti bellici, specialmente quelli della Seconda guerra mondiale (Basilica di Santa Chiara). In tal caso, numerosi edifici religiosi sono andati completamente danneggiati o distrutti riversando alcuni di essi in uno stato di rudere (Chiese di San Carminiello ai Mannesi, Santa Maria a Cancello).

Sulla base di tali presupposti, con il supporto di strategie, metodi e strumenti, che mirano all'accessibilità e fruibilità di beni architettonici non più esistenti, è stata redatta un'inedita mappatura, su base bibliografica e sitografica, delle chiese napoletane scomparse, ad oggi individuate rispetto a categorie specifiche e relative cause (calamità naturali, conflitti bellici, riqualificazione urbana, incuria, abbandono), (Fig. 1) con l'obiettivo di portare alla luce episodi architettonici singolari che, insieme ai tanti edifici religiosi chiusi al culto [di Luggo, Campi 2016], promuovono nuovi itinerari conoscitivi della città storica come, ad esempio, a quello delle estinte fabbriche ecclesiastiche di forma ovata di San Sebastiano (chiesa) e di San Tommaso d'Aquino (chiostro) ad opera di Fra' Nuvolo (1570-1643) [Zerlenga, Cirillo 2019] che rappresentavano peculiari episodi architettonici disseminati nel contesto napoletano riconducibili ai caratteri distintivi della Chiesa di Santa Maria della Sanità [Zerlenga, Coseglia 2020]. La prima fase di mappatura delle chiese napoletane scomparse ha previsto un censimento e una catalogazione digitale a scala territoriale, ovvero la definizione di un primo elenco di beni religiosi non più esistenti a scala comunale (Napoli) e la loro geo-localizzazione. Queste azioni hanno il fine sia di gestire, sistematizzare e rendere fruibili i dati raccolti, che di avviare primi espedienti finalizzati alla visualizzazione degli stessi (in diverse forme) nel contesto urbano in cui si trovavano.

1: Beni architettonici religiosi scomparsi. Mappatura delle chiese napoletane individuate rispetto a categorie specifiche (scomparse, ruderi, trasformate) e relative cause (conflitti bellici, azioni di riqualificazione urbana, calamità naturali, incendi, provvedimenti amministrativi, incuria, abbandono).

La localizzazione dei beni religiosi, oltre che su base cartografica digitale (*Google Earth*, 2020), ha avuto luogo anche sulle principali cartografie storiche della città di Napoli: la *Mappa topografica della città di Napoli e de' suoi contorni* di G. Carafa duca di Noja (1750-75) e la *Pianta di Napoli* di Federico Schiavoni (1872-1880). In tal senso, l'iconografia urbana rappresenta un eccellente strumento per visualizzare e comprendere la forma (anche se non in forma esaustiva), ma soprattutto la corretta posizione, delle chiese napoletane scomparse, al fine di verificare, per analogie e differenze, le tracce ad oggi presenti nei 'punti geografici' individuati. L'allestimento di un sistema informativo implementabile ha previsto, ad oggi, la raccolta e l'integrazione di dati quantitativi (trenta chiese) e qualitativi (foto, disegni, cartografie) necessari per la ricostruzione digitale degli edifici scomparsi, di cui la Chiesa di San Sebastiano rappresenta il primo caso studio della serie.

2. La Chiesa di San Sebastiano: modellazione dell'impianto barocco

Il presente studio confluisce nella modellazione della configurazione architettonica assunta dalla Chiesa di San Sebastiano in epoca barocca, irrimediabilmente danneggiata, nel 1941, a causa del crollo parziale della cupola, dovuto al cedimento di due piloni, e successivamente demolita [di Vaio 2011, 345; 453-455]. La ricostruzione sorvola sull'impianto quattrocentesco durazzesco- catalano [di Vaio 2011, 324-327].

La Tavola LXVI del D'Ambra (1889), ritrae la facciata della chiesa sormontata da una cupola rivestita a sesto rialzato, innescando il processo mentale di ricostruzione del possibile assetto architettonico, interno ed esterno, della fabbrica. La cupola ovoidale definiva il profilo della città, come visibile anche nei dipinti di Micco Spadaro, *La peste al Largo del Mercatello del 1656* (Fig. 2) e *Rendimento di grazia dopo la peste del 1656*.

La geometria ovale, riportata nelle carte storiche di G. Astarita (1773), G. Carafa Duca di Noja (1750-1775), L. Marchese (1804) e nella *Pianta della città* dell'Ufficio Tecnico del Comune di Napoli (1872-1880); confermata, in dettaglio, dalle piante pubblicate da G. Chierici (1937), G. Alisio (1959), G. Cantone (1990 e 1984) e R. Ruggiero (2009), è l'ultima configurazione apprezzabile, conservatasi fino alla demolizione definitiva della fabbrica.

Il progetto seicentesco fu attribuito a fra' Nuvolo [Celano 1692], tra i primi anni del 1600 al 1620. Le ricerche condotte da G. Cantone (1984), tuttavia, ipotizzano un primo coinvolgimento di Cosimo Fanzago, sostituito dal frate domenicano per volere delle monache [di Vaio 2011, 327; Cantone 1990; Pane 1989; Cantone 1984].

La costruzione della Chiesa ebbe inizio nel 1630. Le strutture fuori terra misuravano «fino all'altezza di trenta palmi», in corrispondenza del primo cornicione, e «fino all'altezza di sessanta palmi», comprese le strutture superiori [di Vaio 2011, 329].

Nel primo rilievo noto, la *Pianta della Platea di San Sebastiano* (D'Aloisio 1714), la chiesa è rappresentata in forma ovale: le fonti riportano che i diametri ai piedi della fabbrica coincidevano con quelli all'imposta della cupola [di Vaio 2011, 335). L'asse longitudinale di pianta coincideva con la direttrice vano di ingresso – coro principale retro – altare: sei cappelle, simmetricamente distribuite, erano intervallate dai «massicci piloni di sostegno della cupola», impostata su un tamburo a pianta ovale, originariamente rivestita con embrici gialli, verdi e neri, distribuiti in fasce zigzaganti combinate con losanghe e sostituiti per circa un terzo, nel 1928, con piastrelle di Vietri di colore bianco e nero [di Vaio 2011, 344], la quale presentava otto arconi piatti all'estradosso, ed era completata da una lanterna, sempre a pianta ovata.

La facciata, prospiciente sul cortile delimitato, a destra e a sinistra, dagli ambienti puntualmente indicati nella succitata *Pianta*, era preceduta da un'alta scalinata con balaustra

in marmo e piperno, sovrastante l'originaria cripta quattrocentesca, ed era scandita da due registri di lesene in stucco: le inferiori, doppie, di ordine ionico; le superiori, singole, di ordine corinzio. L'arco di ingresso, l'ampio finestrone e l'oculo ellittico, allineati lungo l'asse verticale longitudinale di simmetria della cupola, dominavano la composizione. L'interno era scandito da due ordini di lesene coronati da alte trabeazioni: quello inferiore era composto da sedici lesene corinzie poste alle estremità degli otto piloni ospitanti altrettante porte sormontate da nicchie con statue, allineate ai finestroni con timpano del secondo ordine e agli oculi ciechi distribuiti all'intradosso della cupola, decorato con «semplici stucchi, dati di bianco», [di Vaio 2011, 353]. L'altare maggiore, gli altari minori e i rivestimenti delle lesene, questi ultimi di maggiore pregio, sono attualmente ricomposti nella Chiesa di Santa Maria della Stella, dove furono portati, nel 1947, in seguito alla definitiva demolizione della fabbrica. La pavimentazione e le basi delle lesene erano presumibilmente realizzate in marmo bianco di Carrara [di Vaio 2011, 350]. Nel XVIII secolo, nelle nicchie ricavate nei piloni, trovavano posto otto statue, in marmo bianco, di sante e beate domenicane, di cui quattro, nel 1807, furono collocate nel chiostro occidentale del complesso di San Domenico Maggiore, quando la chiesa di San Sebastiano, sconsacrata, fu addetta ad usi profani [di Vaio 2011, 373]. All'interno della seconda cappella, a sinistra della porta d'ingresso, D'Ambra (1889) segnala la presenza di una preziosa tavola centinata. Un elenco puntuale dei numerosi elementi decorativi quali sculture, stucchi, rivestimenti, altari, pale, dipinti, devozioni, reliquie, argenti, apparati ed epigrafi della scomparsa chiesa di San Sebastiano è riportato in di Vaio (2011, 362- 413). La relazione tra i non più accessibili contesti originari di afferenza dei beni e i nuovi contesti di ricollocazione degli stessi ispira la progettazione di prodotti interattivi capaci di connettere tali contenitori. I beni mobili, nella loro collocazione attuale, fungono, dunque, da catalizzatori capaci di riattivare la memoria storica degli edifici di appartenenza.

3. Applicazioni VR: interazione e condivisione

Il prodotto del presente lavoro valida l'approccio di ricerca finalizzato alla mappatura e fruizione *web-shared* e *open* di casi studio afferenti al patrimonio architettonico-ambientale, condotta sulla base di differenti chiavi di lettura, dalla ricognizione tematica basata su specifici caratteri geometrico- configurativi e stilistici [Zerlenga et al. 2022], alla restituzione dell'evoluzione compositivo-progettuale, effettiva o solo su carta [Capone & Lanzara 2021; Capone & Lanzara 2020], allo scopo di visualizzare scenari altrimenti non accessibili. In questo caso, il processo è guidato dal tema delle chiese napoletane scomparse, geolocalizzate e connesse mediante apposito percorso *web-shared*, alle cui tappe corrispondono i tour virtuali realizzati per ciascuno dei beni ricostruiti. Il tema apre interessanti scenari di studio e ricerca finalizzati all'individuazione dei beni mobili inevitabilmente coinvolti dagli eventi, in riferimento alla loro contestualizzazione attuale e ipotesi di ricollocazione originaria, allo scopo di fruire e condividere tale complementarità in modalità ludica (*serious game*) con un pubblico non specializzato, generando opportunità alternative ed inedite per promuovere e diffondere tale patrimonio.

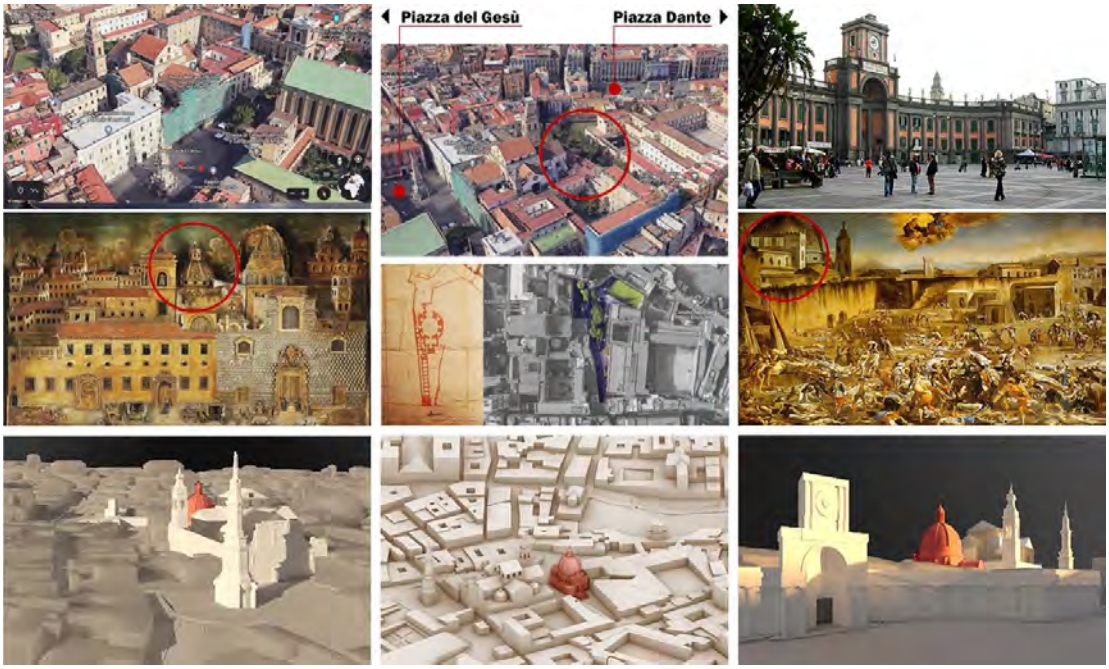
- *Modellazione integrata CAD-VPL*

  La ricostruzione dell'assetto architettonico-compositivo della chiesa barocca è stata eseguita in ambiente CAD sulla base delle fonti grafiche e testuali disponibili, in particolare due sezioni, trasversale e longitudinale, rilievi di pianta esistenti, indicazioni sui materiali di rivestimento, foto e mappatura di arredi fissi e beni mobili originariamente presenti [di Vaio 2011, 341-376]. È auspicabile l'acquisizione e importazione, all'interno del modello, di mesh fotogrammetriche texturizzate dei beni ancora esistenti, attualmente conservati nei rispettivi,

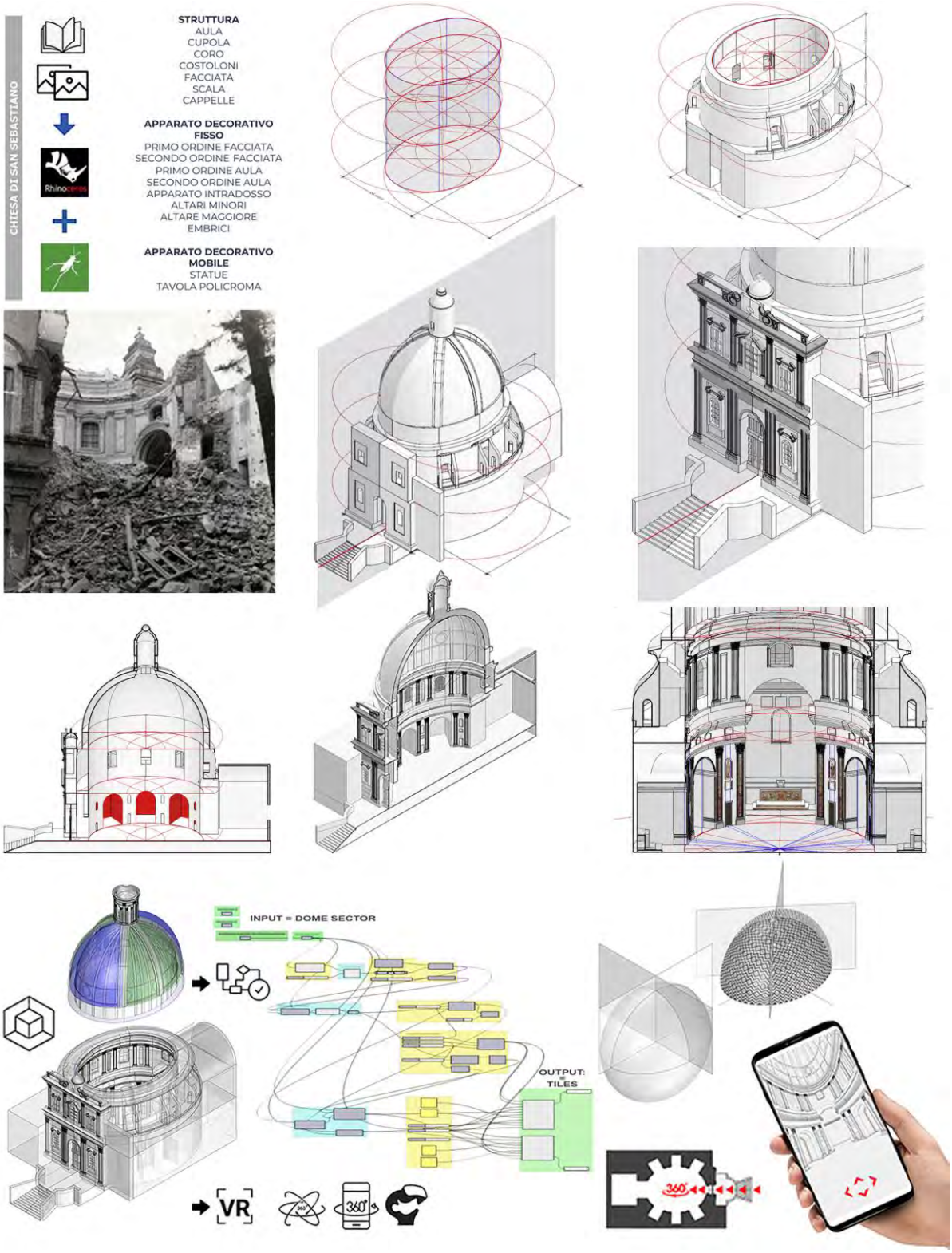
nuovi contesti di appartenenza (*cfr.* cap. 2). La distribuzione automatica degli embrici di rivestimento della cupola è stata parametrizzata in VPL (*Grasshopper_McNeel*), ottimizzata in relazione alla geometria dell'estradosso (Fig. 3). Il contesto urbano di riferimento è stato acquisito mediante apposite piattaforme *open* (*OSM* e SRTM), in qualità di *map tiles* geo-localizzate e strutturate in sistemi discreti (orografia, sistema viario, edifici). I DEM, manipolati per accogliere la ricostruzione della chiesa nell'originario contesto di appartenenza, sono stati privati delle texture attuali, in quanto oggetto di future ricostruzioni o modifiche, coerentemente alla coeva configurazione assunta dai luoghi in relazione alla fase temporale restituita (Figg. 2, 4).

- *Navigazione outdoor: condivisione web-shared in Street View*

La sperimentazione di artefatti interattivi geolocalizzati consente la simulazione di viaggi spazio-temporali attraverso le diverse configurazioni assunte da un manufatto nel corso dei secoli, restituite all'interno del reale contesto geografico e urbano di appartenenza. La pubblicazione dei modelli ricostruttivi delle chiese scomparse su piattaforma *web-based open* (*Google Maps/Street View*), ne potenzia la comunicazione e valorizzazione, fruibile mediante appositi strumenti e dispositivi (*e.g. virtual glasses*, *portable devices*), e implementabile in chiave ludico- didattica, favorendo la partecipazione attiva del pubblico. I *Virtual Tour Software* (*e.g. Tourmake*, *Viewmake Editor*) consentono di strutturare e pubblicare tour virtuali basati su sequenze di render sferici, estrapolati dalle ricostruzioni digitali, su *Google Street View*, accessibili a tutti mediante specifico indirizzo. L'impiego di strumenti aggiuntivi, quali *markers*, *links*, *hotspot*, consente di localizzare e switchare le sferiche all'interno della mappa (Fig. 4), [Capone & Lanzara 2021].



2: nella colonna al centro, in alto, geo - localizzazione della Chiesa scomparsa di San Sebastiano; in basso, inserimento del modello ricostruttivo all'interno della map-tile di riferimento; nella colonna a sinistra, dall'alto verso il basso, foto attuale, iconografia storica e modello ricostruttivo urbano, antecedente il crollo della cupola (1941), dello skyline dall'attuale Piazza del Gesù; nella colonna a destra, dall'alto verso il basso, foto attuale, iconografia storica (Spadaro 1656) e modello ricostruttivo urbano, antecedente il crollo della cupola (1941), dello skyline e dell'area dell'attuale Piazza Dante.



3: ricostruzione 3D della scomparsa Chiesa di San Sebastiano, con particolare riferimento alla configurazione geometrica dell'impianto ovale. In figura è riportata una foto d'epoca di riferimento successiva al crollo della cupola (1941), [Benoffi, I. 2005]; in basso, a sinistra, esploso assonometrico del modello ricostruttivo; in basso, al centro, algoritmo VPL_Visual Programming Language per la distribuzione automatica degli embrici.

- *Navigazione indoor: virtual tour in real time*

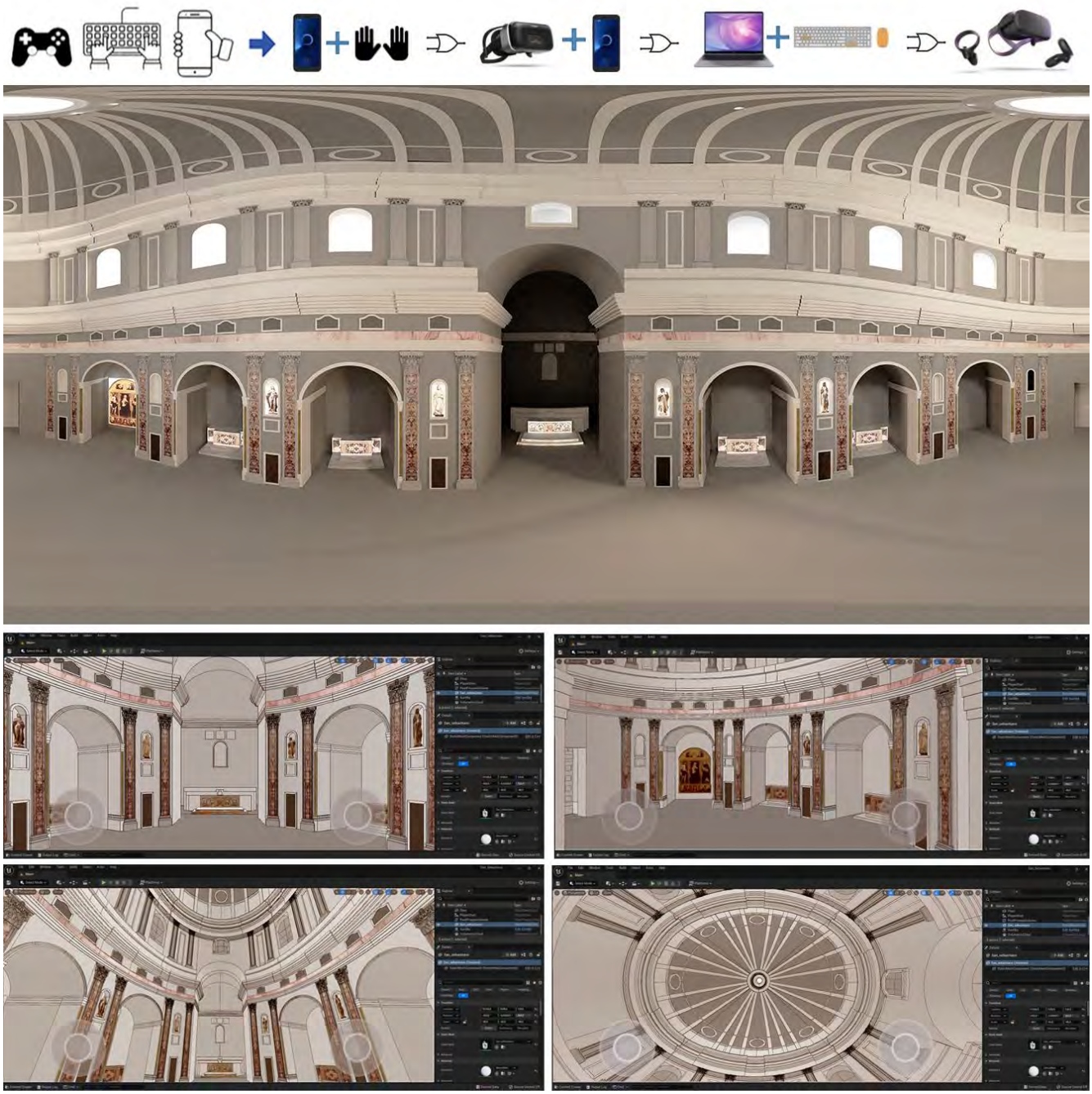
Numerose sono le sperimentazioni di sistemi immersivi *user friendly*, *low cost* e *web-based*, finalizzati alla digitalizzazione e\o ricostruzione virtuale di manufatti e contesti in grado di coinvolgere gli utenti stimolando comportamenti attivi. I motori di gioco costituiscono, ad oggi, potenti strumenti interattivi per la divulgazione partecipativa del patrimonio culturale alle diverse scale [Mitchell & Murphy 2019; Pybus 2019], ottimizzando il carico computazionale legato alla contestuale fruizione dei prodotti su piattaforme diverse (PC desktop o dispositivi mobili). Per la navigazione in *real time* del modello della Chiesa di san Sebastiano, è stato utilizzato il motore grafico *Unreal Engine mainstream*. Il modello della Chiesa di San Sebastiano è stato manipolato in ambiente *Unreal Engine* (Fig. 5). Il prodotto rappresenta il primo avanzamento di un'attività di ricerca *in progress* [Zerlenga et al. 2022; Capone, Lanzara 2021; Capone, Lanzara 2020], dedicata allo sviluppo di artefatti cognitivi interattivi *web-based* finalizzati a stimolare la fruizione partecipata del patrimonio utilizzando modalità 'pseudo-ludiche'. Con riferimento all'efficacia comunicativa del *digital storytelling* [Pybus 2019; Wirth et al. 2007], il motore di gioco costituisce un modello innovativo per la fruizione partecipata dei contenuti culturali, sfruttando appieno opportunità quali l'esplorazione in tempo reale, la diffusione narrativa e l'accessibilità multipiattaforma [Mitchell, Murphy 2019]. Il giocatore fruisce la spazialità della chiesa in prima persona: la navigazione *in real time* del modello è consentita da appositi *controller touch*, mentre gli *hotspot* consentono l'esplorazione di contenuti aggiuntivi, secondo le modalità di interazione e coinvolgimento tipiche dei *games* [Banfi, Bolognesi 2021, Khan 2020, Denchev et al. 2020].

Conclusioni e *future works*

L'individuazione di specifici tematismi rispetto cui selezionare gli 'episodi' da indagare e restituire rappresenta il *plus* intorno cui articolare innumerevoli racconti critico - interpretativi, rivelando e intrecciando le numerose espressioni e sfaccettature che definiscono e caratterizzano l'immagine delle città, fisica o intangibile, attuale o non più esistente, aumentando il coinvolgimento del visitatore. Tra i lavori futuri, si avanza l'ipotesi di lavorare alla creazione di un *serious game* che coinvolga l'utente nell'individuazione/scoperta delle relazioni esistenti tra rivestimenti, arredi e beni mobili virtualmente ricollocati all'interno del modello ricostruttivo del contenitore di originaria afferenza e il contesto spaziale attuale in cui essi sono stati traslati, dunque fisicamente fruibili. Il coordinamento di tali contenuti confluisce in un potenziale "taccuino digitale" [Stanga et al. 2017], interpretato in forma di inventario interattivo dei beni contenuti all'interno dei contenitori architettonici originari (virtuali) e attuali (esistenti), promuovendo un'alternativa lettura simultanea dei contesti. Cliccando su ciascuno degli elementi interattivi e/o evidenziati mediante *hotspot* all'interno delle ricostruzioni digitali o delle foto sferiche degli ambienti esistenti, vengono rivolte al giocatore una serie di domande sulle caratteristiche o sulla precedente o attuale collocazione dell'elemento: in caso di risposta corretta, l'utente verrà virtualmente trasportato all'interno del contesto architettonico alternativo, contribuendo a divulgare la conoscenza di beni, configurazioni e relazioni altrimenti sconosciuti, in quanto non più esistenti o non noti, e valorizzando in maniera alternativa beni e contesti ad oggi fisicamente accessibili (Fig. 6)[*].

[*] Il paper è frutto di un lavoro condiviso. Nello specifico, l'*Introduzione* è a cura di Emanuela Lanzara e Vincenzo Cirillo, il paragrafo 1 a cura di Vincenzo Cirillo; i paragrafi *2 e 3* a cura di Emanuela Lanzara; le *Conlusioni* a cura di Emanuela Lanzara e Vincenzo Cirillo.

4: costruzione del Virtual Tour Software (Tourmake, Viewmake Editor), open access in Google Street View mediante specifico indirizzo Web URL; la successione dei render sferici da p.zza Dante, da p.zza del Gesù, dal cortile e dall'ingresso.



5: in alto, render sferico dell'interno del modello ricostruttivo della Chiesa di San Sebastiano; in basso, la sequenza mostra una serie di scene fruibili navigando il modello in real time all'interno del motore grafico Unreal Engine (Epic Games), mediante appositi touch screen controller, su Pc e smartphone.

6: concept preparatorio per una proposta di serious game applicato al modello ricostruttivo della Chiesa di San Sebastiano, basato sulla connessione, mediante quiz interattivi, tra il non più accessibile contesto originario di afferenza dei beni mobili originariamente presenti e i nuovi contesti di ricollocazione degli stessi.

Bibliografia

ALISIO, G. (1980). *Napoli e il Risanamento*. Banco di Napoli.

ALISIO, G. (1959). Un'opera scomparsa di Fra'Nuvolo: la chiesa di San Sebastiano. In Roberto Pane (a cura di), *La Facoltà di Architettura di Napoli*, Napoli.

BANFI, F., BOLOGNESI, C. M. (2021). Virtual Reality for Cultural Heritage: New Levels of Computer-Generated Simulation of a Unesco World Heritage Site. In *From Building Information Modelling to Mixed Reality*. Springer.

BENOFFI, I. (2005). Le fotografie ritrovate. In Vincenzo Raccioppi (a cura di), *1807-2007. Convitto Nazionale Vittorio Emanuele II, Napoli, oltre il bicentenario. La memoria dei luoghi*, pp. 27-36.

BUCCARO, A., MATACENA, G., CAPANO, F. (2004). *Architettura e urbanistica dell'età borbonica: le opere dello stato, i luoghi dell'industria*. Electa: Napoli.

CANTONE, G. (1984). *Napoli Barocca e Cosimo Fanzago*. Edizioni Banco di Napoli.

CANTONE, G. (1990). La distrutta Chiesa di S. Sebastiano. E le sue vicende architettoniche. *Palladio*, a. II, n.5, pp. 59- 62.

CAPONE, M., LANZARA, E. (2022). Parametric tools for Majolica Domes Modelling. *Nexus Network Journal*, 24 (26). DOI: 10.1007/s00004-022-00605-z

CAPONE, M., LANZARA, E. (2021[a]). Artefatti cognitivi interattivi web-based: edutainment per il patrimonio culturale. In *Linguaggi, Distanze, Tecnologie*. 42th International Conference of Representation Disciplines Teachers. Congress of Unione Italiana per il Disegno. Proceedings 2020. Milano: FrancoAngeli. DOI: 10.3280/oa-693.118

CAPONE, M., LANZARA, E. (2021[b]). Search for Geometric Rules: Procedural Modelling for Distribution of Majolica Tiles on Domes. *Nexus 20/21 Architecture and Mathematics Conference Book*. Torino: Kim Williams Books.

CAPONE, M., LANZARA, E. (2020). L'architettura tra le due Guerre a Napoli. Strumenti e metodi per rappresentare il cambiamento. In Maria Ines Pascariello e Alessandra Veropalumbo (a cura di), *La Città Palinsesto*. Napoli, FedOA – Federico II University Press, 2020, pp. 75-87.

CHIERICI, G. (1934). *Il restauro della chiesa di S. Maria Donnaregina a Napoli*. Napoli.

CELANO, C. (1692). *Notizie del Bello, del Curioso, e dell'Antico della città di Napoli per i signori forestieri (10 giornate)*, Napoli.

CIRILLO, V. (2021). *Feste settecentesche a Napoli. Disegni e progetti per l'architettura effimera*. Napoli: La scuola di Pitagora Editrice.

CIRILLO, V., GALDIERO, P., LANZARA, E. (2021). Geometric Configurations: The Majolica Dome of the Church of Santa Maria della Sanità in Naples. In *Nexus 20/21 Architecture and Mathematics Conference Book*. Torino: Kim Williams Books.

D'ALOISIO, F. (1714). *Patrimonio del Reale Monastero dei SS. Pietro e Sebastiano nel quale si contiene la sua origine, privilegi e beni che possiede*. ASNA, C.R.S., busta 1386.

D'AMBRA, R. (1889). *Napoli antica illustrata*. Cardone: Napoli.

di LUGGO, A., CAMPI, M. (2016). *Il Patrimonio architettonico ecclesiastico di Napoli, forme e spazi ritrovati*. Napoli: artstudiopaparo.

DENCHEV, S., TRENCHEVA, T. E TRENCHEV, I. (2020). Application of the game engine in the promotion andtraining of the cultural heritage. In *14th International Technology, Education and Development Conference*. Valencia, Spain. 2-4 March, 2020.

di VAIO, F. (2011). *Dal monastero di S. Sebastiano al Liceo Vittorio Emanuele II di Napoli. SECOLI VI-XXI*. Liceo Vittorio Emanuele II di Napoli.

KHAN, I., MELRO, A., AMARO, A.C., OLIVEIRA, L. (2020). Systematic review on gamification and cultural heritage dissemination. *Journal of digital media & intera*ction, vol. 3, n. 8, pp. 19-41.

NATTA, F., AMBROSIO, M. (2022). AR for Demolished Heritage: the First Italian Parliament inTurin. In Andrea Giordano, Michele Russo e Roberta Spallone (Eds). *REPRESENTATION CHALLENGES. New Frontiers of AR and AI Research forCultural Heritage and Innovative Design*, pp. 121- 128. Milano: FrancoAngeli.

LANZARA, E., CAPONE, M. (2020). Domes Decorative Apparatuses: Parametric Coffers and Tiles in Naples. In Agustín-Hernández, L., Vallespín Muniesa, A., Fernández-Morales, A. (a cura di) *Graphical Heritage*. EGA 2020. Springer Series in Design and Innovation, vol 5. Springer, Cham.

MITCHELL, K., MURPHY, M. (2019). Interactive Timeline Visualization with Games Engines andConceptual Frameworks for Disseminating HistoricArchitecture and Archeology.

PANE, G. (1989). Fra Nuvolo e Fanzago tra sperimentalismo e tradizione. In L'architettura a Roma e in Italia (1580-1621). Atti del XXIII Congresso di Storia dell'Architettura (Roma, 24- 26 marzo 1988), Roma, 1989, vol. II., pp. 309- 329 e pp. 543-546.

PULCRANO, M., SCANDURRA, S. (2022). AR to Enhance and Raise Awareness of Inaccessible Archaeological Areas. In Andrea Giordano, Michele Russo e Roberta Spallone (a cura di). Representation Challenges. New Frontiers of AR and AI Research forCultural Heritage and Innovative Design, pp. 301-308. Milano: FrancoAngeli.

RUGGIERO, R. (2009). *La chiesa del Real Monastero dei Santi Pietro e Sebastiano*, Napoli.

STANGA, C., SPINELLI, C., BRUMANA, R., ORENI, D., VALENTE, R. AND BANFI, F. (2017). A virtual notebook about the basilica of S. Ambrogio in Milan: information modeling for the communication of historical phases subtraction process. *The International Archives of Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences*, vol. 42, p. 653, 2017.

SYDNEY, L. (2022), May 6, *The Key Role of VR In Preserving Cultural Heritage*. Arts Management & Technology Laboratory. Accessed October 08, 2022 from https://amt-lab.org/blog/2022/4/motivating-usages-of-virtual-reality-in-cultural-heritage

WIRTH, W. et al. (2007). A Process Model of the Formation of SpatialPresence Experiences. *Media Psychology*, vol. 9, no. 3, pp.493-525, May 2007.

ZERLENGA, O., CAPONE, M., LANZARA, E., CIRILLO, V. (2022). *Rappresentare l'identità. Forma ovata e superficie maiolicata come linguaggio formale e decorativo dell'ordine domenicano a Napoli*. Convegno dal titolo "Rappresentazione, Architettura e Storia. La diffusione degli ordini religiosi in Italia e nei Paesi del Mediterraneo tra Medioevo ed Età Moderna" (in corso di stampa).

ZERLENGA, O., CIRILLO, V. (2018). Curves and Surfaces in the Churches with Ovate Plant in Naples. Geometric Analogies and Differences. In Cocchiarella L. (a cura di), *Proceedings of the 18th International Conference on Geometry and Graphics*, ICGG 2018. vol. 809, p. 514-525, Cham: Springer.
ZERLENGA, O., COSEGLIA, G. (2020). Drawing to Reconstruct. The Convent of Santa Maria della Sanità. In: Luis Agustín-Hernández, Aurelio Vallespín Muniesa, Angélica Fernández-Morales (a cura di), *Graphical Heritage. SPRINGER SERIES IN DESIGN AND INNOVATION*, vol. 5, pp. 485-487, Cham: Springer.

Sitografia

https://www.napoligrafia.it/monumenti/chiese/scomparse/scomparse.htm (novembre 2022).

1848,1860,1943. Storie di distruzioni e ricostruzioni nel sito del Monastero dei Sett'Angeli di Palermo

1848,1860,1943. The vicissitudes of war destruction and reconstruction on the site of the Sett'Angeli Monastery in Palermo

GIAN MARCO GIRGENTI, LAURA BARRALE, SARA MORENA
Università di Palermo

Abstract

Il contributo è incentrato sul Monastero dei Sett'Angeli, che fino al XIX secolo disegnava il fronte orientale del Piano della Cattedrale di Palermo e che venne demolito in seguito ai pesanti danni subiti nel corso dell'Insurrezione del maggio 1860. Altri due eventi bellici significativi videro il sito del Monastero al centro dell'attenzione: i moti antiborbonici del 1848 e i bombardamenti aerei del 1943, che colpirono il rifugio che era stato ricavato nei sotterranei. Dell'architettura perduta è stata operata una riconfigurazione tridimensionale virtuale, ancorata a un rilievo dello stato attuale dei luoghi.

The contribution focuses on the Monastery of Sett'Angeli in Palermo, which was located on the eastern front of the Cathedral square and which was demolished following the heavy damage suffered during the Insurrection of May 1860. The Monastery was also affected by two other significant war events: the anti-Bourbon revolts of 1848 and the air raids of 1943, which hit the refuge that had been created in the basement. A virtual three-dimensional reconfiguration of the lost architecture has been made, anchored to a survey of the current state of the places.

Keywords
Rivoluzioni ottocentesche, iconografia storica, Riconfigurazione 3D.
19th century revolutions, Historical iconography, 3D modelling.

Introduzione

Il Piano della Cattedrale di Palermo è stato teatro, negli ultimi due secoli, di tre episodi bellici di particolare intensità e portata, che hanno lasciato nel tessuto urbano cicatrici e segni delle devastazioni da fuoco che li hanno accompagnati: i moti antiborbonici del 1848, il sanguinoso e violento scontro tra garibaldini e truppe borboniche nel 1860, i bombardamenti aerei angloamericani del maggio 1943.

Il fronte orientale e sud-orientale della piazza, il cui sito era occupato dai fronti prospicienti il Cassaro di alcuni palazzi nobiliari e dal complesso religioso del Monastero dei Sett'Angeli, fu il più interessato dalle distruzioni belliche: i colpi di mortaio del XIX secolo rasero completamente al suolo il palazzo Carini-La Grua e causarono danni di varia entità al Monastero, fino a comportarne la sua definitiva demolizione tra fine '800 e i primi anni del '900. Sul sito dell'ex Monastero venne realizzata una scuola pubblica (l'Istituto Turrisi Colonna, oggi ridedicato a Vittorio Emanuele II) nella parte più esterna a profilare la quinta della piazza, mentre la parte più interna, adiacente alle absidi normanne del Duomo, venne risistemata con l'apertura di una piazza quadrata con aiuole (l'attuale piazza Sett'Angeli). I locali sotterranei dell'antico Monastero mantennero un'accessibilità al pubblico dalla piazza e, nel corso del Secondo Conflitto Mondiale, vennero adibiti a rifugio antiaereo: tra le bombe che caddero sul capoluogo siciliano nel 1943, una delle più tristemente note è proprio quella che colpì il ricovero

di piazza Sett'Angeli, poiché fu quella che causò il più alto numero di vittime [Bellomo & Picciotto 2008]. I lavori di risistemazione del rifugio sotterraneo hanno portato successivamente alla scoperta e alla messa in luce di resti d'età romana di considerevole interesse (un'intera insula il cui allineamento confermerebbe l'orientazione originaria dell'edificio che fece da matrice alla successiva basilica cristiana, al cui interno spicca per pregio una domus pavimentata a mosaici) [Spatafora 2015; Cannella et al. 2015].

1: La Cattedrale con il Monastero dei Sett'Angeli in una cartografia postunitaria (Gambino, 1862), in una foto di G. Incorpora (ante 1860), in una veduta pittorica (C. Bossoli, 1845) e in un acquerello (L. J. Desprez, 1788).

Del Monastero, sorto nel XVI secolo inglobando preesistenze medievali e più volte rimaneggiato nel corso dei secoli seguenti, rimane una ricca memoria iconografica dei suoi esterni (quadri e vedute del Piano della Cattedrale che ne ritraggono la volumetria su cui spicca una articolata e maestosa torre campanaria; le documentazioni fotografiche dei *reportages* di guerra del 1860 che ne illustrarono puntualmente i danni occorsi) più la doviziosa descrizione degli interni fatta dal Mongitore nel 1726.
Ricomponendo e catalogando tutte le fonti utili alla ricostruzione dell'architettura perduta si è pensato di procedere a una riconfigurazione tridimensionale virtuale del complesso monastico, a partire da ricostruzioni prospettiche operate sulle fotografie per poi integrare le parti restanti con l'interpretazione ragionata dei dati forniti da vedute, disegni e immagini a stampa. La restituzione del modello congetturale è stata ancorata al rilievo digitale degli elementi visibili nelle immagini d'epoca e tuttora esistenti, e georiferita a dati cartografici: in questo modo il prodotto finale si presta a operazioni di fruizione immersiva e multimodale che ne consentono,

oltre a operazioni di verifica dimensionale tra architettura demolita e architettura di sostituzione (varie parti della scuola insistono sulle tracce distributive del precedente complesso), una nuova modalità di visualizzazione utile al "racconto per immagini" della memoria storica della città.

1. Maggio 1860: bombe sul Monastero dei Sett'Angeli

Tra le prime immagini fotografiche che ritraggono la città di Palermo spiccano, per quantità e puntualità descrittiva, i *reportages* effettuati durante e a seguito di significativi eventi bellici. Già nel 1848 i primi dagherrotipi fecero da base alle illustrazioni evocative dell'insurrezione antiborbonica; nel 1860 l'evoluzione della tecnica fotografica permetteva al fotografo di essere presente "in presa diretta" all'evento, ritraendone i momenti salienti prima e dopo gli scontri: o per immortalarne l'evento, o per registrare i danni a beneficio dei lavori di ricostruzione. Le immagini che ci sono pervenute costituiscono un ricco *corpus* di scorci della città ottocentesca con architetture oggi non più esistenti: in alcuni casi, come nelle opere di Eugène Sevaistre, Giuseppe Incorpora e Gustave Le Gray, vennero sperimentate tecniche di fotografia stereoscopica che, grazie alla visione binoculare, consentivano al visore ulteriori effetti di profondità e tridimensionalità della scena [Baiamonte et al. 2006; Mirisola & Vanzella 2001; Morello 2000]. Oltre al valore del documento in sé, tale materiale è di indispensabile utilità per chi si occupa di ricostruzioni grafiche dell'architettura non più esistente: il dato fotografico abbatte i livelli di congettura insiti nell'operazione di riconfigurazione e, grazie alla sua incontrovertibilità, consente di essere utilizzato come falsariga per operazioni di restituzione fotogrammetrica in cui il fotogramma (o, meglio ancora, lo stereofotogramma) si presta a una ricomposizione della tridimensionalità integrabile e sovrapponibile a modelli 3D ricavati da rilievi digitali dello stesso luogo allo stato attuale. Il modello tridimensionale derivato dalla riconfigurazione si presta a sua volta all'inserimento e conseguente manipolazione in sistemi di visualizzazione immersiva fruibili *in loco* attraverso apposite apparecchiature o via web in modalità panoramica *"street view".*

Lo svantaggio, dall'altro lato, è dato dalla situazione dell'oggetto rappresentato: trattandosi di scene di guerra, lo stato dei luoghi è spesso rappresentato già compromesso dalle cannonate e dai crolli, quando non totalmente distrutto. Ai fini della rilettura di edifici scomparsi si rende necessaria una integrazione dei dati metrici ricostituiti con l'interpretazione di vedute precedenti, dove la qualità architettonica dell'impaginato dei prospetti risulta di maggiore evidenza ma chiede, data la natura non fotografica del disegno, una ricomposizione ragionata da applicare sugli esiti del rilievo di riconfigurazione.

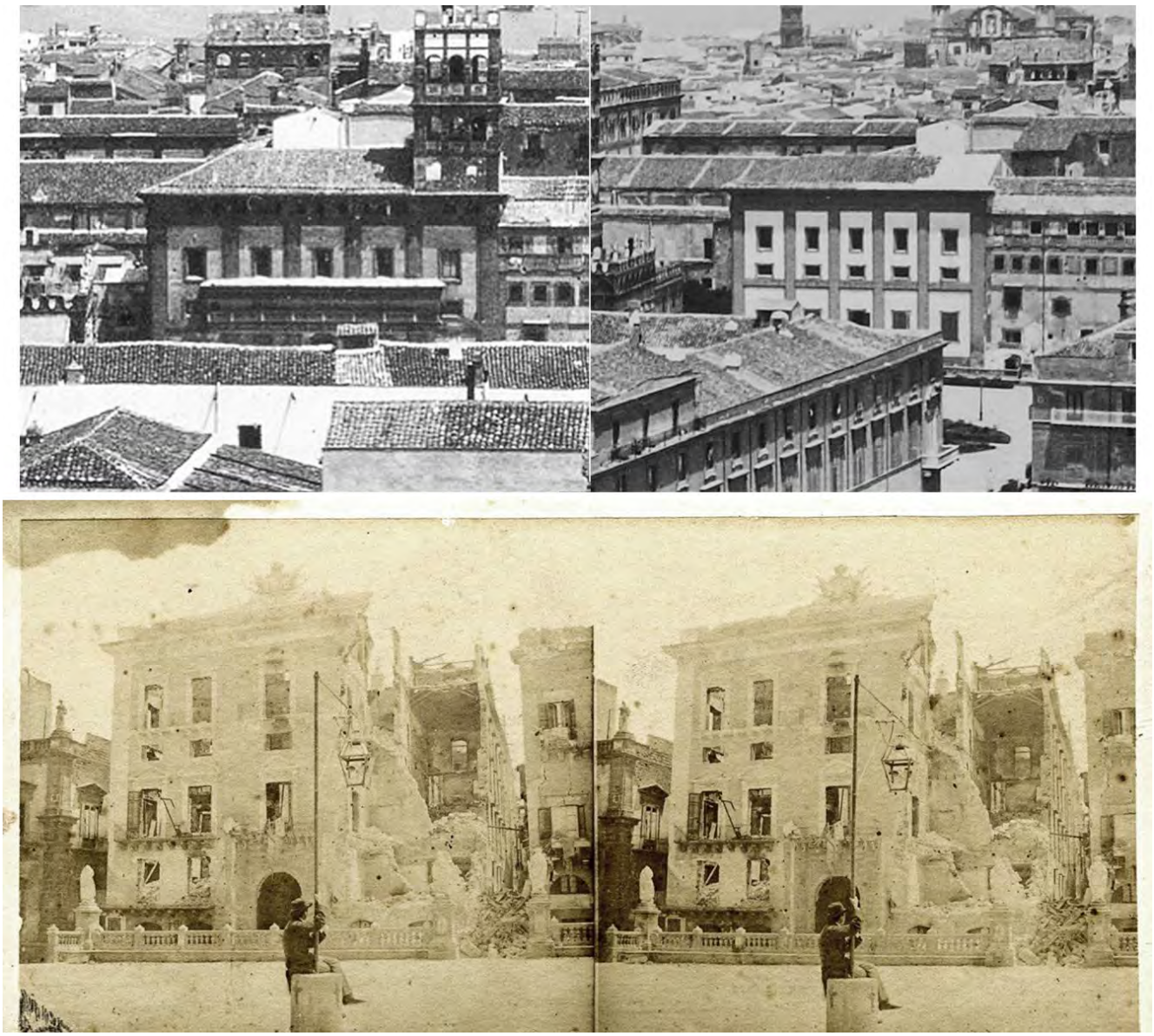
Ci si è concentrati sul Monastero dei Sett'Angeli, in particolare il fronte sulla Piazza della Cattedrale e la volumetria dell'edificio rimpetto le absidi del Duomo: il primo oggi è sostituito dal Liceo Vittorio Emanuele II, la seconda dalla piazza Sett'Angeli.

Le recenti scoperte archeologiche e la tradizione agiografica sembrano convergere nella notizia della formazione del primo nucleo monastico sulle vestigia di una preesistente domus d'età romana, la cui proprietà viene attribuita a una delle Sante Patrone della città: la strada prospiciente l'edificato, che disimpegnava direttamente verso la porta della Guilla, era intitolata a Sant'Oliva; la casa patrizia è invece ritenuta essere l'abitazione di Santa Ninfa, figlia del prefetto Aurelianus, convertitasi al Cristianesimo e quindi martirizzata sotto l'arcivescovado di San Mamiliano nel IV sec d.C. [Mongitore 1701]. In adiacenza alla casa era stata edificata, in epoca medievale, la primitiva Chiesa di Sant'Angelo di Sicilia, dedicata già dalla fondazione al culto dei Sette Arcangeli, particolarmente sentito nel cristianesimo delle origini e riportato in auge dalla monarchia normanna nel XII secolo. Tale devozione venne progressivamente

accantonata dal cattolicesimo latino, talvolta persino osteggiata in quanto sospetta di essere legata a pratiche cabalistiche di matrice esoterica. Fu proprio qui che il culto venne riscoperto e investito dell'ufficialità liturgica che lo accompagnò a seguire: nel 1516 il canonico Tommaso Bellorusso rinvenne, sotto strati di intonaco, un affresco absidale con le raffigurazioni e i nomi dei Sette Arcangeli; contemporaneamente a questa scoperta, il sacerdote Antonio Del Duca rilesse e reinterpretò le omologhe raffigurazioni bizantine presenti nella Cappella Palatina [Bernardi Salvetti 1965].
L'evento ebbe eco nazionale: il vicerè dell'epoca, Ettore Pignatelli di Monteleone, promosse il restauro e l'ampliamento del complesso monastico istituendovi la "Confraternita Imperiale dei Sett'Angeli" (che annoverava l'intera nobiltà locale compreso l'imperatore Carlo V); nel 1529 il nuovo Monastero venne dedicato a San Francesco di Paola sotto il titolo dei "Sett'Angeli" e gestito dall'Ordine dei Minimi di Sant'Oliva, che vi trasferì la sezione femminile del Monastero dell'Origlione [Mongitore 1726]. L'ampliamento interessò l'isolato che fronteggiava il Piano della Cattedrale, dove sorgevano due chiese intitolate a Santo Stefano e San Giovanni Evangelista, che vennero inglobate nel complesso.

2: Il Monastero dei Sett'Angeli e il Piano della Cattedrale in una veduta del 1834 (a), durante le insurrezioni antiborboniche (b) e dopo l'ingresso dei garibaldini (c, d).

Nel 1597 le due chiese vennero accorpate e riassemblate nell'edificazione della nuova chiesa dei Sett'Angeli, promossa da un altro Ettore Pignatelli, nipote e omonimo del precedente vicerè. Nel frattempo il Del Duca, trasferitosi a Roma, si era fatto promotore presso l'ambiente papale della diffusione del culto degli Angeli: sotto il pontificato di Pio IV venne commissionato a Michelangelo il restauro delle Terme di Diocleziano per impiantarvi la nuova Basilica di Santa Maria degli Angeli (1562); quindi fu dato incarico a Galeazzo Alessi di edificare una omonima basilica attorno alla Porziuncola di Assisi (1569).
La Chiesa palermitana era orientata da nord a sud: si sviluppava longitudinalmente lungo il fronte orientale del Piano della Cattedrale, e disponeva l'ingresso principale verso le absidi, in adiacenza al nucleo primigenio del Monastero e all'antica chiesa di Sant'Angelo.

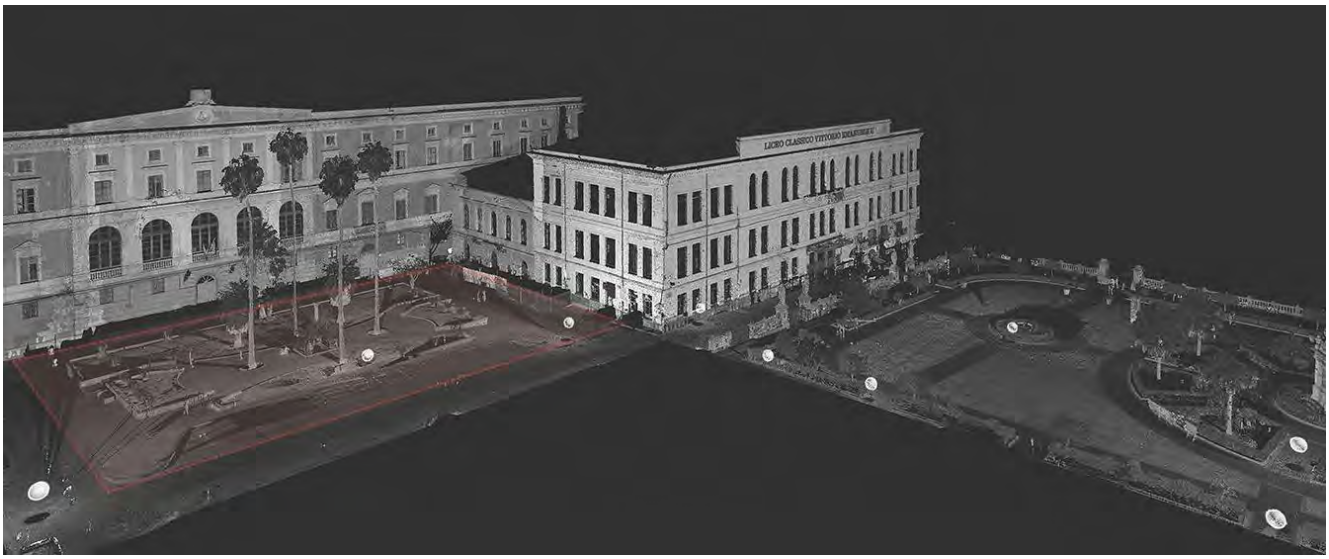


3: Il prospetto sulla piazza della Cattedrale prima e dopo i bombardamenti del 1860; Stereoscopia di E. Sevaistre su palazzo Carini- La Grua (maggio 1860).

La Confraternita e il complesso monastico crebbero ulteriormente negli anni seguenti: nel 1638 furono incamerate altre proprietà adiacenti, tra cui l'antica residenza dei Castrone di Santa Ninfa e la cappella di Santa Maria Maddalena che vi era collegata come pertinenza.
In tal modo l'estensione del Monastero arrivava a coprire quasi per intero la sagoma dell'isolato su cui insisteva, andando a prospettare sul Cassaro a sud e incamerando al suo interno la vanella di Sant'Oliva, con diversi cortili e giardini.
La disomogeneità volumetrica dei diversi accorpamenti richiedeva dunque un ulteriore progetto di ammodernamento, sia per uniformare i fronti urbani nei loro affacci più rilevanti (Cattedrale e Cassaro), sia per sottolineare il rango e il valore architettonico del complesso edilizio. L'incarico fu affidato al padre domenicano Tomaso Maria Napoli, architetto e trattatista di fama europea, che in quegli anni era impegnato nei lavori di ampliamento e risistemazione della Chiesa di San Domenico, con l'intenzione di abbinarvi un grandioso intervento urbano (che sarebbe diventato poi la futura "Piazza Imperiale" per i nuovi regnanti asburgici della Sicilia). Il progetto di Napoli per i Sett'Angeli porta la data del 1712. L'architetto aveva ridisegnato l'ordine delle aperture laterali della chiesa, aprendo sul fronte occidentale un nuovo portale diretto sul Piano della Cattedrale; contestualmente aveva pensato di uniformare l'ordine architettonico nelle estensioni e nei risvolti dell'edificato sul Cassaro, mantenendone però le disparità altimetriche come a sottolineare l'insigne preesistenza. A mediare i vari corpi, e in funzione di cerniera figurativa dell'intero impianto, aveva predisposto un imponente torrione assiale a più livelli sovrapposti, che oltre ad assolvere le funzioni di torre campanaria ottemperava ad una delle richieste più pressanti delle monache: realizzare cioè una "nova vista" con affaccio sulla strada pubblica per consentire alle religiose di assistere, non viste, alle feste e processioni di piazza [Neil 2012]. La torre, per mole e impatto prospettico, si proponeva con un ruolo fortemente protagonista nello *sky-line* della piazza, bilanciando il contrappeso dell'altra torre campanaria sopra il palazzo Arcivescovile: la cupola del Duomo era ancora di là da venire.

2. Rilievo come base per l'orientamento e il dimensionamento del modello 3D

Il rilievo di piazza Sett'Angeli e della vicina piazza della Cattedrale è stato condotto con la tecnologia laser scanning ed è stato impiegato come supporto per analizzare le trasformazioni introdotte negli anni nell'area e per estrarre informazioni metriche da utilizzare in fase di modellazione e di orientamento. Sulla base di riferimenti tutt'oggi esistenti, infatti, è stato possibile procedere alla restituzione prospettica digitale di una porzione del monastero stimando la propria estensione e collocazione.
Il Leica HDS7000 è lo strumento impiegato per le acquisizioni in loco, la campagna di rilievi si è conclusa con nove scansioni eseguite in prossimità delle due piazze a vari livelli di profondità per garantire la restituzione completa dei prospetti dell'edificio e, in parte, dell'ambiente circostante (Fig. 4). Le scansioni acquisite sono state successivamente elaborate con il software *Recap Pro* dell'*Autodesk* e, non avendo previsto l'utilizzo di target artificiali, l'allineamento delle singole acquisizioni è avvenuto attraverso l'identificazione manuale di punti comuni. La nuvola di punti completa in scala reale è stata successivamente pulita da eventuali elementi superflui e campionata in ambiente *Cloud Compare* per essere importata ed elaborata in ambiente *Rhinoceros*.
Le aree di maggiore interesse, per quel che riguarda il lavoro di riconfigurazione del Monastero, sono localizzabili nel fronte orientale di piazza Sett'Angeli (dove ricadeva la vanella di Sant'Oliva e sono stati rimessi in luce i resti d'età romana) e nel lato sud-occidentale della stessa ad angolo con la via Simone da Bologna.



4: Rilievo 3D dello stato attuale con evidenziata, in rosso, piazza Sett'Angeli.

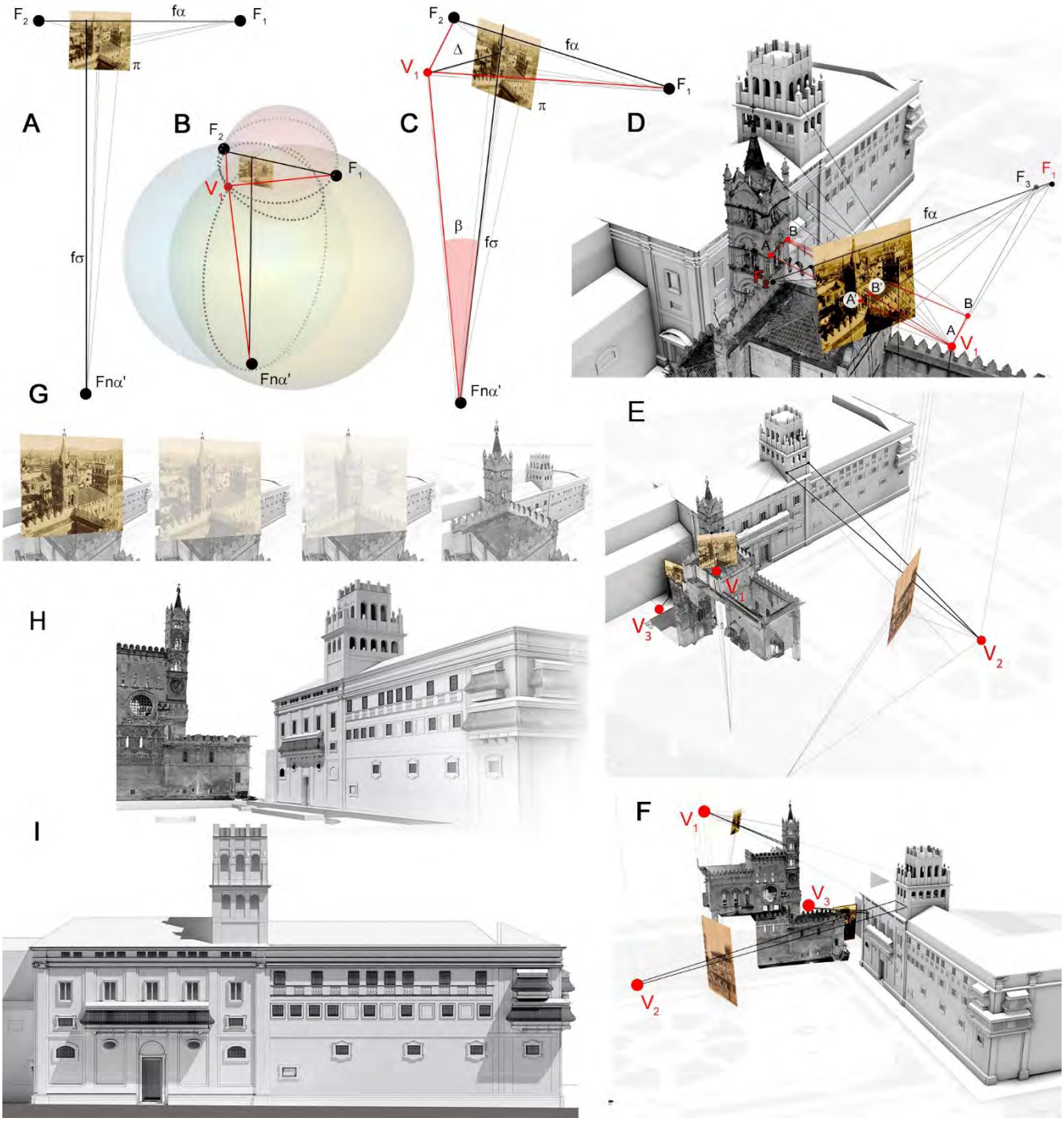
La sovrapposizione tra il modello di riconfigurazione e la restituzione del rilievo della scuola consente di ipotizzare alcune coincidenze degli allineamenti murari: il corpo centrale con scalone e atrio retrostante in asse con l'architettura del torrione centrale, l'aula magna al primo piano in allineamento con la chiesa dei Sett'Angeli, della quale si presume ricalchi e rifoderi le strutture murarie superstiti.

3. Riconfigurazione del progetto di Tomaso Maria Napoli (1712)

La ricostruzione dell'ex monastero si riannoda a tutta quella casistica di studio relativa a edifici storici che, avendo subìto mutazioni, demolizioni e stratificazioni strutturali, presentano frammentarie e incomplete testimonianze, utili per un'analisi ricostruttiva formale e spaziale.
Sebbene non esaustiva è stata comunque di notevole aiuto la presenza di materiale di tipo fotografico e pittorico, giunto a noi principalmente dalle illustrazioni di guerra del XVIII e XIX secolo. Queste hanno permesso di condurre un'analisi grafica e metodologica basata su raffronti grafici e proporzionali (Fig. 5). A tal proposito, lo strumento metodologico che maggiormente ha caratterizzato questo studio è stata l'analisi ricostruttiva mediante restituzione prospettica da fotografie.
Si tratta di una tecnica in uso sin dal XVI sec ma che non ha mai avuto grosse evoluzioni nel recente passato a causa della difficoltà di applicazione pratica, specialmente prima dell'avvento del disegno digitale [Agnello 2018].
E proprio grazie alle agevolazioni dovute alle tecnologie digitali è oggi possibile accedere a questa metodologia sfruttando la possibilità di approcciare la restituzione direttamente nello spazio tridimensionale.
Usando l'immagine fotografica come piano del quadro (ovvero il luogo dove si proietta la rappresentazione) è possibile riproiettare all'inverso tutti gli elementi in essa rappresentati mediante l'ausilio dei noti elementi geometrici fondamentali per la rappresentazione prospettica [Paris 2000].
Il metodo consta di due fasi principali: l'orientamento interno e l'orientamento esterno.
La prima fase, di orientamento interno, consiste nell'individuazione delle entità geometriche principali che costituiscono lo schema prospettico relativo alla specifica all'immagine fotografia: punti di fuga di coppie di rette orizzontali (F1, F2), retta di fuga di direzioni orizzontali e verticali

(fα e fσ), punto di fuga delle rette verticali (Fnα'), punto di vista principale (V) e distanza focale (Δ) che intercorre tra il punto di vista e il piano del quadro (π).
In questa prima fase i punti e le rette, di cui sopra, sono ancora rappresentati bidimensionalmente e sono appartenenti al piano del quadro. Inoltre, è possibile risalire, mediante due ribaltamenti, alle relative posizioni del punto di vista principale V nei rispettivi ribaltamenti secondo il piano orizzontale α (Vα) e secondo il piano σ (Vσ) (Fig. 6 A).
Successivamente, applicando la regola detta delle "tre sfere" [Fallavolita et al 2013], secondo la quale è possibile individuare il punto principale V come intersezione di 3 sfere di diametro F1-F2, F1-Fnα' ed F2 Fnα' (Fig. 6 B), è possibile ottenere l'esatta posizione nello spazio del punto principale, che individuerebbe pertanto l'originaria posizione del fotografo al momento dello scatto: l'intero schema avrà da ora una rappresentazione tridimensionale.
Ottenuto V e imponendo una rotazione in posizione verticale della retta di fuga fσ si potrà apprezzare il valore dell'inclinazione dell'asse di presa fotografica (Fig. 6 C).
La seconda fase riguarda l'orientamento esterno, ovvero la costruzione di un legame dimensionale e di orientamento tra lo schema prospettico ottenuto dalla foto e la presenza di riferimenti esterni ad essa, quali edifici od oggetti limitrofi.

5: Fonti iconografiche e fotografiche per la ricostruzione dei fronti: disegno di A. Hallmann 1835, dipinto di P. Fabris 1770, foto eseguite durante i lavori di demolizione (post 1860)



6: Schema prospettico bidimensionale (A), regola delle tre sfere (B), schema prospettico nello spazio e angolo di inclinazione fotografico (C), posizionamento della vista 1 e regola del parallelogramma (D), quadro d'insieme della restituzione prospettica (E, F), verifica di congruenza tra immagine fotografica e modello ricostruttivo della vista 1 mediante applicazione di un fattore di trasparenza al piano fotografico (G), scorcio prospettico dell'insieme visto dal sagrato della Cattedrale (H), prospetto ovest del monastero (I).

La possibilità di una ricostruzione in scala reale è resa possibile dalla visibilità, in foto, di elementi esistenti, quindi rilevabili, oppure ancora da elementi riconducibili mediante descrizioni dimensionali utili a dedurre misure e grandezze finalizzate alla scalatura dell'intero sistema.
Per la restituzione del fronte principale del monastero ci siamo basati su 3 foto principali, e in base alle quali abbiamo ricavato i relativi 3 punti principali V1, V2 e V3.
Nella prima vista utilizzata abbiamo infatti legato la nuvola di punti ottenuta dal rilievo del campanile sud-est della cattedrale e orientato la foto secondo le dimensioni estratte da questa (Fig. 6 D).
L'utilizzo di cartografie d'epoca, in cui siano presenti elementi o chiari segni del profilo planimetrico dell'edificio in oggetto ha rappresentato un prezioso contributo per la corretta collocazione planimetrica nel contesto urbano e per il corretto dimensionamento dello stesso durante le fasi di restituzione (Fig. 6 E / 6 F).
È possibile, pertanto, e l'enorme potenziale del metodo esposto è proprio questo, ricostruire virtualmente gli elementi architettonici presenti in foto nella loro scala reale, ricreando perciò uno scenario spaziale molto prossimo alla realtà ritratta.
A tal proposito è qui resa ad esempio una regola utilissima per la scalatura del modello spaziale, detta regola del parallelogramma: si costruisce un parallelogramma in cui il lato corto è dato da una distanza nota di un segmento (AB) preso come elemento misuratore di un oggetto presente in foto e riportata a partire dal punto V lungo una delle due direzioni di fuga; si tracciano quindi da V due rette proiettanti i corrispondenti estremi del segmento (A'B') nell'immagine fotografica. Tracciando infine una retta parallela ad una delle due rette proiettanti si interseca il sistema con la seconda retta proiettante ottenendo un parallelogramma; a questo punto il secondo estremo corto della figura corrisponderà alla reale distanza frapposta tra il fotografo e l'oggetto rappresentato (Fig. 6 D).
Da qui ne deriva che il sistema, ormai scalato, rappresenta con un'accettabile approssimazione la simulazione effettiva dello spazio raffigurato in foto, ottenendo pertanto un buon controllo spaziale durante la modellazione dei volumi sino alla sua completa ricostruzione.
In ultima considerazione va aggiunto che il metodo consente anche una verifica di correttezza della fase ricostruttiva: il software di modellazione utilizzato (*Rhinoceros 7.0*) consente il posizionamento di una camera virtuale che ha come punto di collocazione iniziale V e come punto di destinazione il punto d' intersezione tra il piano π e la retta ad esso ortogonale passante per V secondo una distanza pari alla distanza principale Δ.
Posizionata la camera virtuale si otterrà una vista corrispondente all'esatta immagine fotografica che, applicando un fattore di trasparenza, farà traguardare la vista del modello nella medesima proiezione prospettica. Ovviamente il risultato potrà considerarsi corretto solo verificando una perfetta corrispondenza tra l'immagine fotografica in semitrasparenza e il modello ricostruito (Fig. 6 G / 6 H).
Il processo potrà quindi essere monitorato costantemente fino al completamento del modello ricostruttivo e alla estrapolazione del relativo disegno (Fig. 6 I).

Conclusioni

Il lavoro di restituzione, in questa fase, si è concentrato maggiormente sull'indagine dimensionale del progetto settecentesco, cioè la risistemazione della facciata sul Piano della Cattedrale e il nuovo affaccio sul Cassaro. Il rilievo 3D, oltre alla restituzione dell'insieme, ha invece sottolineato quei punti nella parte retrostante (su piazza Sett'Angeli) dove le tracce superstiti (perlopiù allineamenti murari) possono condurre a una lettura ragionata più

concentrata sulle fasi più antiche della costruzione del complesso edilizio. In entrambi i casi la memoria della distruzione bellica fa sentire la sua eco, tra le pieghe di una rilettura grafica che, grazie al procedimento messo in essere, offre un modello misurabile e indagabile a una scala intermedia tra l'architettonico e l'urbano e ricolloca, nel tempo e nello spazio, frammenti di un'architettura perduta da poter apprezzare nuovamente, pur nei limiti di un ambiente esclusivamente virtuale[*].

Bibliografia

AGNELLO, F., (2018). Perspective restitution from view cameras photos. In «Int. Arch. Photogramm. Remote Sens. Spatial Inf. Sci», XLVI, pp. 17-24.

AGUILERA, E. (1738). *Nota delle ragioni del collegio di Palermo nella causa di fabbrica col monastero dei Sett'Angeli*, Palermo, Felicella.

BASILE, N. (1938). *Palermo felicissima. Divagazioni d'arte e di storia*, Palermo, Grafiche G. Fiore & Figli.

BAJAMONTE, C., LO DICO, D., TROISI, S. (2006). *Palermo 1860. Stereoscopie di Eugène Sevaistre*, Palermo, Kalòs.

BELLOMO, A., PICCIOTTO, C. (2008). *Bombe su Palermo: cronaca degli attacchi aerei 1940-1943*, Genova, Associazione culturale Italia.

BERNARDI SALVETTI, C. (1965). *I Sette Angeli patroni di Palermo*, in «Sicilia», n. 46, giugno 1965, pp. 10-17.

CALVI, P. (1851). *Memorie storiche e critiche della rivoluzione siciliana del 1848*, Londra.

CANNELLA, M., DI PAOLA, F., MONTELEONE, S., SCIORTINO, R. (2015). *Sistemi digitali 3D per la documentazione e la valorizzazione dei beni archeologici. Il caso di piazza Sett'Angeli*, in *Atti del Convegno* "*Conservare è tramandare"*, Palermo, CRPR.

CHIRCO, A. (2008). *Incursioni aeree e danni ai monumenti nell'anno 1943 a Palermo*, in *Memoria del 9 maggio 1943*, Palermo, edizioni Salvare Palermo.

DI GIOVANNI, L., LA BARBERA, S. (2000). *Le opere d'arte nelle chiese di Palermo*, Palermo, Flaccovio.

DI MARZO FERRO, G. (1858). *Guida istruttiva per Palermo e i suoi dintorni ripr. su quella del cav. Gaspare Palermo*, Palermo, Tipografia Pietro Pensante.

FALLAVOLITA, F., MIGLIARI, R., SALVATORE, M. (2013). Monge e il problema del vertice di piramide: una applicazione alla restituzione di quote e volumi da una fotografia del 1892. In «DisegnareCon», 6 (12), pp. 1-9.

GRILLO, R. (1963). *I combattimenti a Palermo dal 27 al 29 maggio 1860*, in «Panormus: rassegna del Comune di Palermo e bollettino di statistica», anno 58, luglio 1963, pp. 33-36.

MIRISOLA, V., VANZELLA, G. (2001). *Fotografi a Palermo 1865-1900*, Modena, Gente di Fotografia Edizioni.

MONGITORE, A. (1701). *Vite de' due santi Mamiliani arcivescovi e cittadini di Palermo; e de' suoi discepoli pure palermitani, cioè di S. Mamiliano martire, e Ninfa, Procolo, Eustotio e Goboldeo*, Palermo, Michele Costanzo.

MONGITORE, A. (1726). *Istoria del Ven. Monastero de' Sette Angeli della città di Palermo dell'Ordine delle Minime di S. Francesco di Paola*, Palermo, Gio. Battista Aiccardo.

MORELLO, P. (2000). *Gli Incorpora 1860-1940*, Firenze, Alinari.

NEIL, E.H. (2012). *Tomaso Maria Napoli 1659-1725. Un architetto Domenicano e il suo mondo*, Palermo, Flaccovio.

PALERMO, G. (1816). *Guida istruttiva per potersi conoscere con facilità tanto dal Siciliano, che dal Forestiere, tutte le magnificenze e gli oggetti degni di osservazione della città di Palermo*, Palermo, Reale Stamperia.

PARIS, L. (2000). *Il problema inverso della prospettiva*. Roma, Kappa.

RAMON-CONSTANTI, A., GOMEZ, A., (2020). Perspective restitution from a photograph. In «EGA, Expresión Gráfica Arquitectónica», 146, pp. 146-156.

ROMEO, S., ROTHIER, W. (2017). *Bombardamenti su Palermo: un racconto per immagini*, Palermo, Istituto Poligrafico Europeo.

SPATAFORA, F., COMPARETTO, G. (2015). *Lo scavo archeologico di piazza Sett'Angeli: dalla ricerca alla valorizzazione*, in *Atti del Convegno* "*Conservare è tramandare"*, Palermo, CRPR.

[*] Gli autori hanno apportato pari contributo allo sviluppo dell'articolo, nello specifico G.G. si è occupato della redazione dei paragrafi "Introduzione" e "1."; S.M. il paragrafo "2." e da L.B. il paragrafo "3.". Le "Conclusioni" sono a firma congiunta.

Sullo sfondo della rivolta. Storia e ricostruzione digitale dell'antico campanile della cattedrale di Messina

Against the background of the uprising. History and digital reconstruction of the ancient bell tower of the cathedral of Messina

ALESSIA GAROZZO
Università di Palermo

Abstract

Il contributo si prefigge di operare una ricostruzione dell'antico campanile della cattedrale di Messina, protagonista di vicende costruttive, politiche e sociali durante il periodo che va dal XVI al XVII secolo. Con l'ausilio della rappresentazione digitale si ripercorrono i principali interventi di riconfigurazione cinquecentesca dell'antica torre medievale, demolita definitivamente nel 1863, simbolo del passato glorioso della città di Messina.

The ancient bell tower of Messina was the protagonist of the glorious past of the city and represented its symbol. The contribution reconstructs the events of the ancient bell tower of the cathedral between the 16th and 17th centuries. The digital drawing reconstructs the main sixteenth-century reconfiguration interventions of the ancient medieval tower, definitively demolished in 1863.

Keywords
Messina, antico campanile, ricostruzione digitale.
Messina, ancient bell tower, digital reconstruction.

Introduzione

La dispersione delle fonti documentarie relative alla storia di Messina ha assunto proporzioni talvolta scoraggianti per l'avanzamento degli studi nel campo della ricerca. Nella città peloritana, il succedersi di eventi quali cambi di regnanti, disordini sociali, pestilenze, terremoti e incendi, ha condotto il patrimonio artistico, architettonico e documentario a un destino ineludibile. Il grado di scoramento non si placa quando, come nel nostro caso studio, la perdita concerne tanto il dato documentario quanto quello fisico. Devastato dal sisma del 1783, i resti dell'antico campanile della cattedrale occuparono il fianco del duomo fino al 1863 quando ebbe luogo la sua definitiva demolizione. Oggi di esso non rimane alcuna traccia visibile. L'attuale campanile del duomo venne ricostruito nella stessa posizione del suo predecessore dopo il terremoto del 1908 e, osservando la piazza del duomo oggi, dovremmo compiere uno sforzo creativo notevole, provando a immaginare una torre trenta metri più alta che, probabilmente, se fosse stata ancora al suo posto, avrebbe caratterizzato con più forza la percezione della piazza e il profilo della città dal mare.
A partire da un quadro vago, sulla base di informazioni frammentarie, azzarderemo una ricostruzione congetturale che, seppur incompleta, prova a mettere insieme il mosaico della memoria dell'antico campanile di Messina e degli eventi che lo coinvolsero tra il XVI e XVII secolo. La rappresentazione digitale e l'analisi delle riproduzioni iconografiche esistenti, supportate dallo studio della bibliografia e dei documenti d'archivio, condurranno a un'ipotesi ricostruttiva dell'immagine del campanile scomparso.

1. Il rinnovamento del campanile nel Cinquecento

Nel XVI secolo la città di Messina raggiunse il suo apice in termini di autorevolezza rispetto alle altre grandi città siciliane, impegnata nella costruzione della sua immagine di capitale dell'isola. Dopo un lungo periodo di agitazioni popolari, nel marzo 1517, la città prestò giuramento di fedeltà alla Corona di Spagna la quale, in cambio, promise di rispettare i capitoli, i privilegi e le immunità di Messina e del suo distretto. Per la Corona spagnola concedere privilegi alla città, che sosteneva il monarca elargendo importanti donativi, era un modo per mantenere il controllo dell'Italia meridionale. In contrasto con le prese di posizione di Palermo, in un clima rivoltoso per gran parte della Sicilia, il giuramento in favore del sovrano rappresentò per la città uno strumento dimostrativo: Messina attestò di essere abbastanza potente da opporsi alla volontà politica del resto dell'isola e in particolare di Palermo, con la quale gareggiava per il titolo di capitale di Sicilia [Pispisa, Trasselli 1988].

Grazie alla sua posizione geografica strategica, già dalla fine del Quattrocento, Messina era la città siciliana più evoluta; intorno al porto articolava la sua economia; tuttavia, erano fiorenti anche l'artigianato e l'industria tipografica. Costituì un fondamentale punto di approdo e partenza durante i conflitti bellici e per questo motivo fu continuamente sottoposta a una riconfigurazione del sistema difensivo che rispondesse più adeguatamente agli attacchi esterni [Marabottini 1979, pp. 549-581]

Contemporaneamente la città fu trasformata al suo interno, coinvolta in un importante processo di risanamento del tessuto urbano, di razionalizzazione, ridistribuzione funzionale degli spazi e rinnovamento edilizio. Un programma di interventi aderente al nuovo gusto in cui concretizzare le aspirazioni di una città desiderosa di nuove conquiste sociali [Aricò 2010 139-159; Nobile 2001, 348-371; Nobile 2002,496-503.].

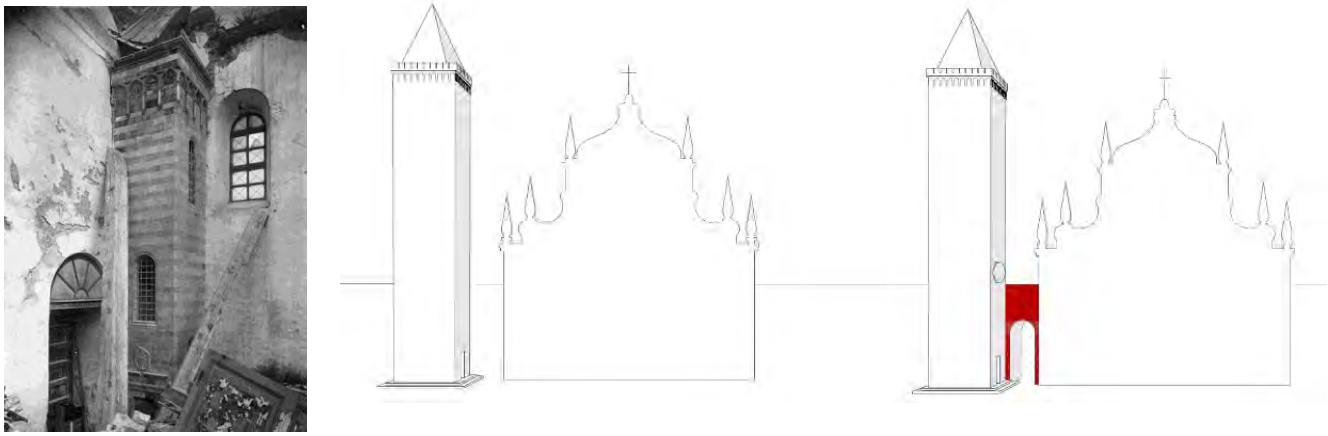
Il luogo che più di ogni altro sintetizzava, per le funzioni che in esso si svolgevano, la condizione sociale messinese e le sue relative contraddizioni era il chiano di Santa Maria. L'intenzione di trasformare il piano della cattedrale in una piazza si manifestò nei primi decenni del Cinquecento [Arenaprimo 1906, 269-280.], ma nonostante il tentativo di dare all'antico slargo informe l'immagine di un salotto moderno, il chiano conservò la natura solenne di spazio liturgico, in contrapposizione a quello civile e mercantile della zona del porto che gli stava alle spalle. In questo scenario, a fianco della cattedrale, sorgeva l'antico campanile, un'architettura simbolo dell'identità cittadina messinese e metafora del legame, non sempre solido, tra potere civico e religioso [Aricò 1993, 63-78; 2010,139-159; 2013, 108-111].

Non tutti gli autori sono concordi nel sostenere che la torre sorgesse contemporaneamente alla fabbrica normanna della cattedrale; forse a causa della sua posizione isolata rispetto alla chiesa, alcuni studiosi hanno affermato che la costruzione del campanile potesse essere successiva al XII secolo. Questa opinione nacque intorno al dibattito avvenuto nella seconda metà del XIX secolo, relativo all'abbattimento dei resti del campanile colpito dal terremoto del 1793, sorto intorno alla volontà di alcuni di ricostruirlo in una posizione diversa da quella originale [Fiore 1858].

Valutando la posizione isolata della torre campanaria rispetto alla chiesa, appare ammissibile che in origine l'ingresso avvenisse direttamente dalla piazza, tuttavia, agli inizi del secolo il sistema di accesso al campanile fu oggetto di importanti trasformazioni.

Nel 1512 tra il secondo e il terzo ordine della torre veniva costruita la cosiddetta 'casa dell'orologio'. L'idea di costruire una casa ci fa pensare che questo nuovo meccanismo avesse delle dimensioni tali da occupare una porzione rilevante degli ambienti all'interno della torre. Tale innovazione tecnologica comportò probabilmente una revisione del sistema

di accesso al campanile poiché, nel 1523, Antonello Freri capomastro della cattedrale, inizia a costruire all'interno del duomo, una scala in pietra «[…] a caraolu chi si ha di fari per achanari intra la dicta mayuri ecclesia susu a lu campanaru […]» [Puzzolo Sigillo 1929, 7].
Si realizza pertanto un collegamento tra l'interno della chiesa e il campanile, attraverso una scala a chiocciola inserita dentro una torretta posta nell'angolo nord-ovest della chiesa, in prossimità dell'ingresso, e un camminamento esterno sostenuto da un arco.
La torretta contenente la scala a chiocciola, colpita dal terremoto del 1908 e demolita in seguito all'ultimo restauro della cattedrale, presentava un paramento a fasce bicrome in pietra bianca e pietra lavica, confrontabile con la tradizione costruttiva tardo medievale dell'area etnea.



1: A sinistra, Duomo di Messina, interno, torretta rinascimentale dell'antico campanile dopo il 28/12/1908. Biblioteca regionale universitaria Giacomo Longo, Messina. A destra, Schemi sull'accesso al campanile prima e dopo l'intervento del 1523 (a cura dell'autrice).

Non siamo a conoscenza del modo in cui erano serviti gli ambienti del campanile prima della decisione di costruire un accesso alternativo all'interno della chiesa; tuttavia, possiamo supporre che una scala di collegamento tra il pianterreno del campanile e la cella campanaria fosse già presente.
La camera al pianterreno del campanile conservava i documenti più importanti della città; pertanto, la scelta di isolare la parte basamentale della canna, attraverso la realizzazione di un nuovo accesso ai piani più alti della torre, potrebbe essere stata intenzionale. Se così fosse potremmo avanzare l'ipotesi dell'esistenza di un programma di ri-funzionalizzazione degli ambienti del campanile, che prevedesse una separazione tra le stanze destinate all'archivio dei documenti, ai piani inferiori, e quelle riservate alla gestione dell'orologio e delle campane della torre, ai piani superiori.
L'intervento di Freri, oltre a connettere il campanile alla chiesa, generava un sottopassaggio tra l'antica via degli Astari e il piano di Santa Maria. La creazione di un nuovo elemento di connessione rappresenta una scelta confrontabile con la soluzione adottata a Palermo nella realizzazione degli arconi-ponte di collegamento tra la cattedrale e il suo campanile, inglobato in parte nel palazzo arcivescovile, posto di fronte alla facciata principale del duomo [Garofalo 2009, 5-19]. Questa combinazione tipologica campanile-ponte la ritroviamo anche, con funzione esclusivamente strutturale, nella chiesa del Crocefisso a Noto antica [Bares 2015, 138-149.].
A partire dal 1548 il programma di riforma coinvolse anche la parte terminale della torre messinese, tra la cella campanaria e la cuspide.

Le informazioni deducibili dai libri d'introito ed esito conservati presso l'archivio del Capitolo della cattedrale evidenziano come, la cuspide del campanile fosse stata continuamente soggetta a lavori di manutenzione, di conza e riparo del cosiddetto cappello; una struttura piuttosto labile, di forma piramidale, con un telaio in legno di castagno e abete, rivestita da lastre di piombo, facilmente soggetta all'azione dei fulmini e agli eventi atmosferici più violenti.
Il 1559 sembra essere un anno decisivo per il destino dell'antica torre campanaria: il 21 ottobre un incendio arse la cuspide in legno provocandone la completa distruzione e danneggiando anche il tetto della cattedrale [Bonfiglio Costanzo 1606, 28-30].
Possiamo immaginare il senso di sconforto sperimentato dai cittadini che si ritrovavano, sostando nella piazza a osservare la torre mutila della sua antenna. L'antico campanile, «dismebratum tanquam homo sine capite» [Puzzolo Sigillo 1929, 7], oltre a far perdere decoro al contesto, smarriva quel sentimento di fierezza che i cittadini messinesi nutrivano nei confronti della grande torre.
Fu probabilmente in questa fase che la comunità maturò l'idea di dotare il campanile di una terminazione che fosse più solida, resistente e rappresentativa del nuovo gusto: era giunto il momento di elevare la torre e attrezzarla di una cuspide in pietra. Alla fine del 1560 si stava provvedendo a reperire le risorse economiche necessarie per dotare il campanile di una nuova terminazione cuspidata e, tra il 1561 e il 1563, il cantiere si metteva in funzione sotto la nuova autorevole guida di Andrea Calamech, nominato protomastro scultore della cattedrale e indicato anche quale autore del disegno della nuova cuspide [Puzzolo Sigillo 1929, 7].
Il fervore di rinnovamento che coinvolse l'antico campanile della cattedrale di Messina non è da considerarsi come un caso isolato. Numerosi e documentati sono stati gli interventi di rinnovamento di campanili medievali durante il Cinquecento, tra i più celebri quello dell'antico campanile di Venezia che proprio agli inizi del secolo viene dotato di una cella campanaria in marmo e una più solida e svettante cuspide. Altrettanto nota la trasformazione dell'antico *alminar della mezquita mayor* di Siviglia nel campanile della Giralda nel 1558, operazione carica di significati simbolico-religiosi attuata proprio attraverso un intervento sulla parte terminale della torre.

2. Sullo sfondo della rivolta

L'antico campanile, per la vicinanza alla costa e per la notevole altezza, è possibile che fosse utilizzato anche come torre di avvistamento, tuttavia, nell'esercitare la quotidiana funzione di torre civica, scandiva il succedersi della vita in città: le sue campane dettavano le ore della preghiera e della giornata lavorativa, e risuonavano a festa per le celebrazioni religiose e di rappresentanza. Talvolta però, i suoi rintocchi avevano un peso maggiore del semplice modulare il tempo, spesso fungevano da richiamo nei momenti di pericolo, avvertivano la convocazione del gran Consiglio cittadino e incitavano, su richiesta, la popolazione alla rivolta in particolari situazioni di crisi sociale [Arenaprimo 1906, 269-280.].
Il campanile della cattedrale per la città di Messina rappresentò molto di più: fu il luogo deputato alla custodia dei suoi documenti più preziosi. Come già accennato, il pianterreno della fabbrica fu destinato alla conservazione dei privilegi della città e per questo motivo denominato *Tesoro*. Custodiva in particolare le carte e i diplomi che dimostravano concretamente i riconoscimenti ottenuti e il raggiungimento dell'agognata posizione di primato sociale e riscatto nei confronti del resto della Sicilia. La dimostrazione del fatto che il suo valore simbolico andò oltre le semplici funzioni di torre campanaria ci viene fornita anche dalle vicende tumultuose che lo coinvolsero negli anni Settanta del Seicento.

Nel marzo del 1678 si poneva fine al sollevamento della borghesia cittadina messinese, cominciato quattro anni prima, contro la Corona spagnola. La città, accusata di fellonia e lesa maestà, fu sottoposta alla confisca di tutti i suoi benefici, requisiti violando l'edificio che li custodiva. Il viceré Don Francisco de Benavides il 6 gennaio 1679 ordinò a Don Rodrigo Antonio de Quintana di punire la città attraverso il sequestro dei suoi antichi privilegi che, secondo le indicazioni «[…] estan el la primera cámara de la torre de la Iglesia Mayor […]» [Vilaplana 1976, p. 9]. Il Consultore restituiva per iscritto a Carlo II in che modo aveva attuato l'incameramento della grande quantità di documenti ritrovati, specificando che, affinché il popolo messinese avesse piena consapevolezza della punizione inferta, la porta della stanza al pianterreno del campanile doveva essere lasciata aperta giorno e notte [Vilaplana 1976]. Altrettanto definitiva fine ebbe l'antica campana di bronzo i cui rintocchi patriottici avevano animato lo spirito della rivolta: discesa dalla cella fu rotta sulla pubblica piazza, portata a Palermo e rifusa per la realizzazione di una statua equestre in bronzo dedicata a Carlo II, opera di Giacomo Serpotta e Gaspare Romano [La Corte Cailler 1912].

3. Una ipotesi di ricostruzione

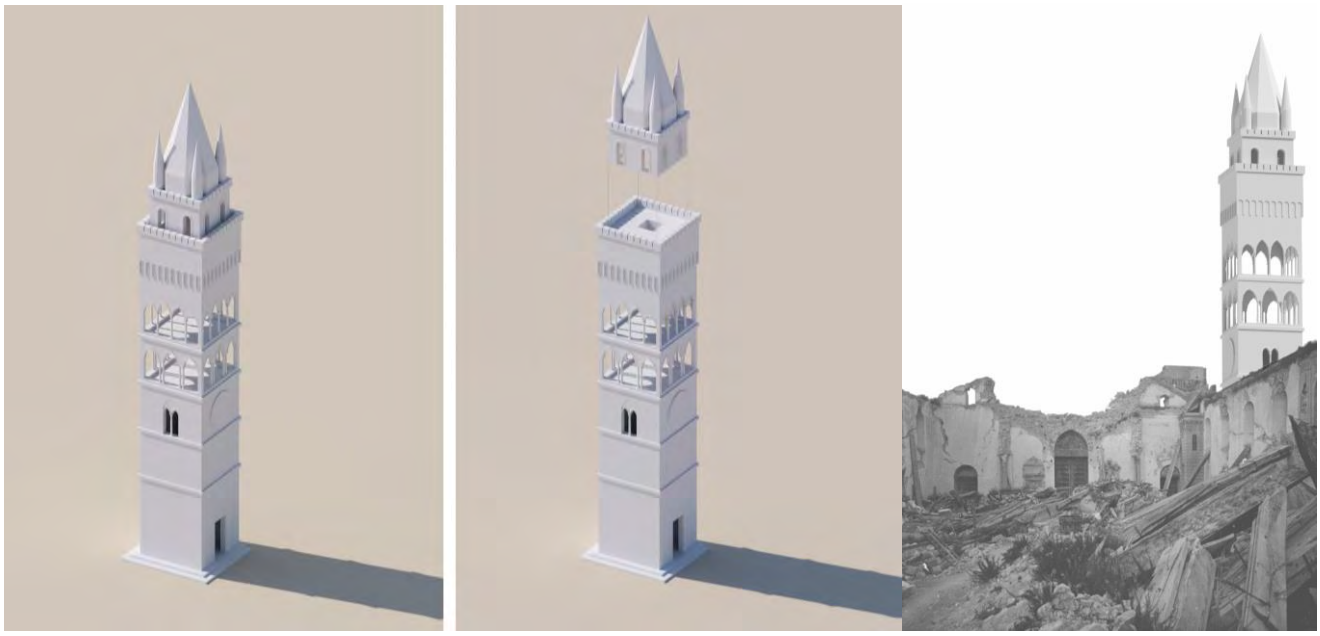
Nel 1929 Bottari scrive, riportando un estratto di un atto notarile, che il campanile, nella seconda metà del XVII secolo, era alto 42 canne siciliane, ovvero più di ottantaquattro metri. Il dato potrebbe essere abbastanza plausibile in virtù sia delle lodi decantate da Giuseppe Bonfiglio Costanzo che nel XVII secolo lo paragona al campanile di San Marco a Venezia, sia dalle considerazioni che si possono dedurre dalle numerose rappresentazioni della città. In molte incisioni raffiguranti vedute di Messina, l'altezza assegnata alla torre campanaria è maestosa rispetto al contesto circostante; tale altezza, raggiunta in seguito al rinnovamento cinquecentesco della cuspide, ha valore e costituisce un dato obiettivo nonostante il fatto che questo tipo di rappresentazione talvolta manipolasse le proporzioni, per evidenziare la preminenza di un manufatto rispetto a un altro, facendone risaltare la valenza simbolica (Fig. 2). Le raffigurazioni dell'antico campanile di Messina sono rarissime, ancor più quelle che possono restituirci con chiarezza le sue proporzioni e il suo linguaggio architettonico. Uno sguardo alla produzione artistica cinquecentesca relativa alla Sicilia orientale potrebbe fornire importanti suggerimenti, utili a spiegare la forza che questo elemento architettonico impresse nell'immagine che gli artisti del tempo avevano della città dello Stretto. In molti dipinti e oggetti sacri si possono scorgere, nello sfondo delle scene, campanili con cuspidi più o meno definite; tuttavia, siamo consapevoli del fatto che in quel periodo fosse una consuetudine animare i fondali con architetture articolate in alti e acuminati profili, e non sappiamo quanto queste fossero frutto dell'immaginazione e quanto invece riproduzione di contesti reali [Pugliatti 1993] (Fig. 3).
La più antica e completa rappresentazione, a oggi esistente, che ci fornisce un'immagine complessiva dell'antico campanile messinese fu realizzata da Francesco Sicuro tra il 1767 e il 1770 [Aricò 2013, pp.108-111] (Fig. 4). La vista prospettica ci restituisce il carattere imponente della torre rispetto al contesto urbano, dando concretezza visiva alle frammentarie informazioni restituite dai documenti. Il disegno pertanto si conferma essere, in assenza di parole, l'unico strumento idoneo, per descrivere le forme di architetture non più esistenti. Ciò risulta ancora più rilevante se si pensa che, circa quindici anni dopo la realizzazione di questa incisione, un terremoto mutilò gravemente la torre stabilendone il suo inevitabile destino. A partire dall'incisione di Francesco Sicuro, integrata dall'analisi di alcuni esemplari di torri campanarie ancora presenti nell'entroterra messinese, si è tentata una ricostruzione congetturale dell'antico campanile scomparso.

2: Da sinistra a destra, in senso orario. Dettaglio veduta prospettica di Messina, XVI sec., Fondo Vittorio Emanuele, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma; dettaglio incisione contenuta in F.Gotho, Breve ragguaglio dell'Inventione, e Feste de Gloriosi Martirj…*, Messina, 1591; dettaglio incisione* Messana urbs*, 1619 ; dettaglio incisione di P. Donia,* Messina città di Maria Vergine*, 1642. Biblioteca Regionale Universitaria di Messina; dettaglio incisione. G.P. Melchiorrri, P. Pilaia, inserita nel volume* L'antica e Pia tradizione della Sagra Lettera*, Roma 1718; dettaglio incisione contenuta in P. Filocamo, Piano della nobile, fedelissima et esemplare città di Messina 1735.*

Acquisita l'immagine tramite scanner e importato il file raster su un programma CAD si è ridisegnato il profilo della torre, consapevoli di operare una semplificazione del dato di partenza, legata al fatto che non si ha a che fare con una proiezione parallela e che non è possibile adottare un metodo scientifico di ricostruzione prospettica.
Con l'estrema prudenza che il caso ha imposto ci si è avvalsi dell'informazione relativa all'altezza del campanile (42 canne siciliane corrispondenti all'incirca a 86,73 metri) e alla larghezza (12 metri) [Aricò 2013, 108-111] per scalare il disegno ricavato dall'immagine raster, si è giunti pertanto a uno schematico modello vettoriale bidimensionale. Al di là della precisione del dato altimetrico, l'informazione ci ha condotto a verificare la sua attendibilità attraverso il confronto con gli altri campanili noti, in particolare quello di Venezia, probabilmente preso a modello nella fase di rinnovamento cinquecentesca. Con l'uso di un modellatore solido si è proceduto alla ricostruzione del volume, distinguendo la canna medievale dalle porzioni soprastanti. Questa modalità ci ha fornito la misura della discontinuità tra la base e il completamento 'moderno', la quale costituisce un ulteriore aspetto di valutazione.

3: A sinistra, Antonello da Messina, Crocifissione*, 1475. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Anversa (dettaglio sfondo). A destra, Antonello da Messina,* Cristo in pietà e un angelo*, 1476-78. Museo del Prado, Madrid (dettaglio sfondo).*

4: F. Sicuro 1767-70, immagine tratta da N. Aricò, Una città in architettura: le incisioni di Francesco Sicuro per Messina*, Palermo 2013.*



5: A sinistra e al centro, ricostruzione digitale tridimensionale congetturale (a cura dell'autrice).

Purtroppo, non possediamo dati che possano chiarire le scelte linguistiche e i modelli di riferimento adottati da Andrea Calamech per la terminazione del campanile, tuttavia numerosi sono stati gli accostamenti agli esiti prodotti nell'Italia meridionale, come il campanile del duomo di Trani e Gaeta o altri appartenenti agli ambienti 'ufficiali', come i campanili per la basilica di San Pietro a Roma, progettati da Antonio da Sangallo il giovane. Nonostante ciò, la tipologia della cuspide oggi è riconoscibile in numerosi campanili delle provincie messinesi ed etnee, i quali seppur rimodellati da continui restauri rivelano un chiaro legame con il più noto modello messinese.

Conclusioni

La rappresentazione digitale tridimensionale prodotta non ha l'intento di 'riportare alla luce' un'architettura dimenticata con il solo fine di celebrare il passato a discapito del presente, vorrebbe piuttosto approfondire l'interazione tra tutte le componenti di cui è costituito l'oggetto [De Rubertis 1994, 23]. Operando una decodifica dei dati a disposizione, seppur insufficienti, la creazione di un modello tridimensionale di un'architettura scomparsa mette a disposizione nuove possibilità di interpretazione a partire dal quale porsi nuovi interrogativi. A differenza dei molteplici completamenti di fabbriche medievali, attuate tra XV e XVI secolo, dove si prediligono la conformità e la convenienza, evitando scarti linguistici improvvisi e dissonanti, nel caso dell'antico campanile di Messina questo approccio risulta molto meno evidente. Le ragioni risiedono probabilmente nel problema compositivo, che tollera la possibilità di attuare uno scarto proprio in corrispondenza di stadi funzionali diversi: la cella campanaria e la cuspide rispetto al fusto. Le modalità esecutive di natura statica e gli accorgimenti per connettere il preesistente con il nuovo hanno evidentemente prevalso sui ragionamenti da seguire.

Alla luce del ridisegno operato, seppur sommario negli aspetti linguistici e dimensionali, l'immagine dell'antico campanile risulta quella di una fabbrica risalente al passato medievale che si è tentato di risemantizzare e rinnovare nel XVI secolo. Il risultato generale dell'immagine del campanile non è unitario, una terminazione moderna in pietra che si installa su una torre medievale sicuramente rimaneggiata nel tempo, una stratificazione poco coerente,

un'architettura con più livelli di significato come ce ne sono tante in Sicilia. Di questa architettura si è tentato di recuperarne la memoria, simbolo del passato glorioso della città di Messina e allo stesso tempo delle sue contraddizioni (Fig. 5, a destra).

Bibliografia

ARENAPRIMO, G. (1906). *L'ampliamento della piazza del Duomo nel secolo XVI ed il fonte Orione di Messina*, Atti della Reale Accademia Peloritana. Anno XX 1905-1906, XX (II), Messina, pp. 269-280.
ARICÒ, N. (2013). *Una città in architettura: le incisioni di Francesco Sicuro per Messina*, Palermo, Caracol.
ARICÒ, N. (2010). *Il ritratto di Messina del 1554* in *I Punti di Vista e le Vedute di Città secoli XIII-XVI*. Vol. 2, Roma, pp.139 – 159.
ARICÒ, N. (1999). *Illimite Peloro*, Messina.
ARICÒ, N. (1993). *L'idea di piazza a Messina tra Rinascimento e Maniera*, in *Storia della città*, 54-56, Milano, Electa, pp. 63-78.
BARES, M. (2015). *Un caso problematico: campanile e abside della chiesa del Crocifisso a Noto Antica*, in *L'abside, costruzione e geometrie,* a cura di M.R. Nobile, D. Sutera, Palermo, pp. 138-149.
BOTTARI S. (1929). *Il duomo di Messina*, Messina, Ed. La Sicilia.
BUONFIGLIO COSTANZO, G., (1606, 1976). *Messina città nobilissima descritta in VIII libri,* Venezia; ristampa a cura di P. Bruno, Messina 1976.
CALANDRA, E. (2011), *Il Duomo di Messina*, in *Enrico Calandra. Scritti di architettura*, a cura di P. Barbera, M. Iannello, Palermo, Salvare Palermo, pp.87-114.
DE RUBERTIS, R. (1994). *Il disegno dell'architettura*, Roma, La nuova Italia scientifica.
DI FEDE, M.S. (2011), *Andrea Calamech (1524-1589)*, in *Giorgio Vasari a Palazzo Abatellis: percorsi del Rinascimento in Sicilia*, catalogo della Mostra 30 novembre-31 dicembre, a cura di S. Piazza, Palazzo Abatellis, Palermo,Caracol, pp.81-85.
FALLICO G., SPARTIN A., BALISTRERI U. (1994). *Messina: il ritorno della memoria*, Catalogo della mostra 1 marzo-28 aprile, Palazzo Zanca, Palermo, Ed. Novecento.
FIORE, G. (1858), *Progetto del campanile del Duomo di Messina*, Messina, D'Amico.
GAROFALO E. (2009). *Il campanile della cattedrale di Palermo: dal gotico al neogotico,* Seminario: Las Torres Campanario. Identidad, control del territorio y conservación, Alcalà de Xivert (Castellón) 25- 26 settembre 2009, pp. 5-19.
LA CORTE CAILLER, G. (1912). *L'antico campanile del duomo di Messina*, in *Gazzetta di Messina e delle Calabrie*, 4 agosto.
LA CORTE CAILLER, G. (1901). *Andrea Calamech, scultore ed architetto del secolo XVI. Memorie e documenti*, in *Archivio Storico Messinese*, Messina, pp. 34-77.
IOLI GIGANTE, A. *Messina*, Roma-Bari, 1980.
MARABOTTINI, A. (1979), *Arte, Architettura e Urbanistica a Messina prima e dopo la rivolta antispagnola*, in *La rivolta di Messina (1674-1678) e il mondo mediterraneo nella seconda metà del Seicento*, a cura di S. Di Bella, Cosenza, Pellegrini, pp. 549-581.
MIGLIARI, R. (2004). *Il disegno come modello*. *Riflessioni sul disegno nell'era informatica*, Roma, Kappa.
MONDELLO, A. (2020). *Torri campanarie tradizionali in areale etneo: forma e tecnologia tra conoscenza e sicurezza*, Canterano, Aracne.
MUSOLINO, G. (2002). *Il campanile del Duomo di Messina*, in *Città e territorio*, anno XII, n.2/3, pp.16-21.
NOBILE, M.R. (2001). *Messina*, in *Storia dell'architettura italiana. Il secondo Cinquecento*, a cura di C. Conforti, R. Tuttle, Milano, Electa, pp. 348-371.
NOBILE, M.R. (2002). *La Sicilia*, in *Storia dell'architettura italiana. Il primo Cinquecento*, a cura di A.Bruschi, Milano, Electa, 2002, pp. 496-503.
PISPISA, E., TRASSELLI, C. (1988), *Messina nei secoli d'oro. Storia di una città dal Trecento al Seicento*, Messina.
PUGLIATTI, T. (1993). *Pittura del Cinquecento in Sicilia: la Sicilia orientale*, Napoli, Electa.
PUZZOLO SIGILLO, D. (1929). *Il più antico campanone del Duomo (notizie e documenti inediti)* in *Gazzetta di Messina e delle Calabrie*, 25 aprile, p.7.
SACCÀ, V. (1903). *La facciata del Duomo di Messina*, Messina, D'Amico.
VILAPLANA, M.A. (1976). *Documentos de Mesina en el archivo ducal de Medinaceli (Sevilla)*, in *Archivio Storico Messinese*, n. 34, Messina, pp. 7-28.

Il castello di Roccarainola tra evoluzione, distruzione ed oblio: la virtualizzazione per la divulgazione e la conoscenza

The castle of Roccarainola between evolution, destruction, and oblivion: virtualisation for dissemination and knowledge

RICCARDO MIELE[*], ANDREA MALIQARI[**]

[*] Università della Campania Luigi Vanvitelli, [**] Università Politecnica di Tirana

Abstract

Il contributo descrive i risultati di una ricerca finalizzata alla restituzione di una esperienza virtuale utile alla valorizzazione, divulgazione e fruibilità aumentata dei luoghi appartenenti alla memoria storica delle città. Attraverso il ricorso alle metodologie digitali per il virtual tour si restituisce un percorso di conoscenza del Castello di Roccarainola i cui resti, perdurati ai bombardamenti tedeschi del 1943, costituiscono ancora oggi un elemento di forte valore identitario e culturale poco noto alla comunità.

The contribution describes the results of a research aimed at the restitution of a virtual experience useful for the enhancement, dissemination and augmented fruition of the places belonging to the historical memory of cities. Through the validated digital methodologies, a virtual tour of the Castle of Roccarainola is returned, whose remains, lost to German bombing in 1943, still constitute an element of strong identity and cultural value not widely known to its community.

Keywords
Digital Culture, valorizzazione, divulgazione, proiezioni equirettangolari, virtualizzazione.
Digital Culture, enhancement, dissemination, equirectangular projections, virtualisation.

Introduzione

Il contributo proposto si inserisce all'interno di una riflessione più ampia relativa all'apporto offerto dal disciplinare del Disegno in materia di conoscenza e documentazione per la valorizzazione del lascito culturale ereditato dai piccoli centri urbanizzati. La storia suggerisce che anche i contesti più piccoli, sebbene marginali e/o poco noti, non sono scampati alla devastazione di incursioni sanguinose, assedi e guerre rovinose che ne hanno brutalmente alterato la memoria e l'eredità culturale. È a tal ragione, dunque, che si intende riprendere in questa sede le riflessioni avviate da chi scrive sul tema del castello di Roccarainola al fine di avanzare processi di visualizzazione utili, oltre che alla documentazione, a tracciare percorsi di conoscenza capaci di stimolare la curiosità del fruitore. Il castello di Roccarainola, arroccato su di una prominenza rocciosa del Monte Majo, a circa 175 metri s.l.m., si dotava con probabilità di due porte di accesso, un robusto *palatium*, una torre angioina per la difesa radente, una di più piccole dimensioni con funzione di avvistamento e si confinava all'interno delle tre cinte murarie che, connesse le une alle altre, si diramavano assecondando la naturale e sconnessa orografia dei luoghi.
Il castello, dunque, del quale oggi si conservano i ruderi, resta una traccia viva della memoria storica della città e la cui immagine di notevole valore identitario e culturale, oltre che effetto di secoli di abbandono, di rovinosi terremoti ed eruzioni vulcaniche, è causa delle barbarie della

guerra. In particolare, la sua definitiva perdita è da deputare ai tedeschi che in una mattina del 1943, credendo fosse occupata dal nemico per la strategica posizione di cui si dotava, ne disposero il totale abbattimento. Per quanto detto, l'obiettivo proposto è quello di rendere alla comunità il portato storico che caratterizza i luoghi attraverso interventi di *Digital Culture* e, dunque, tramite la messa in opera di metodologie che restituiscono un prodotto inedito e capace sia di aggirare le barriere fisiche che di accorciare le distanze culturali per la loro peculiarità d'essere 'a portata di mano'. Nello specifico, l'esperienza descritta nasce da una prima fase di studio condotta tramite metodologia fotogrammetrica *UAV-based* e volta a restituire le nuvole di punti necessarie a costruire il modello mesh texturizzato e debitamente scalato dell'intera area rilevata. Tali operazioni condotte per mezzo di drone *DJI*, modello *mavic mini 2,* hanno poi consentito in una seconda fase di sfruttare le potenzialità delle strumentazioni a disposizione per acquisire immagini panoramiche equirettangolari che hanno costituito il fondamento alla realizzazione del tour virtuale dell'intera area del castello.
Tale stimolo, dunque, è volto ad indagare le possibilità multiple offerte dalle moderne tecnologie che, nell'era della *Transizione Digitale* e della *Cultura 4.0* cui il nostro Paese punta nel disegno del *Piano Nazionale di Ripresa e Resilienza* (PNRR), si impongono nella società odierna come volano di valorizzazione e conoscenza del *Cultural Heritage*.
L'esperienza di ricerca, dunque, che qui si pone come opportunità di riflessione sulle risposte delle moderne tecnologie nell'ambito dei Beni Culturali fortemente danneggiati, vuole contribuire a tracciare interventi concreti, speditivi e *low-cost* finalizzati alla loro valorizzazione e divulgazione.

1. Le tracce della memoria storica: il castello di Roccarainola

Spostandosi dalle terre vesuviane verso nord-est e oltrepassando l'antica città di Nola, raccolta tra le pendici dei monti Majo e Fellino si estende protesa verso settentrione la cittadina di Roccarainola, piccola realtà urbana a vocazione paesaggistica della provincia napoletana. Affacciata sull'intera vallata dell'agro nolano e difesa alle spalle dalla barriera montuosa che

1: Ruderi del Castello di Roccarainola, fronte settentrionale. Fotografia aerea da UAV a cura di R. Miele, 2022.

da un estremo all'altro attraversa i territori di Caserta ad ovest e di Avellino ad est, il territorio costituiva orograficamente un'area che ben si prestava alla difesa dell'intero territorio nolano. Difatti, a circa 175 m s.l.m. si erge, arroccato su di un pendio roccioso, il *castrum* di Roccarainola (fig. 1), unità difensiva appartenente alla fitta rete delle fortificazioni dell'*Ager Nolanus* che, per la favorevole collocazione soprelevata rispetto all'edificato sottostante, costituisce un elemento identitario e visivo e perciò fortemente legato all'immagine della città, della sua memoria storica e culturale.
Percorrendo l'antico tracciato viario (oggi via Guglielmo Marconi) che permette l'ingresso al Comune, infatti, le rovine del castello, che qui si pongono come chiusura scenografica dell'asse, non mancano di suscitare nello spettatore un'inattesa sensazione di stupore e di gloriosa magnificenza che lo induce e lo stimola attraverso gli occhi e la mente ad immaginarne e a visualizzarne configurazioni e paesaggi ormai andati perduti. Come ingiustamente condannato alla *damnatio memorie,* infatti, nella prima metà del Novecento il lascito culturale costituito dal Castello di Roccarainola fu definitivamente sottratto alla collettività dalle ignominie della guerra che nel 1943 ne dispose la distruzione e ne reclamò l'oblio. Difatti, oltre alle disposizioni per il suo abbattimento, l'ordine emanato dall'armata tedesca di incendiare l'intero deposito dell'Archivio di Stato di Napoli, in quei tempi ospitato nei locali di Villa Montesano a San Paolo Bel Sito, fu di fatto una gravissima perdita di patrimonio documentario che colpì lo stesso castello, la sua immagine e la sua memoria storica.
Ad oggi, infatti, sono del tutto inesistenti fonti documentali e/o iconografiche capaci di consentire agli studiosi ipotesi di ricostruzione delle sue antiche fattezze. Ciò nonostante, unico documento che si conserva è una mappa settecentesca che, descrivendo l'assetto urbano di cui il piccolo centro si dotava ai tempi, mette in evidenza il forte rapporto che il castello, sebbene isolato, possedeva con il sottostante borgo medievale, centro di prima espansione. La *Pianta topografica di Roccarainola* o *Mappa settecentesca del centro storico di Roccarainola*[1] (XVIII sec.) restituisce, attraverso una rappresentazione approssimata del costruito, l'immagine di uno spaccato di città costituito a nord da un agglomerato di fabbricati appartenenti all'antico borgo medievale (Casale di Rocca) e più a sud, separato dagli ampli appezzamenti terrieri dei Miele e dei de Rinaldo, dal piccolo nucleo urbano di Risigliano, oggi frazione del limitrofo comune di Tufino (fig. 2).
Immediatamente alle pendici del declivio che dal castello raggiunge il Palazzo De Rinaldi, infatti, quasi a ridosso delle mura di difesa, si sviluppa il piccolo agglomerato urbano corrispondente all'originario borgo medievale. Questi, identificato sulla *Mappa* come Casale di Rocca, è da considerarsi tra i più antichi nuclei abitativi della città [Capolongo 2001, 91] e del quale ancora si riconoscono i principali edifici del potere civile e religioso. Facilmente si riconosce il succitato palazzo De Rinaldi, che la pubblicistica fa risalire con probabilità al XIII secolo e il convento con Chiesa dei Padri Minori Conventuali, oggi adibito in parte a Municipio e in parte a Museo. Alle estremità meridionali del borgo, tra l'edificato sparso, si individuano poi la Chiesa Madre con l'adiacente Cappella dei Beati Morti e la Colonna con la Croce, traslocata intorno al 1932 circa centro metri più a sud a seguito dei lavori di realizzazione della villa comunale [Capolongo 1979, 31-40]. A sud, invece, nella lettura della mappa storica, si

[1] Napoli, Biblioteca Nazionale di Napoli, *Sezione Manoscritti*, B°5 C 93.

2: Mappa topografica di Roccarainola con, a destra, miniatura del cartiglio. Anonimo, XVIII sec.

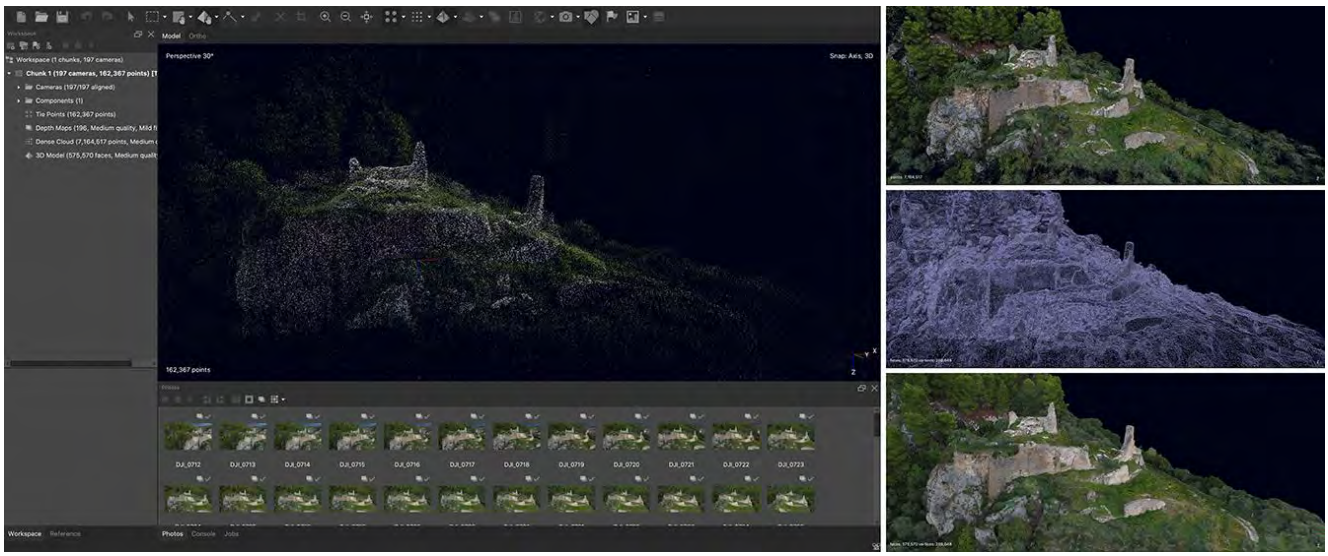
individua un edificio religioso isolato identificato nella Chiesa di Santa Maria del Pianto oltre la quale si individua il piccolo nucleo di case di Risigliano.
Da tale lettura, risulta evidente il rapporto che il *castrum* prima e il castello poi ha avuto con la cittadina riuscendo, quindi, a determinarne gli assetti urbani originari. Come anticipato, però, bisogna specificare che il castello non nasce tale, bensì *castrum*, ovvero luogo circondato da mura difensive. Circa le sue origini e la sua collocazione temporale, però, non è possibile datare con certezza, tuttavia, gli studiosi locali ipotizzano che la costruzione del *castrum* fosse da ricondurre all'epoca dell'invasione musulmana e, di conseguenza, edificato dalla popolazione locale come luogo di difesa dagli attacchi saraceni [Manzi 1999, 54]. Stando alla pubblicistica, però, il primo riferimento al castello si riscontra in un documento storico datato 1241. Trattasi, nello specifico, del *Mandatum de Reparacione Castrorum Imperialium*, documento nel quale il castello di Roccarainola, che in epoca sveva faceva parte delle

fortificazioni di Terra di Lavoro, veniva annoverato tra quelli che avrebbero dovuto contribuire alle spese di restauro del castello di Somma [Cordella 2007, 113].
Fino ai primi anni dopo il Mille, difatti, non costituiva né dimora, né difesa del feudatario motivo per il quale, sino a quel momento, non si aveva notizia alcuna neppure del centro urbano. La fondazione del borgo di Roccarainola avrà luogo solo successivamente quando il *castrum* darà inizio alla sua trasformazione, consolidandosi fino a divenire roccaforte. Questa, quindi, trasmettendo protezione e sicurezza, divenne un polo attrattore al punto che le genti delle aree vicine abbandonarono le loro vecchie case per costruirne di nuove e più sicure alle pendici della rocca, dando così vita al nuovo borgo di *Roccae de Raynula* [Manzi 1999, 37-43]. In seguito alla costruzione del palazzo De Rinaldi, si costituì assieme al castello e agli edifici minori sorti tra questi un unico insieme di beni feudali, una piccola cittadella retta dai due nuclei del potere costituiti dal palazzo e dal castello. Questi, attraverso il progetto di un acquedotto e di un passetto sopraelevato, infatti, furono resi interdipendenti e completamenti autonomi. Il primo, com'è ovvio, costituiva una condotta d'acqua che dal castello, attraversando i giardini sottostanti, forniva acqua al Palazzo e al piccolo borgo (probabilmente raccolta nel pozzo di cui ancora vi è traccia nel cortile del palazzo). Il secondo, invece, costituiva un passaggio soprelevato, ancora oggi identificabile, che dal Palazzo De Rinaldi conduceva ad un edificio minore posto sul lato opposto e dal quale si accedeva ai giardini del castello attraverso i quali facilmente vi si giungeva in caso di necessità. [Taglialatela 2001, 68]. La cittadella feudale, poi, continuerà la sua espansione fino a quando, verso la fine del Quattrocento, Cola D'Alagno, feudatario di Roccarainola, predispose la costruzione di un nuovo *palatium*, noto come Palazzo Baronale e oggi sede del Museo Civico Luigi D'Avanzo. La dimora Rinascimentale, che si presentava certamente più comoda e confortevole rispetto a quelle volute dalla tecnica di difesa contro le artiglierie, si ergeva sul limite occidentale del castello, esternamente alle sue mura e in posizione meno elevata. Sarà da questo momento in poi che il castello, per cause di natura sociale, e per la progressiva evoluzione delle tecniche di difesa, comincerà a spogliarsi delle sue funzioni difensive passando gradualmente da fortezza militare a residenza campestre di piacere dei feudatari [Rocchi 1908, 72].

2. Metodologie speditive e *low-cost* per una fruizione virtuale della conoscenza

Del castello di Roccarainola, di cui si conservano i ruderi, è possibile leggerne ancora le tracce utili a identificarne alcuni elementi costitutivi e, dunque, a tracciarne in linea di massima la configurazione. Evidenti sono le tre cinte murarie di cui si dotava e che si raccordavano le une alle altre lungo le pendici rocciose del Majo. La prima, costituita dalle strutture murarie del mastio si ergeva per diversi metri fino a giungere lo strapiombo della parete rocciosa ad ovest e che verso nord-est degradava fino a raggiungere, con probabilità, la principale porta di ingresso alla fortificazione. All'interno di quest'area si individuano i resti di alte mura che lasciano presagire la presenza, al tempo, di un *palatium* di considerevole altezza, probabilmente sviluppato su più livelli. All'angolo sud-est dell'area del mastio, invece, probabilmente allo scopo di rafforzare la difesa, fu eretta più tardi la torre angioina, di impianto circolare e di cui è ancora possibile riconoscere alcune feritoie utilizzate per la difesa radente. Da quest'ultima si diramava la seconda cinta difensiva, un muro che costituiva a sud-ovest un insormontabile baluardo, mentre ad est una cinta di dimensioni più modeste per la favorevole orografia dei luoghi che rendeva il fianco tanto scosceso da ritenersi invalicabile per sua natura. Inoltre, le dimensioni erano tali da assolvere oltre la funzione difensiva e anche quella di sostengo del terrapieno, all'estremità meridionale del quale si ergeva una torretta di avvistamento di forma quadrangolare dalle piccole dimensioni e di cui ancora oggi si

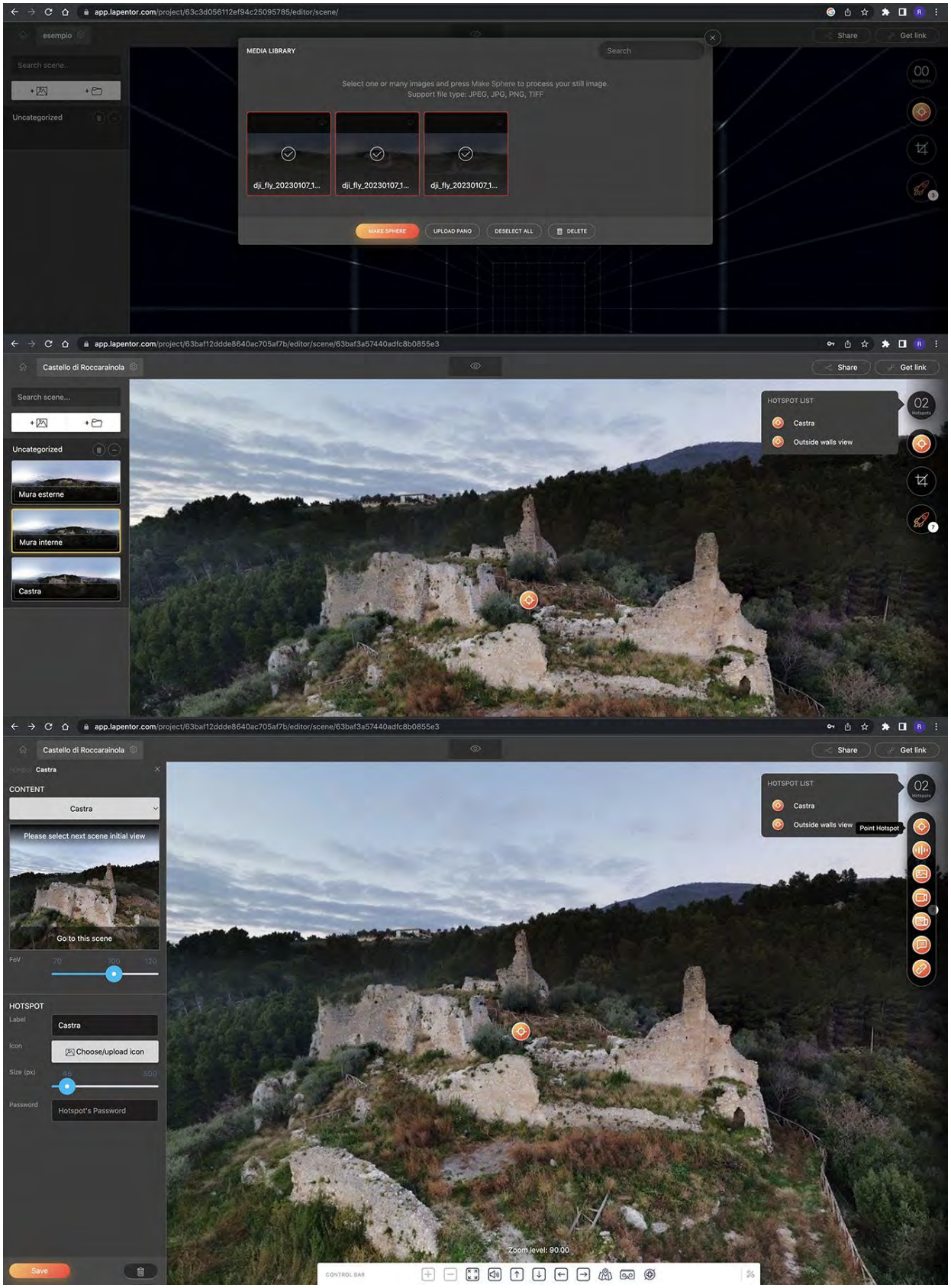
identificano i resti. La terza cinta, invece, che si collega alla seconda all'altezza della torretta di avvistamento, ampliava il versante sud-ovest fino a raggiungere l'aspro rilievo roccioso sul quale si ergeva il mastio e il *palatium* [Cordella 2007, 115-117].
Tale lettura morfologico-configurativa diviene possibile, tanto più in assenza di documentazioni storiche e di un puntuale corredo iconografico, soprattutto attraverso il fondamentale contributo apportato dal disciplinare del Disegno e, dunque, attraverso tutte quelle operazioni critico-operative utili alla restituzione di elaborati che non solo documentano il portato storico-culturale del bene [Zerlenga 2022, 412-421], ma sono capaci di promuovere azioni volte alla conoscenza per la salvaguardia e la valorizzazione di tali siti culturali [Zerlenga 2022, et.al., 3016-3032].
È a tal ragione che è avanzata la volontà di restituire, attraverso il ricorso a metodologie convalidate, un portato storico e culturale - quello dei centri minori - spesso poco indagato dalla comunità scientifica e poco conosciuto dalla collettività.
Nell'ambito del disciplinare del Disegno, dunque, si è proceduti a reperire i dati necessari alla conoscenza dei luoghi attraverso l'elaborazione di un gemello digitale restituito tramite metodologia fotogrammetrica [De Luca, 2011]. Nello specifico, tenuto conto sia della notevole estensione dell'area oggetto di studio che delle asperità del contesto nel quale si inserisce il castello, si è favorito il ricorso a pratiche di fotogrammetria aerea UAV condotte per mezzo di drone *DJI*, modello *mavic mini 2*. Il corredo fotografico ha generato un *dataset* che, nella fase successiva alle operazioni di discretizzazione, conta 197 fotogrammi e le cui acquisizioni hanno visto due distinte fasi. Una prima fase di ripresa per assi paralleli, con asse di inclinazione della camera posto perpendicolarmente al piano orizzontale, e una seconda per assi convergenti che ha restituito, lungo i versanti ovest-sud-est, i fotogrammi acquisiti a differenti inclinazioni (45°-70°). Tale produzione ha permesso, attraverso l'utilizzo del software di fotogrammetria *Agisoft Metashape*, di elaborare i modelli in nuvole di punti e superfici sino a restituire il gemello digitale texturizzato e debitamente scalato volto a restituire la scansione completa del modello rilevato [Baratin 2019, 168,169].



3: Castello di Roccarainola, modello a nuvola di punti elaborato con il software Agisoft Metashape; a sinistra, modello a nuvola di punti sparsa, a destra dall'alto al basso, modello a nuvola di punti densa; modello wireframe; modello texturizzato. Elaborazioni a cura di R. Miele.

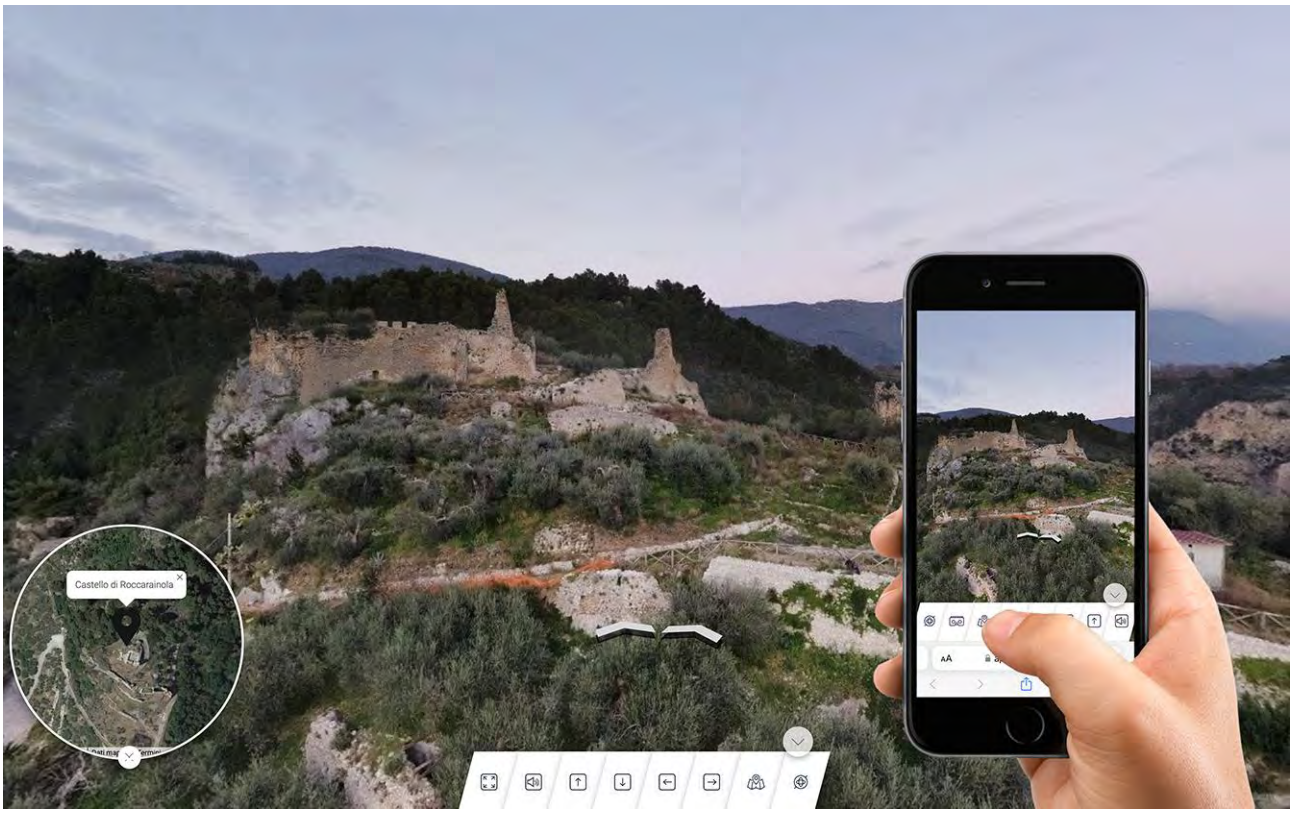
Tale produzione, dunque, oltre a costituire una preziosa fonte documentale, capace di restituire, all'atto delle acquisizioni, l'esatta l'immagine del Bene, è passibile di molteplici utilizzi tutti volti alla messa in opera di interventi volti alla sua salvaguardia, divulgazione e valorizzazione. A tal riguardo, le attività di rilievo condotte hanno suggerito la necessità di mediare la conoscenza di un tale Patrimonio Culturale attraverso le possibilità offerte dalla *Digital Culture* e, dunque, mediante quei dispositivi oggigiorno sempre più 'a portata di mano' (*PC, tablet, smartphone*). Difatti, ancora attraverso l'utilizzo del drone, è stato possibile acquisire nella modalità di scatto 'pano' i fotogrammi necessari a restituire le immagini equirettangolari (fig. 4) che, importate su specifiche piattaforme di visualizzazione 360°, consentono una fruizione più realistica ed immersiva del bene rilevato.

4: Immagini equirettangolari per la visualizzazione 360° dell'area del castello di Roccarainola. Acquisizioni aeree da UAV a cura di R. Miele, 2022.



5: Fasi di configurazione del percorso virtuale mediante il software open access Lapentor. Elaborazione grafica a cura di R. Miele.

È grazie a tale produzione che è stato possibile concretizzare l'avvio di un progetto di digitalizzazione e virtualizzazione del Patrimonio Culturale che, oltre a contribuire alla valorizzazione e alla divulgazione di un Bene quale il castello di Roccarainola, che ricordiamo essere poco noto ai più, concorre a dimezzare le distanze e le barriere culturali incuriosendo il fruitore e ponendolo al centro dell'esperienza di conoscenza.
Infatti, attraverso l'utilizzo del software *Lapentor*, piattaforma VR gratuita ed *open-access*, è stato possibile muovere i primi passi nella progettazione di un tour virtuale ed interattivo che restituisce non solo la possibilità di accedere all'esplorazione panoramica delle distinte scene ma, al tempo stesso, grazie a specifici *plugin*, l'insieme delle informazioni utili alla piena conoscenza del sito (fig. 5). L'interfaccia semplice ed intuitiva consente all'operatore di costruire un percorso configurato secondo gli obiettivi e i target di progetto. Infatti, importate le immagini equirettangolari, sarà immediatamente possibile inserire i distinti *hotspot*, quali punti di transizione tra una scena e l'altra. L'insieme degli *hotspot* di ciascuna scena, opportunamente collegati gli uni agli altri, consentirà al fruitore di esplorare il sito senza difficoltà e di scegliere arbitrariamente il percorso virtuale da effettuare.
Nell'ottica di una sua concreta fruizione, è possibile sin da subito condividere l'esperienza virtuale su qualsivoglia piattaforma di comunicazione web semplicemente diffondendo il *link* o scansionando il *QR code* automaticamente generato dal software (fig. 6). In tal senso, speditivo e *low cost* si dimostrerebbe l'approccio alla valorizzazione e alla divulgazione del Bene che si rivela, ora più che mai, utile ad aggirare le attuali condizioni di inaccessibilità al sito. Inoltre, nell'ottica di un futuro intervento di recupero dei resti, il tour virtuale ben si presterebbe ad un'ibridazione del percorso di conoscenza e che, dunque, si affiancherebbe all'esperienza reale condotta *in situ* nella definizione di una esperienza totalizzante e multi-percettiva.



6: Restituzione finale del percorso virtuale attraverso la visualizzazione da PC e da smartphone. Elaborazione grafica a cura di R. Miele.

Conclusioni

L'esperienza condotta e qui descritta, dunque, si pone quale riflessione sull'ampissimo contributo apportato dal disciplinare del Disegno nella messa in opera di interventi di valorizzazione e divulgazione dell'eredità culturale costituita dalle tracce e dai frammenti della memoria storica dei piccoli centri urbani. Il ricorso alle metodologie descritte, inoltre, sebbene ampliamente riconosciute nell'ambito della valorizzazione e della narrazione del *Cultural Heritage*, costituirebbe, ad ogni modo, un notevole punto di partenza per la divulgazione e la conoscenza di un Bene Culturale quale il castello di Roccarainola. Gli intermittenti lavori di recupero, che da anni vedono i ruderi in un costante stato di cantiere, difatti, costituiscono un primo serio impedimento all'accessibilità e alla fruizione del Bene. Motivo per il quale si è ritenuto necessario un intervento capace di restituire, attraverso il ricorso alla digitalizzazione e alla virtualizzazione dei contenuti, quella memoria storica che altrimenti resterebbe in parte conoscibile solo attraverso la bibliografia storica. Gli obiettivi futuri, dunque, vedrebbero proseguire gli studi nella configurazione di un itinerario virtuale che, da singolo caso applicativo alla scala ridotta, potrebbe estendersi alla definizione di un percorso di conoscenza più ampio. Tale produzione, in linea con le predisposizioni dettate dal PNRR in fatto di transizione digitale, è volta alla messa in opera di esperienze di conoscenza totalizzanti ed immersive finalizzate ad avviare un turismo di prossimità capace di far riscoprire al cittadino quei luoghi, che proprio perché vicini e quotidiani, non ha mai considerato di guardare con gli occhi di un visitatore[2].

Bibliografia

BARATIN, L., CATTANEO, A., GASPARETTO, F., MORETTI, E., & LONATI, S. (2019). *Documenting the conservative evolution of the city walls thanks to the integration of digital systems of various typologies. The case study of Valbona gate*. The international archives of the photogrammetry, remote sensing and spatial information sciences, XLII-2/W11, pp. 167-172.

CAPOLONGO, D. (1976). *Del passato di Roccarainola e di antichi itinerari del territorio di Nola*. Napoli-Roma: 1976.

CAPOLONGO, D. (1979). *Vecchie immagini fotografiche di Roccarainola*. Atti del Circ. Cult. B.G. Duns Scoto di Roccarainola, N. 5, Dic. 1979, pp. 31-40.

CAPOLONGO, D. (2001). *La mappa settecentesca del centro storico di Roccarainola*. Atti del Circ. Cult. B.G. Duns Scoto di Roccarainola, N. 26-27, Dic. 2001, p. 91.

CORDELLA, F. (2007). *A guardia del territorio. Castelli ed opere fortificate dell'Ager Nolanus*. Nola: ed. Centro Studi Castelcicala.

DE LUCA, L. (2011). *La fotomodellazione architettonica. Rilievo, modellazione, rappresentazione di edifici a partire da fotografie*. Palermo: D. Flaccovio Editore

MANZI, P. (1999). *Il castello di Roccarainola. Nel quadro dei castelli del Regno di Napoli. Notizie storico-critiche*. Reprinted by the Roccarainola Municipal Administration. Roccarainola: 1999.

ORLANDI, M., VAZZANA, A., ZAMBRUNO, S. (2014). Tecnologia, Beni Culturali e Turismo: i Tour Virtuali (Virtual Tours) come strumento per una corretta comunicazione dei Beni Culturali. In *Storia e Futuro*, 34, 2014.

ROCCHI, E. (1908). *Le fonti storiche dell'Architettura militare.* Roma: Officina Poligrafica editrice.

TAGLIALATELA, B. (2001). *Il palazzo De Rinaldi in Roccarainola: nuove acquisizioni documentarie*. Atti del Circ. Cult. B.G. Duns Scoto di Roccarainola, N. 26-27, Dic. 2001, p. 68.

ZERLENGA, O. *et al.* (2022). Open-source procedure for UAV-based photogrammetry and infrared thermography in the survey of masonry bell towers. In Parrinello, S., Barba, S., Dell'Amico, A. (a cura di), di Filippo, A., *D-Site, Drones – Systems of Information on Cultural Heritage for a spatial and social investigation*. Pavia: Pavia University Press, 2022.

ZERLENGA, O. (2022). Il suono della luce. Nuove narrazioni per il campanile di Santa Chiara a Napoli. In Battini, C., Bistagnino, E., (a cura di), *UID 2022. DIALOGHI. Visioni e visualità, UID Unione Italiana Disegno – Atti del 42° Convegno internazionale dei Docenti delle discipline della Rappresentazione / Proceedings of the 42th International Conference of Teachers of the disciplines of the Representation*. Milano: Franco-Angeli.

[2] Il presente contributo è frutto di un lavoro condiviso. I paragrafi *Introduzione* e *Conclusioni* sono ascrivibili ad Andrea Maliqari; i paragrafi *1* e *2* a Riccardo Miele.

Il rilievo aerofotogrammetrico per la documentazione del patrimonio culturale fortificato: la roccaforte di Almeida in Portogallo

The aerophotogrammetric survey for documenting the fortified cultural heritage: the fortress of Almeida in Portugal

FABIANA GUERRIERO
Università della Campania Luigi Vanvitelli

Abstract

La ricerca presenta i risultati dello studio condotto sulla città fortificata di Almeida. Obiettivo è stato la documentazione della roccaforte, tramite l'uso di software per la rappresentazione digitale e la modellazione 3D mediante fotogrammetria SfM al fine di documentare l'aspetto attuale del bene, nonché produrre elaborati che implementino un database informativo, grafico e iconografico utile per individuare strategie che ne migliorino la conoscenza, la tutela e la valorizzazione.

The research presents the results of the study conducted on the fortified city of Almeida. The objective was the documentation of the fortress through the use of software for digital representation and 3D modelling by SfM photogrammetry in order to document the current appearance of the asset, as well as to produce documents that implement an informative, graphic and iconographic database useful for identifying strategies to improve its knowledge, protection and valorisation.

Keywords
Roccaforte di Almeida, documentazione, rilievo SfM.
Almeida Fortress, documentation, SfM survey.

Introduzione

Da sempre le guerre hanno lasciato al loro passaggio solo dolori e distruzioni. Durante i conflitti perpetrati nei secoli, il patrimonio culturale dei territori assediati è sempre stato una 'vittima', elemento a rischio a causa del proprio enorme valore identitario. Esso possiede, infatti, un forte significato simbolico il quale, stimolando il senso di appartenenza, favorisce la coesione sociale. La sua distruzione mira, dunque, a ledere tutto ciò che esso rappresenta per le comunità che lo condividono.

L'annichilimento del *Cultural Heritage* avvenuto a causa dei conflitti bellici ha posto negli anni l'attenzione delle Organizzazioni mondiali sull'esigenza di dar vita a strumenti ed iniziative di protezione universale al fine di tutelare strenuamente tale tesoro di inestimabile valore, come testimonia la dichiarazione della Direttrice Generale dell'UNESCO, Audrey Azoulay, la quale ha affermato che il patrimonio culturale "deve essere salvaguardato come testimonianza del passato, ma anche come vettore di pace e coesione per il futuro, che la comunità internazionale ha il dovere di proteggere e preservare" [UNESCO 2022].

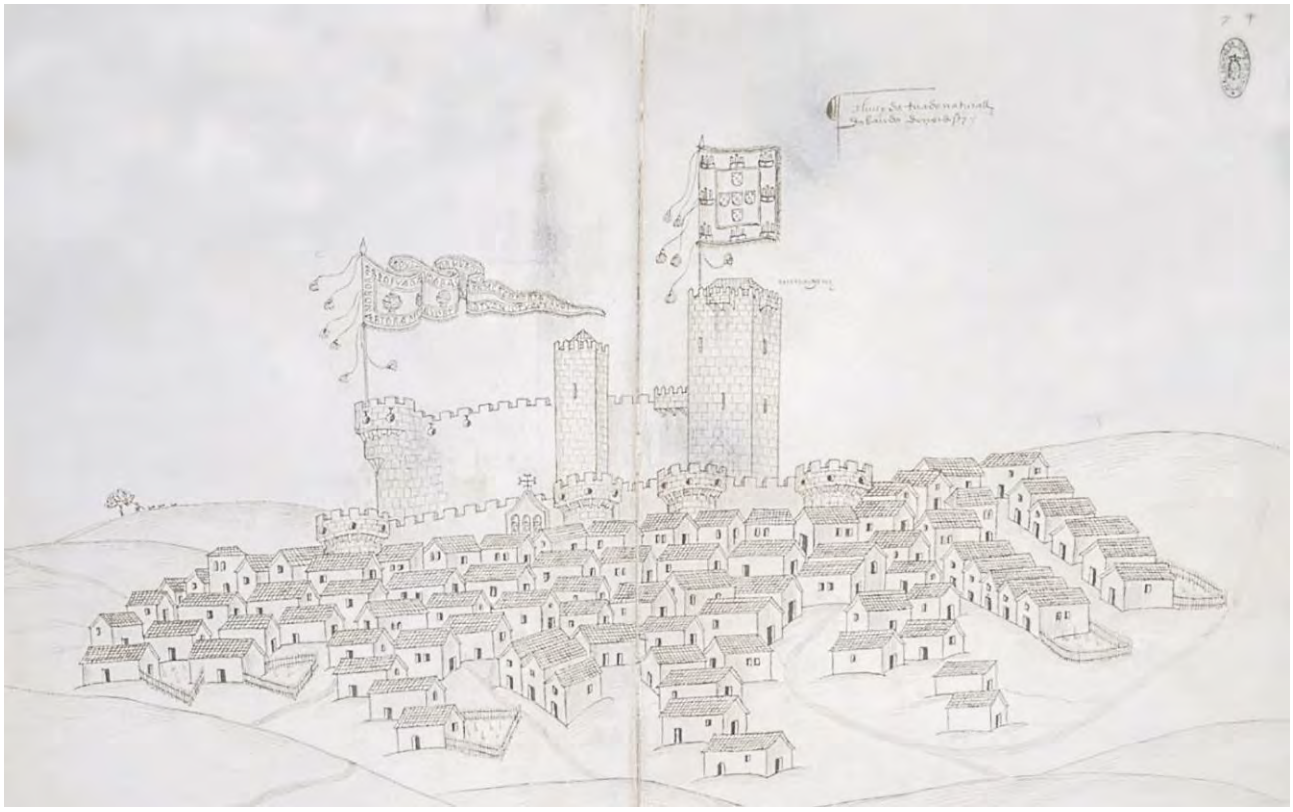
È acclarato come, a partire dall'inizio del ventunesimo secolo, il processo di digitalizzazione del patrimonio culturale, mediante la rappresentazione, abbia assunto sempre maggiore rilevanza entrando a far parte di numerosi piani promossi dall'Unione Europea nonché di

varie agende politiche Nazionali [European Commission 2018; Community Research and Development Information Service 2021].
Gli sviluppi delle tecnologie consentono infatti di documentare, conoscere le tracce delle memorie cittadine, intrise di valori identitari, documentandone le trasformazioni o restituendo virtualmente strutture distrutte ed ormai perdute. Frutto di tale processo, che passa attraverso la realizzazione di accurati rilievi, sono modelli tridimensionali che costituiscono una forma di rappresentazione utile ad ampliare l'accessibilità e la fruibilità del patrimonio [Sdegno et al. 2018]. Sfruttare le potenzialità offerte dalla documentazione digitale consente quindi di ottenere output i quali, opportunamente elaborati, si dimostrano contenuti utili a supporto dell'esperienza di scoperta, conoscenza, divulgazione e valorizzazione del patrimonio culturale.
Nel campo della cultura digitale legata al *Cultural Heritage* si inserisce lo studio condotto su uno dei gioielli di ingegneria militare portoghese: la roccaforte di Almeida.
Parallelamente ad indagini bibliografiche e archivistiche, seppur da scarse fonti, finalizzate alla raccolta di informazioni storiche sull'evoluzione della città fortificata, la ricerca, sfruttando le possibilità offerte dalla documentazione digitale ottenuta tramite campagne di rilievo, mira a creare strumenti utili a tracciare un percorso di conoscenza e successiva divulgazione del bene. Il processo di indagine conoscitiva ha previsto l'impiego sinergico di strumentazioni digitali per il rilievo e tecniche di modellazione tridimensionale, quali la fotogrammetria *Structure from Motion* tramite UAV. Quest'ultimo, fondamentale per l'acquisizione di immagini, date le dimensioni e la geometria dell'oggetto da rilevare, ha permesso l'osservazione da nuovi punti di vista nonché la raccolta di fotogrammi in grado di descrivere efficacemente lo spazio e la morfologia della città fortificata. La generazione di mesh 3D ha dato inoltre la possibilità di osservare e analizzare tutte le peculiarità della città di Almeida anche attraverso la successiva estrapolazione di dati bidimensionali multiscalari ricchi di dettagli descrittivi. Gli output così ottenuti, oltre ad approfondire lo studio grafico e teorico di uno dei simboli del paesaggio portoghese, si pongono come uno strumento in grado di facilitare l'interpretazione delle dinamiche storiche che hanno condotto alla realtà cittadina attuale nonché la progettazione di strategie di tutela di questo patrimonio culturale.

1. La città fortidicata di Almeida: un polo di difesa per la Nazione

A soli sette chilometri a nord dal confine spagnolo, durante l'occupazione moresca della penisola iberica nel XIV secolo, venne costruito il nucleo di quella che sarebbe poi diventata la Fortezza di Almeida: un castello medievale che dominasse il fiume Coa, confine naturale tra le due nazioni.
La città, occupata dall'uomo fin dal Paleolitico, solo in epoca araba ricevette la denominazione di "Al mêda", ovvero "la tavola", in riferimento al vasto altopiano su cui era insediata [Quinta 2008].
Per resistere ai frequenti assedi, la primitiva rocca subì diverse modifiche: fu ampliata, demolita e ricostruita man mano che la città di Almeida venne successivamente conquistata. Com'è noto fu il ruolo svolto dalla città nella difesa militare del confine durante i primi anni dell'indipendenza portoghese a renderla una delle roccaforti più importanti della Nazione durante l'età moderna.
Teatro di molte battaglie tra castigliani e portoghesi, Almeida nel 1296 fu conquistata dai portoghesi guidati dal monarca Dom Dinis. Il villaggio, distrutto da diversi anni di guerra, venne ulteriormente ridisegnato e ampliato per volere del re Manuele I assumendo una

nuova conformazione. Accanto al castello, a pianta rettangolare e quattro torri circolari, si sviluppò così il nucleo medievale [Carvalho 2006].
Preziosa fonte iconografica che mostra la conformazione di Almeida in epoca manuelina è conservata nel *Livro das Fortalezas*: un manoscritto del XVI secolo ad opera di Duarte de Armas, scudiero della Casa Reale, per volere dello stesso monarca, al fine di documentare lo stato di conservazione di cinquantasei castelli posti lungo il confine del Regno del Portogallo.
Tutte le fortificazioni illustrate nell'opera vennero rappresentate con la bandiera del Portogallo issata sulla torre più alta; il castello di Almeida esibiva inoltre lo stendardo personale del re, raffigurante la sfera armillare e la croce dell'Ordine di Cristo (Fig.1).
Solo nel 1640 Almeida ottenne l'aspetto che la identifica e la caratterizza fino ad oggi. All'esterno del tessuto urbano, disposto su una pianta di forma esagonale irregolare, venne costruito l'imponente bastione fortificato a forma di stella a dodici punte. La suggestiva barriera difensiva, uno tra i migliori esempio di forte bastionato, venne intesa come principale arma difensiva agli attacchi degli eserciti spagnoli durante le guerre di Restaurazione e Indipendenza.
Essa è costituita da un complesso sistema di sei baluardi poligonali (denominati São Francisco, São João de Deus, Santa Bárbara, de Nossa Senhora das Brotas, do Treme Santo Antonio e São Pedro), ciascuno con i propri rivellini, piattaforme e trincee. Solo due sono i possibili accessi alla città fortificata di Almeida, entrambi caratterizzati da una coppia di cancelli raggiungibili attraverso ponti che consentono di superare il fossato che circonda l'intera cinta muraria seicentesca. Il sistema difensivo è completo di casematte, garitte, passaggi nascosti e caditoie per cannoni [Campos 2010].



1: Vista nord-est sul villaggio e sul castello di Almeida (fonte: Livro das Fortalezas, Duarte de Armas).

L'unico esercito che riuscì a conquistare la fortezza, un tempo inespugnabile, fu quello di Napoleone. L'attacco francese nel 1810 portò alla distruzione del castello portoghese il quale, usato come polveriera, fu raso al suolo dalla caduta di granate, lasciandone solo il basamento.

2. La conoscenza della fortezza tramite il rilievo SfM

Conoscere, misurare e leggere criticamente un manufatto architettonico sono solo alcune, ma fondamentali, operazioni che vengono innescate durante il rilievo. Quest'ultimo non consiste, quindi, in un passivo elemento del processo di conoscenza, quanto piuttosto di una fase essenziale, in cui si delinea il primo approccio con la realtà architettonica, diretto e "fisico", acquisendo la consistenza dei dati metrici e ambientali, finalizzati alla comprensione e alla documentazione di un manufatto o di un luogo [Bertacchi et al. 2022].
L'indagine condotta sulla città fortificata di Almeida ha dunque previsto un rigoroso rilievo attraverso operazioni di acquisizione massiva con processi fotogrammetrici *Structure from Motion* (SfM) sia da terra sia da UAV (*Unmanned Aerial Vehicle*).
Per risolvere le inevitabili problematiche legate all'incompletezza del dato che si manifestano con forte rumorosità nelle parti alte della cinta muraria, non raggiungibile da terra, si è deciso di attuare un rilievo mediante sistemi di acquisizione SfM tramite UAV (DJI Mavic Mini 2), grazie al quale è stato possibile apprezzare lo splendore nitido e geometrico dell'intera città fortificata (Fig. 2).

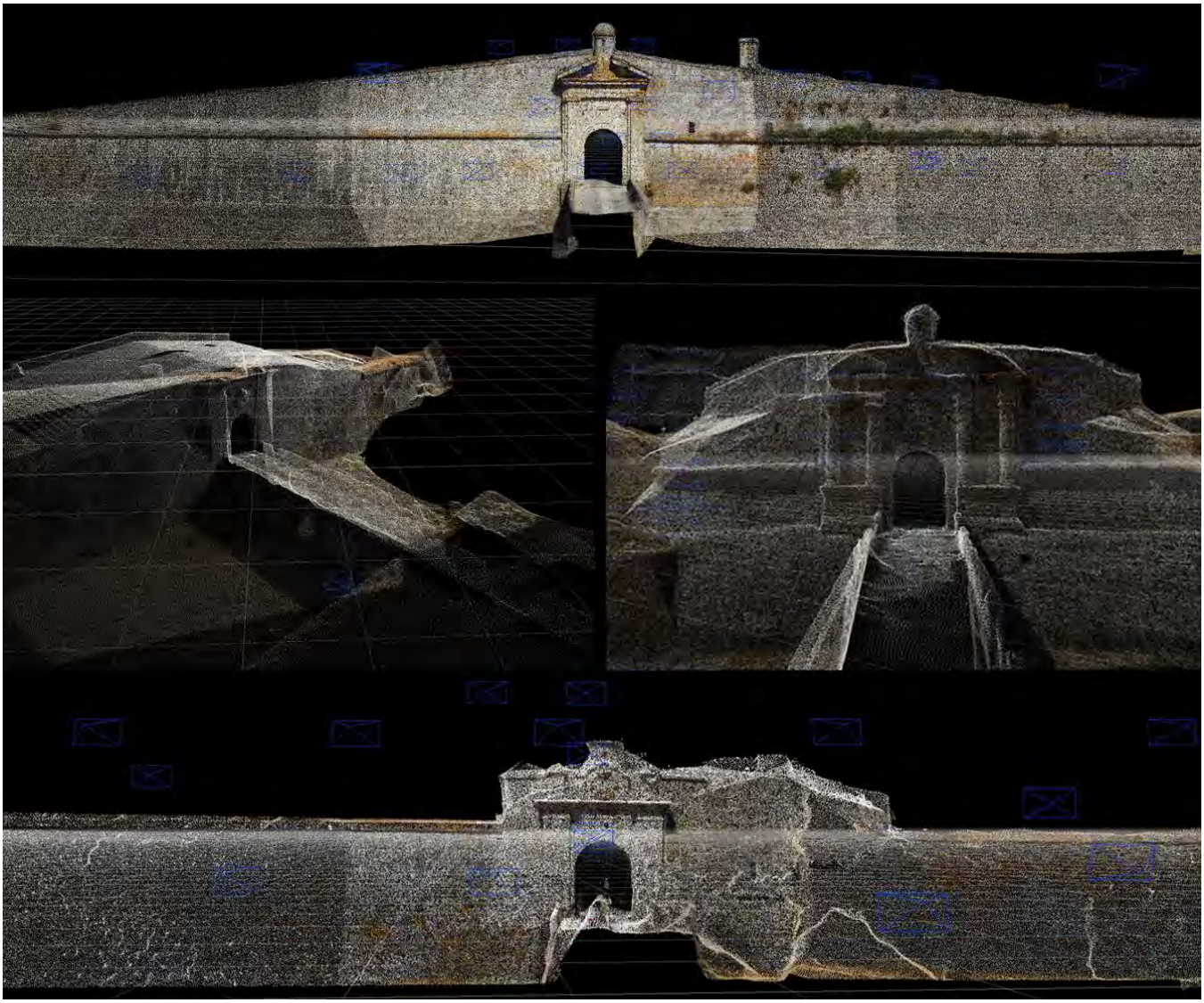
2: Almeida, vista aerea (Fabiana Guerriero, 2022).

La scelta di utilizzare un metodo *image-based* è stata ritenuta adatta alla documentazione del manufatto oggetto di studio tenendo conto sia delle condizioni di illuminazione sia della finalità del rilievo: descrivere l'oggetto di studio con elevata accuratezza tramite la costruzione di un'immagine tridimensionale intesa come ausilio per l'interpretazione del manufatto, sfruttando i tempi ridotti di acquisizione dati.
La fase iniziale ha riguardato il rilievo morfometrico delle strutture, partendo dalle porte che danno accesso alla città, per poi procedere con i bastioni ed i resti del castello. Le successive rilevazioni di tipo fotogrammetrico SfM hanno consentito di ottenere una serie di modelli 3D high-poly in cui alla rigorosità degli aspetti geometrico-formali sono legate le qualità del dato RGB proprio delle acquisizioni da fotografie digitali, divenendo un elemento fondamentale per le successive analisi [Barba et al. 2020]. Particolare attenzione è stata posta per la realizzazione di un progetto di rilievo al fine di definire i punti di ripresa fotografica sia per la fase effettuata da terra che per la successiva da drone. Considerando la morfologia del sito e le dimensioni degli elementi dal rilevare, gli scatti sono stati effettuati con una sovrapposizione delle immagini mai inferiore all'60% per assicurare la massima riduzione del rumore e il mantenimento della configurazione geometrica.
Le immagini fotografiche così acquisite, successivamente elaborate attraverso uno specifico software di computazione fotogrammetrica, hanno generato nuvole di punti dense capaci, attraverso operazioni di *meshing*, di restituire immagini realistiche degli oggetti (Fig. 3) [Mateus et al. 2020]. Il modello è stato, poi, texturizzato per raggiungere un'accuratezza anche dal punto di vista del dato colorimetrico nonché materico.
I modelli digitali navigabile ottenuti, opportunamente scalati attraverso misure fondamentali individuate in situ, sono stati impiegati come base dati di riferimento. Essi divengono, infatti, strumenti di indagine per analizzare in maniera oggettiva le caratteristiche strutturali e morfologiche della fortezza di Almeida tramite l'estrapolazione di ortofotopiani [Baglioni & Inglese 2015], alla base della realizzazione di elaborati bidimensionali multiscalari (Fig. 4).
La documentazione elaborata confluisce nella strutturazione di un database comprendente sia la base del rilievo, sia la raccolta di tutte le fotografie, nonché le informazioni descrittive che codificano i corpi architettonici rilevati. Così configurato, tale sistema di raccolta dati può costituirsi come valido contenitore di informazioni, permettendo di fornire una chiara e corretta organizzazione del materiale, in cui ad ogni elemento corrisponde un kit descrittivo specifico.
Per poter restituire alla comunità locale la memoria del castello di Almeida, ormai distrutto, è stata inoltre sviluppata una ricostruzione tridimensionale digitale (Fig. 5) elaborata partendo dalle rappresentazioni del Duarte raccolte nel sopracitato *Livro das Fortalezas*. In particolar modo la pianta del castello consente lo studio della conformazione planimetrica durante l'epoca manuelina indicandone dimensioni e destinazioni d'uso dei diversi ambienti.
Tale elaborazione, insieme ai modelli 3D della possente cinta murarie e delle porte, potrebbe essere fruibile tramite un'applicazione per dispositivi mobili che consenta una visualizzazione virtuale del bene ad un qualsiasi utente, valorizzando, arricchendo ed estendendo l'esperienza di conoscenza della roccaforte di Almeida in quanto non confinata al luogo e al momento dell'esperienza in situ, ma potenzialmente continua e accessibile da qualsiasi luogo e in qualunque momento.

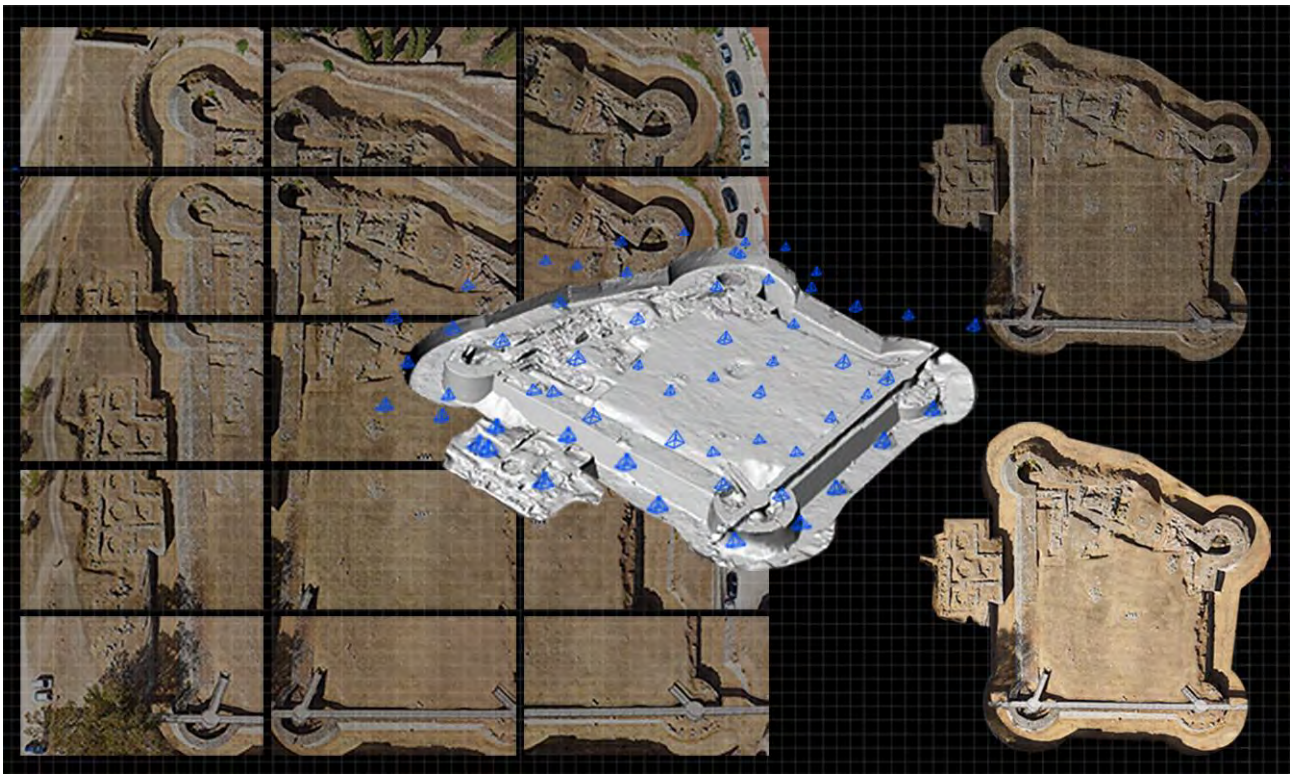
Conclusioni

L'analisi presentata è congeniata come un lungo viaggio di conoscenza e valorizzazione della roccaforte di Almeida in cui il rilievo viene inteso come strumento di indagine capace di

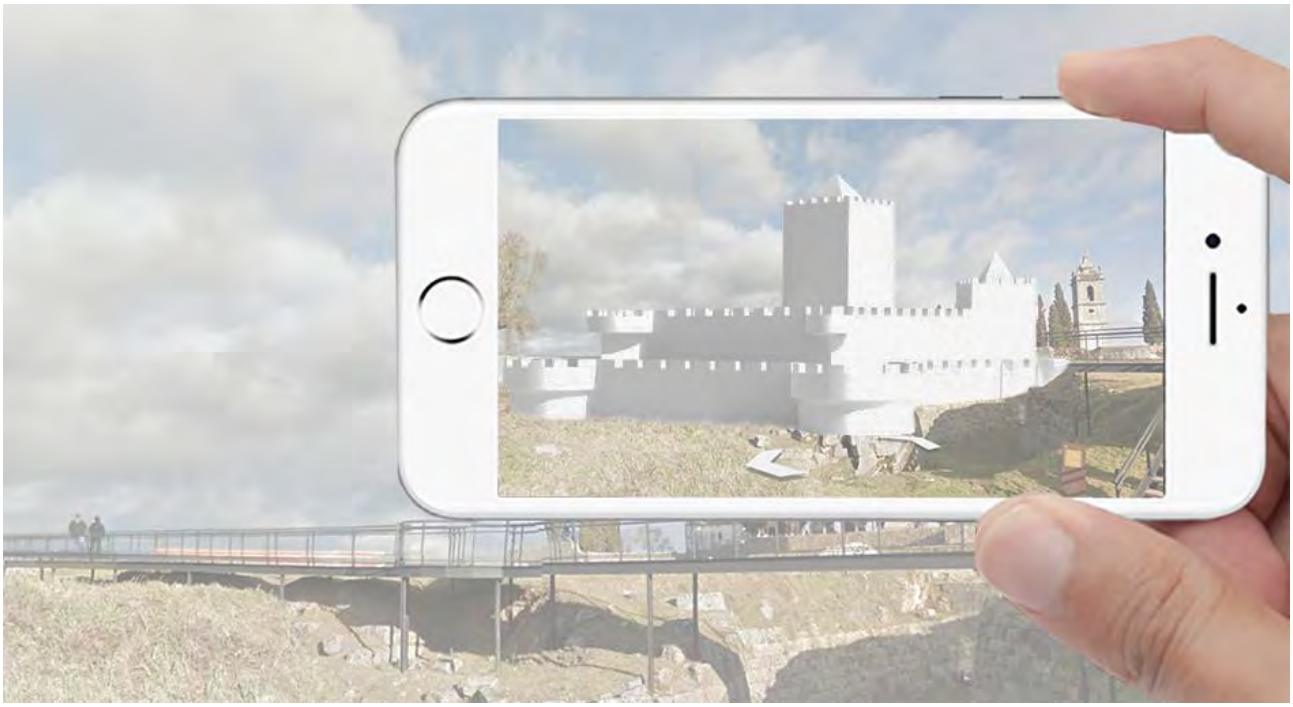
identificare la struttura architettonica nella complessità delle sue stratificazioni, mediante l'utilizzo sincronico e coordinato di singole strumentazioni [Remondino 2011].
Il sapere consolidato in ambito tecnologico ed il suo impiego nel campo del *Cultural Heritage* per veicolare la diffusione della conoscenza consente dunque di avere a disposizione degli strumenti di ricerca sempre più concisi e integrabili tra loro.
In tale contesto l'indagine condotta, favorita dal rilievo SfM, si configura come un processo metodologico che, considerando risorse le potenzialità degli strumenti adoperati, diviene un'azione imprescindibile per rendere il patrimonio culturale accessibile, contribuendo così alla conservazione, valorizzazione e fruizione dello stesso.



3: Viste prospettiche delle nuvole di punti dense degli accessi alla Fortezza, ottenute attraverso il processo di fotogrammetria aerea, con identificazione dei punti di acquisizione (Guerriero Fabiana, 2022).



4: Workflow operativo relativo ai resti del castello: piano di volo del drone (a sinistra), vista ortogonale della nuvola di punti densa (in alto a destra), ortofoto della pianta (in basso a destra), mesh con identificazione dei punti di acquisizione (centro) (Guerriero Fabiana, 2022).



5: Ricostruzione tridimensionale digitale del Castello di Almeida fruibile mediante applicazione su dispositivo mobile (Guerriero Fabiana, 2022).

Bibliografia

BAGLIONI, L., INGLESE, C. (2015). *Il rilievo integrato come metodo di studio: il caso di San Bernardino ad Urbino.* In *Disegnare, Idee ed Immagini*, n. 51.

BARBA, S., DI FILIPPO, A., FERREYRA, C., LIMONGIELLO, M. (2020). *A pipeline for the integration of 3D data on aerophotogrammetric frameworks. The case study of Villa Rufolo.* In In D-SITE, Drones - Systems of Information on culTural hEritage. For a spatial and social investigation Pag.33-39.

BERTACCHI, S., BERTACCHI, G., CIPRIANI, L. (2022). *Chiuro laboratory: integration of workflows from digital survey to optimised 3D urban models for interactive exploration.* Applied Geomatics, vol. 14, n° 1.

CAMPOS, J. (2010). *Almeida. Tres pontas notaveis numa estrela singular.* Almeida: Camara Municipal De Almeida.

CARVALHO, J. V. DE (2006). *O castelo de Almeida: origem, história e destruição controvérsias. 2°ed*. Almeida: Camara Municipal De Almeida.

COMMUNITY RESEARCH AND DEVELOPMENT INFORMATION SERVICE (2021). *Results Pack on digital cultural heritage. How digital technologies can play a vital role for the preservation of Europe's cultural heritage.*

EUROPEAN COMMISSION (2018). *Cultural Heritage: Digitization, online accessibility and digital preservation. Consolidated Progress Report on the implementation of Commission Rec-ommendation (2011/711/EU) 2015-2017.*

MATEUS, L., FERREIRA, V., AGUIAR, J., PACHECO, P., FERREIRA, J., MENDES, C., SILVA, A. (2020). *The role of 3d documentation for restoration interventions. the case study of Valflores in Loures, Portugal.* Int. Arch. Photogramm. Remote Sens. Spatial Inf. Sci., XLIV-M-1-2020.

QUINTA, A. L. (2008). *A Fortaleza de Almeida. Uma perspectiva arquitetónica.* Almeida: Câmara Municipal de Almeida.

SDEGNO, A., COCHELLI, P., RIAVIS, V., (2018). *Ricerche su architetture croate: indagine, analisi geometrica e ricostruzione digitale / Researches on Croatian Buildings; Survey, Geometrical Analysis and Digital Reconstruction.* In BERTOCCI, S., (a cura di), *Programmi multidisciplinary per l'internazionalizzazione della ricerca. Patrimonio culturale, Architettura e Paesaggio.* Firenze: Didapress.

REMONDINO, F. (2011). *Heritage recording and 3D Modeling with Photogrammetry and 3D scanning.* In Remote Sensing, 3(6).

UNESCO (2022). *Discours de la Directrice générale de l'UNESCO,Audrey Azoulay,à l'occasion du Conseil exécutif extraordinairesur la situation actuelle en Ukraine Paris, 15 mars 2022.*

Il rilievo della Fortezza Triangolare di Butrinto in Albania
The survey of the Triangular Fortress of Butrint in Albania

ANGELO DE CICCO
Università della Campania Luigi Vanvitelli

Abstract
La ricerca propone lo studio della Fortezza Triangolare di Butrinto, dal 1992 Patrimonio Mondiale dell'UNESCO. Attraverso i processi consolidati delle discipline della rappresentazione, quali il rilievo digitale, la nuvola di punti, l'elaborazione di superfici piane e la modellazione 3D, vengono indagate le questioni architettoniche e formali della struttura veneziana del XV secolo. Scopo dell'indagine è quello di confrontare le fonti bibliografiche ed iconografiche con i risultati del rilievo strumentale.

The research proposes the study of the Triangular Fortress of Butrint, a UNESCO World Heritage Site since 1992. Through the established processes of representation disciplines, such as digital survey, point cloud, plane surface processing and 3D modelling, the architectural and formal issues of the 15th century Venetian structure are investigated. The aim of the investigation is to compare bibliographic and iconographic sources with the results of the instrumental survey.

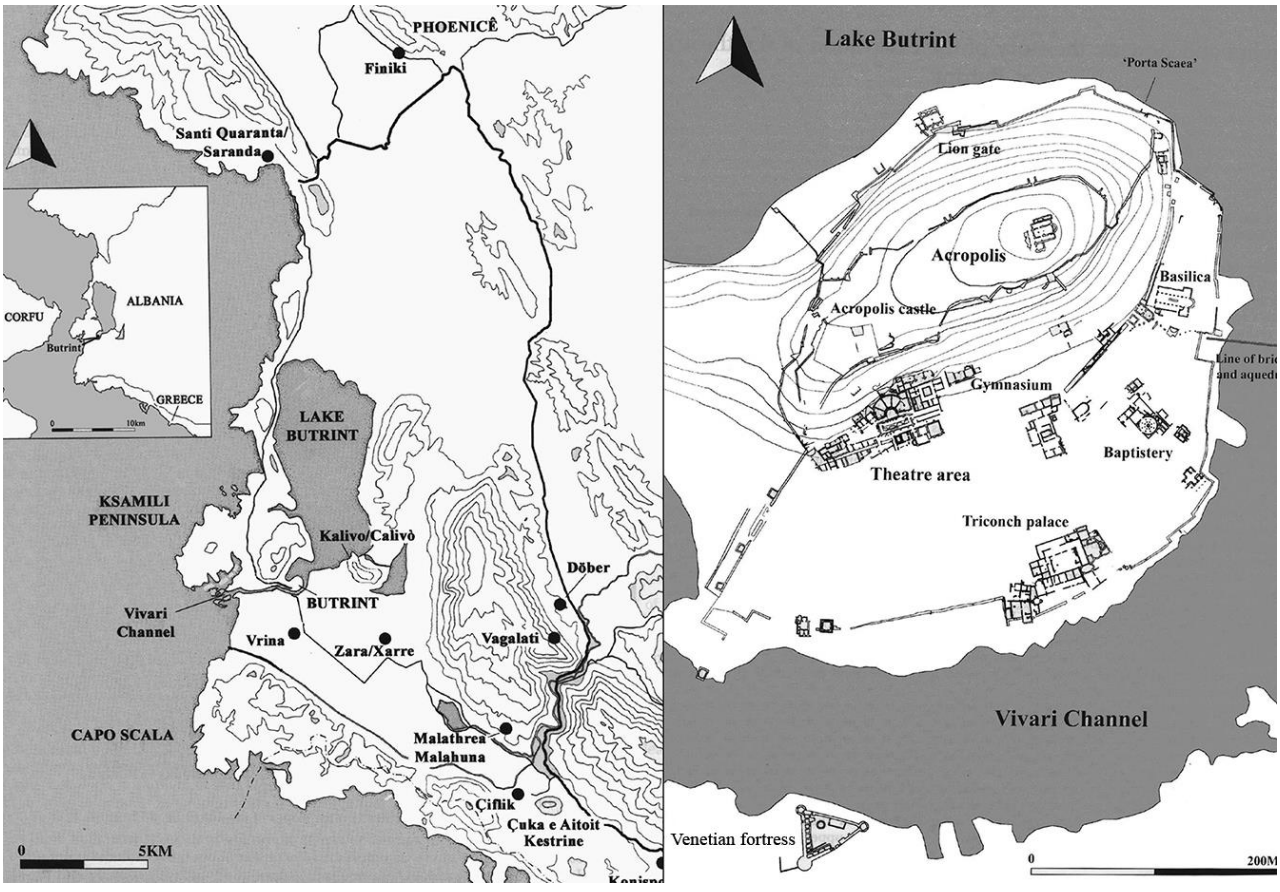
Keywords
Rilievo, patrimonio, difesa, drone, Albania.
Survey, heritage, defence, drone, Albania.

Introduzione
Lo studio, partendo dalle numerose indagini di rilievo già sviluppate da studiosi italiani e stranieri, propone una conoscenza digitale della Fortezza Triangolare di Butrinto, dal 1992 Patrimonio Mondiale dell'UNESCO. Attraverso i processi consolidati della disciplina della rappresentazione, quali il rilievo digitale, la nuvola di punti, l'elaborazione di superfici piane e la modellazione 3D, vengono indagate le questioni architettoniche e formali della struttura veneziana del XV secolo. Dalle fonti bibliografiche ed iconografiche e dai documenti delle attività di conoscenza svolte da studiosi europei a partire dagli anni 2000 si evince una notevole quantità di dati. Il presente contributo vuole, partendo dagli apparati grafici sviluppati in passato, ampliare la ricerca attraverso l'utilizzo delle tecnologie per il rilievo verificando la congruenza delle attuali strumentazioni ed il confronto con i disegni già realizzati. Sita sul lato sud del canale dei Vivari, antica via marittima di accesso alla città di Butrinto, la fortezza era a difesa della città e, nel corso dei secoli, durante le numerose guerre che hanno caratterizzato la costa meridionale albanese, ha rappresentato il centro funzionale, protettivo e di collegamento tra la città di Butrinto e l'isola di Corfù. Sono chiaramente individuabili, negli apparati murari, le diverse stratificazioni che nel corso dei Secoli hanno caratterizzato la struttura e sono documentati danni causati dagli eventi bellici del 1798. Come è noto, alla fine del XVIII Secolo la fortezza veniva utilizzata come elemento di difesa per proteggere l'industria della pesca nel canale dei Vivari, nel XIX Secolo, invece, aveva la funzione di protezione di gruppi di strutture più piccole costruite ai lati e all'interno dell'edificio stesso come le torri cilindriche e le strutture quadrangolari attualmente poste lungo le sponde del canale.

Attualmente l'impianto geometrico presenta una forma triangolare con tre torri circolari merlate nei vertici e tre corpi di fabbrica all'interno: uno circolare, uno quadrato ed uno rettangolare. Delle costruzioni originali restano tracce delle due torri verso oriente, maggiormente esposte agli attacchi, e la cinta muraria, la quale ha subito interventi di ricostruzione nel corso dei Secoli. Le attività di rilievo strumentale sono state effettuate mediante fotogrammetria terrestre e aerea UAV al fine di realizzare un'attività di conoscenza del sito. Scopo dell'indagine è quello di confrontare le fonti bibliografiche ed iconografiche con i risultati del rilievo strumentale per documentare i risultati e per realizzarne un modello digitale.

1. Gli apparati iconografici e bibliografici

Per delineare gli aspetti planimetrici e formali della struttura oggetto della ricerca, risulta di notevole interesse indagare l'ambiente naturale, le vie d'acqua e il rapporto con il sito UNESCO di Butrinto, al fine di rappresentare le relazioni di natura bellica che hanno interessato l'area e per le quali la Fortezza Triangolare ha costituito un elemento cardine nelle diverse battaglie. Come è noto, la Fortezza si erge su un terreno roccioso nella penisola di Ksamil, un'area sita a sud-ovest dell'Albania. Il rapporto con la città di Butrinto ha rappresentato, per Secoli, un elemento di scambio culturale e rapporto di difesa. La Fortezza, infatti, attingeva i servizi della città in cambio di protezione della stessa: la posizione geografica favoriva una vista sul canale e sui territori circostanti. Quest'ultima attività, dovuta alla posizione geografica a caratterizzazione portuale del sito, è individuabile in antichi Portolani della Repubblica Veneziana conservati nella Biblioteca Marciana di Venezia.



1: La costa di Butrinto (sinistra), pianta di Butrinto con indicazione dei principali monumenti (destra) (da Gilkes 2003).

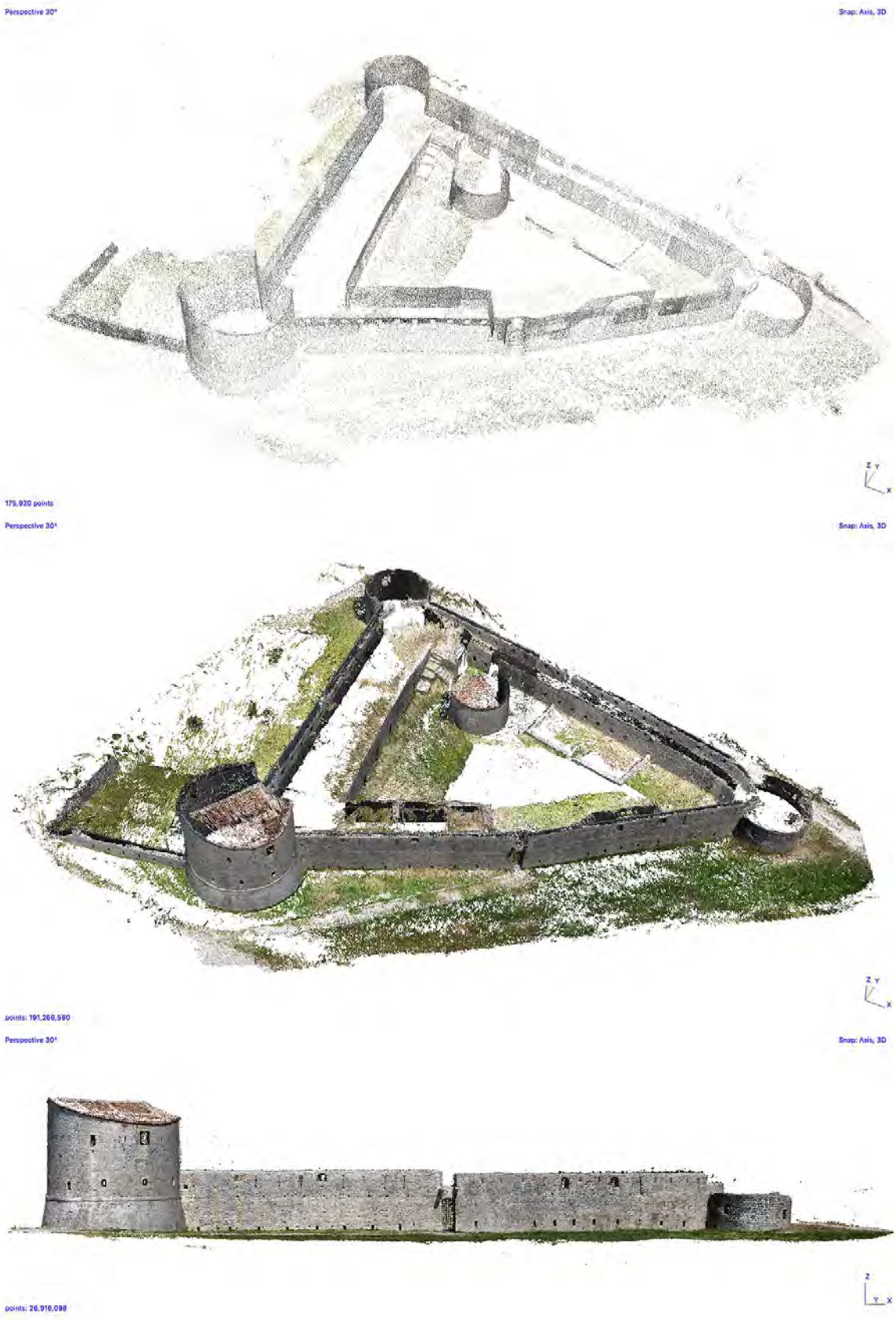
Dallo studio di tali documenti sono emerse le rotte che raccordavano il sito con le città dell'attuale Montenegro e della Grecia Ionica. Dalla datazione di tali Portolani è stato possibile datare le modificazioni avvenute nel sito della Fortezza. Emerge, infatti, che già dal XVI secolo è individuabile una forma triangolare sviluppata in direzione est-ovest e posta a guardia del Canale. Tale rappresentazione grafica è strutturata in scala approssimativamente molto maggiore rispetto alle dimensioni effettive ed al reale sto di utilizzo della struttura nei Secoli. Si denotano grandi differenze dimensionali tra la struttura di guardia e gli elementi della città di Butrinto quali il Castello Veneziano e la cinta muraria. L'analisi degli scritti di studiosi italiani ed europei riporta una prima descrizione dell'edificio databile tra la fine del XIII Secolo e l'inizio del XIV Secolo, dove il castello era costituito da un muro di cinta spesso 2,30 metri, che circondava una superficie di forma triangolare, con angoli arrotondati. Era attraversato da due fasce di torrette, dove quelle inferiori percorrevano l'intero spessore perimetrale, mentre quelle superiori ritmavano il parapetto. Successivamente, nel XV Secolo, fu costruita una torre in stile veneziano nell'angolo sud-ovest del castello su un precedente basamento a forma tronco piramidale. Tra il XVI e XVII Secolo, durante il periodo Veneziano e quello Turco, furono edificate le altre due torri di forma circolare, a due piani, con pavimenti in legno e copertura tronco conica in coppi di terracotta. Nei secoli successivi sono avvenuti gli interventi di completamento della struttura consistenti nella costruzione di un secondo portale di ingresso, del completamento della cinta muraria, della caratterizzazione bellica con feritoie verticali per la difesa ed il rafforzamento, a scopo difensivo, del versante occidentale.
Di grande intessere sono gli scritti e i rilievi redatti dalla missione dell'Università di Pisa negli anni passati [Bevilacqua, 2015]. Gli studi condotti evidenziano le stratificazioni della struttura e un rilievo laser scanner dell'intero edificio. Sono rappresentate le piante allo stato attuale e i prospetti che da un confronto con lo stato attuale evidenziano le attuali mancanze dovute all'incuria ed all'abbandono dell'edificio. Tali documenti costituiscono attualmente, una fonte per comprendere l'evoluzione dell'edificio a distanza di un decennio.

2: La Fortezza Triangolare, foto da drone, vista dall'alto.

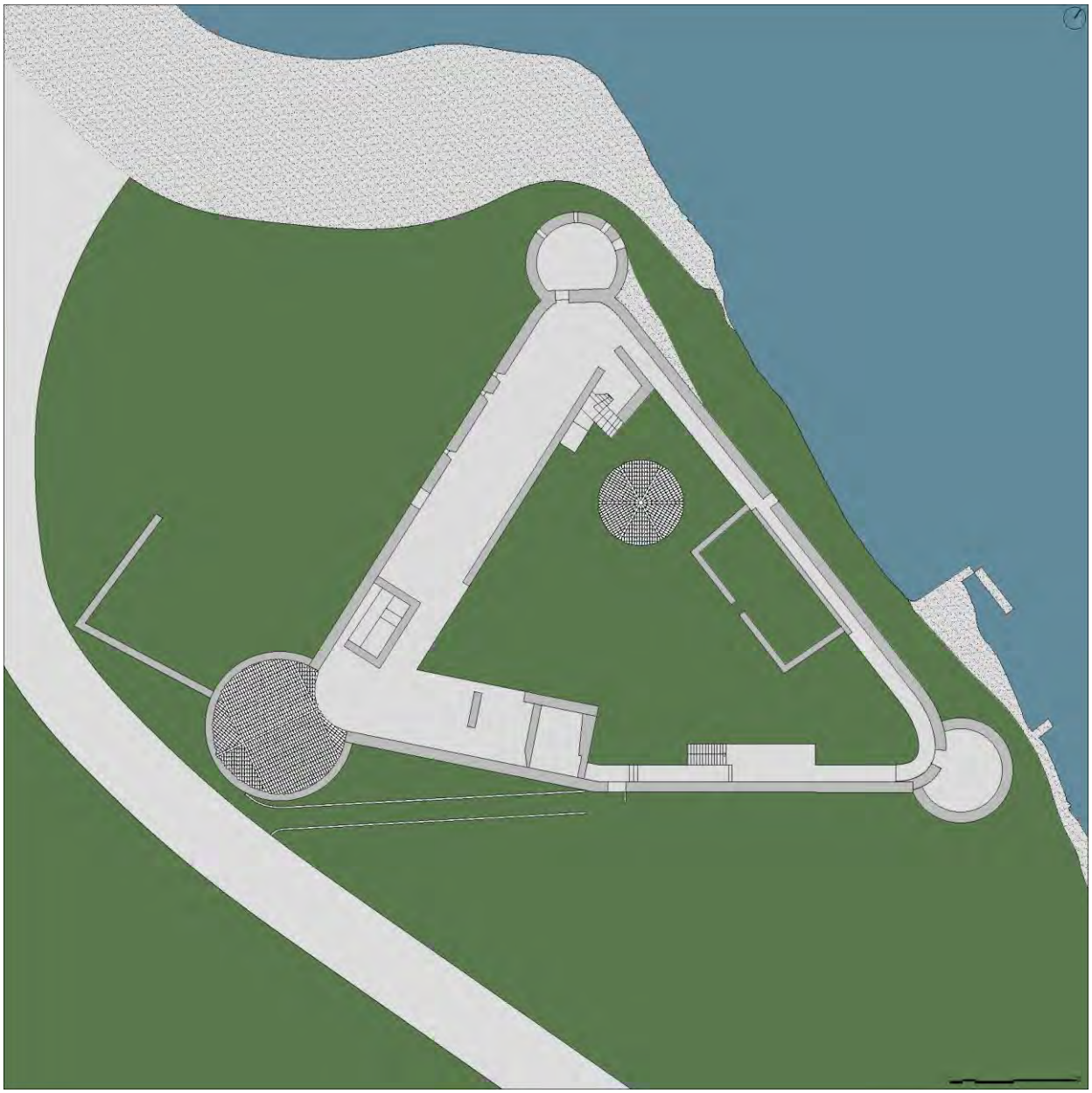
3: La Fortezza Triangolare, foto da drone, vista nord-est (sopra), vista nord (sotto).

2. Il rilievo della Fortezza

L'analisi grafica della struttura, derivante dai dati del rilievo svolto mediante drone quadrielica, determina un edificio su base di un triangolo isoscele con i lati rispettivamente di 40 m, 50 m e 51 m. Gli accessi sono disposti sull'asse nord-sud, ovvero quello principale, orientato sul canale dei Vivari, mentre quello secondario verso la città di Butrinto. Il sistema murario è parzialmente esistente per l'intera altezza originaria e in alcuni tratti coronato da un parapetto merlato di altezza variabile fino ad 1,5 metri. Tale misura ci consente di determinare lo stato dei luoghi al momento dell'edificazione. Le attività di rilievo sono state organizzate in diverse campagne e sopralluoghi nelle quali, attraverso l'utilizzo di un metodo indiretto di conoscenza, ovvero con la tecnica fotogrammetrica supportata da una fotocamera digitale e da un drone quadrielica, sono stati realizzati studi ed analisi per la documentazione del luogo.



4: La Fortezza Triangolare, nuvola di punti sparsa e densa, viste.



5: La Fortezza Triangolare, planimetria generale.

La tecnica fotogrammetrica è risultata l'unico strumento attualmente utilizzabile per il rilievo di tale struttura: infatti lo stato attuale dei luoghi non consente all'operatore di calpestare le originali quote dell'edificio. È stato necessario attendere i mesi estivi per operare delle riprese da drone con uno stato di vegetazione non invasivo. Infatti le campagne di rilievo primaverili denotavano una vegetazione in rapida espansione sull'intera superficie esterna dell'edificio con fiorenti rami rampicanti in rapida saluta sulle torri. Le successive segnalazioni all'autorità competente e la pulizia sommaria della base dell'edificio hanno consentito, nell'estate del 2022, le attività di fotogrammetria terrestre ed aerea. Come è noto, la fotogrammetria estrae informazioni metriche dalla valutazione di elementi fissi sulla scena dell'immagine scattata dall'operatore. Questo metodo, sviluppato a partire dalla metà del XIX secolo, è ampiamente utilizzato in vari campi, dal rilievo cartografico, effettuato con la fotogrammetria aerea, al rilievo architettonico, realizzato con tecniche miste da terra e in volo.

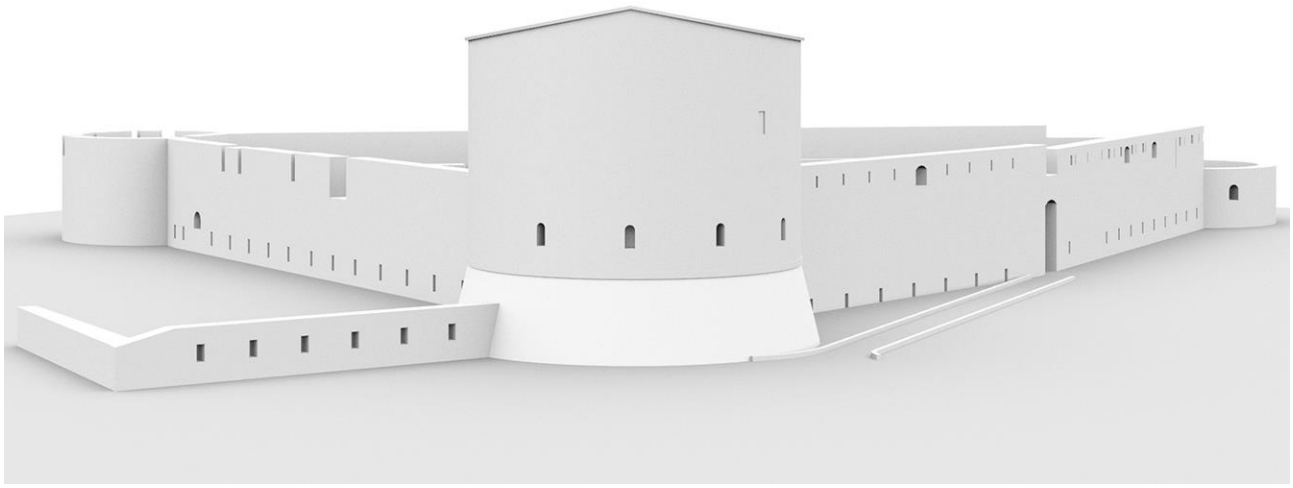
Le tecnologie UAV rappresentano una notevole innovazione in quanto vengono utilizzate per velocizzare il lavoro di rilievo, ma anche come ausilio per produrre modelli tridimensionali del patrimonio architettonico, urbano e paesaggistico. Sono estremamente versatili, sempre più accessibili e in costante miglioramento in termini di prestazioni, portata e qualità dei sensori montati. Per il caso studio ci si è avvalsi di un drone quadrielica della DJI a basso impatto, utilizzabile quindi, sia con la presenza di flussi di turisti, sia in rapporto alla fauna circostante. Sono state, quindi, scattate diverse immagini a varie altitudini seguendo una griglia virtuale: per ottenere una corretta ricostruzione della nuvola di punti, si sono acquisiti fotogrammi in sequenza, accostando e sovrapponendo la prima foto alla successiva a una percentuale non inferiore al 70% per poi combinarle con un software specifico e avviare un processo di elaborazione che ha portato alla creazione di una nuvola di punti georeferenziata e di un'ortofoto dell'area di interesse. Questi rilievi da drone hanno dato luogo a nuvole di punti, ovvero visioni digitali con informazioni metriche, geografiche e colorimetriche. È stato realizzato, successivamente allo studio bidimensionale, un modello 3D con texture e con le caratteristiche cromatiche della struttura e del sistema naturalistico circostante.
La modellazione digitale ha ricreato lo stato attuale dei luoghi con la rappresentazione della struttura nel territorio circostante: è stato realizzato un abaco delle specie arboree per poter integrare la tecnica del rilievo con la sovrapposizione fotografica delle immagini della vegetazione. Non si tratta di un fotoinserimento ma della ricostruzione di scenari virtuali con l'ausilio delle specie naturalistiche accostate manualmente e riportate in scala opportuna. Il modello elaborato, quindi, oltre a ripercorrere le informazioni della ricerca bibliografica ed iconografica in merito agli stilemi dell'epoca di costruzione, definisce gli spazi e il sistema della vegetazione in rapporto all'ambiente circostante.

Conclusioni

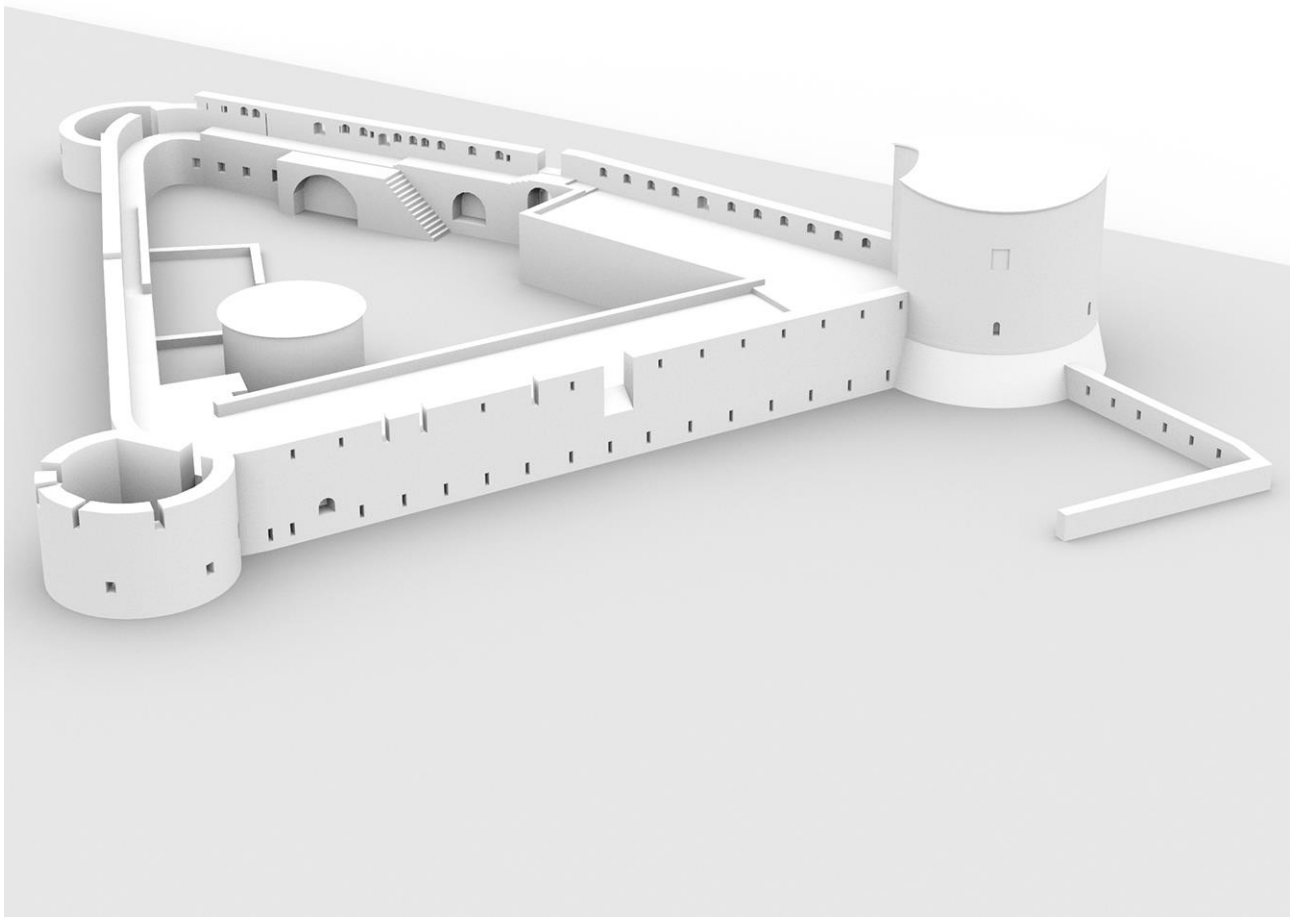
Le attività hanno evidenziato l'importanza dell'interpolazione tra i dati storici, le fonti grafiche ed iconografiche, con la possibilità di verifica geometrica della Fortezza Triangolare. Dalle fonti bibliografiche e dalle missioni svolte da studiosi europei nella prima parte degli anni 2000 si evince una trattazione storico architettonica di notevole interesse e il presente contributo vuole ampliare la ricerca attraverso l'utilizzo delle tecnologie UAV per il rilievo verificando il grado di affidabilità delle attuali tecniche in confronto con i disegni già realizzati. Tale confronto ha dimostrato, oltre alle prestazioni tecniche degli attuali strumenti per il rilievo, la piena compatibilità grafico-geometrica con gli studi passati. L'evoluzione del dato è quindi consistita nelle immagini di dettaglio arricchite di particolari attraverso la definizione delle fotografie digitali a maggiore risoluzione rispetto al passato. Il contributo vuole raccontare, con le immagini di rilievo ed il modello 3D, un periodo bellico ormai lontano e proporre la conoscenza di alcuni elementi del passato per rimarginarne le ferite.

Bibliografia

ANDREWS, R., BOWDEN, W., GILKES, O., MARTIN, S. (2004). *The late antique and medieval fortifications of Butrint*, Oxford.
BEVILACQUA, G. (2015). *The Triangular Fortress of Butrint, Albania. New studies for the conservation and the valorisation*, Valencia.
HERNANDEZ, D.R. (2019) *The abandonment of Butrint. From Venetian enclave to Ottoman backwater*, Oxbow Books.
KARAISKAJ, G., CROWSON, A. (2009). *The fortifications of Butrint*, London-Tirana, Butrint Foundation.
MOLLA, N., PARIS, M. F., VENTURINI, F. (2013). *Material boundaries: the city walls at Butrint*, Oxbow Books.
PARANGONI I., GILKES O., BESCOBY D. (2020). *Trial excavations at the Triangular fortress*, Oxbow Books.
UGOLINI, L.M. (1937). *Butrinto. Il mito di Enea. Gli scavi*, Istituto grafico tiberino.



6: La Fortezza Triangolare, modello plastico 3D, vista sud.



7: La Fortezza Triangolare, modello plastico 3D, vista sud-est.

PARTE II / PART II

Restauro e Guerra
Restoration and War

RENATA PICONE, VALENTINA RUSSO

La macrosessione intende approfondire le problematiche teoretiche e tecniche relative alla trasformazione dei nuclei urbani storici e dei piccoli borghi in relazione alle dinamiche di alterazione e distruzione provocate da conflitti bellici. L'obiettivo è quello di delineare casi studio, protagonisti, soluzioni e modalità di gestione anche alla luce del dibattito culturale, che inevitabilmente ad ogni conflitto produce nuove istanze e aggiornamenti. Verranno affrontate questioni relative a conflitti di ogni tempo, con particolare riferimento a: restauro e valorizzazione delle testimonianze architettoniche di conflitti bellici (fortificazioni, bunker, ecc.); ideazione e realizzazione di dispositivi per la protezione del patrimonio delle città in caso di conflitto; perdite del patrimonio monumentale e dell'aggregato urbano e trasformazioni del paesaggio; remissione dai danni bellici a conflitto terminato e strategie di restauro e conservazione del patrimonio architettonico, archeologico e urbano, inserito nei relativi contesti paesaggistici; dibattiti, progetti e interventi in ambito nazionale e internazionale riguardo all'integrazione del nuovo entro parti urbane rovinate dalle azioni belliche; fattori identitari, memoria collettiva e ricadute sui programmi di remissione dai danni bellici.

The macrosession aims to deepen the theoretical and technical issues related to the transformation of historical urban core and small villages in relation to the dynamics of alteration and destruction caused by war conflicts. The aim of the session is to outline case studies, protagonists, solutions and management methods also considering the evolution of the cultural debate, which inevitably produces new instances and updates to every conflict. Into the session will be addressed Issues related to conflicts of any time, with particular reference to: conservation and enhancement of architectural evidence of war conflicts (fortifications, bunkers, etc.); design and construction of devices for the protection of cities heritage in case of conflict; loss of the monumental heritage, urban aggregate and landscape transformations; remission from war damage to conflict ended and strategies for restoration and conservation of the architectural, archaeological and urban heritage, integrated into the related landscape contexts; debates, projects and interventions at national and international level regarding the integration of the new architectures into urban parts ruined by war actions; identity factors, collective memory and repercussions on programs of remission from war damage.

CAP. 1

Difese/offese belliche. Restauri, ricostruzioni, trasformazioni delle strutture difensive e dei loro contesti paesaggistici

War defenses/offenses. Restorations, reconstructions, transformations of defensive structures and their landscape

BIANCA GIOIA MARINO, MARCO PRETELLI, ANDREA UGOLINI

Rocche, castelli e cinte fortificate costituiscono un corpus testimoniale di straordinario interesse architettonico e culturale attraverso cui è possibile rileggere la memoria storica e le dinamiche insediative di un territorio; un corpus indispensabile per capire le modalità di presidio di un luogo in relazione al suo contesto fisico che, da sempre, ha condizionato reperibilità dei materiali, forme e assetti per assecondare la morfologia dei siti; testimonianze dal forte carattere identitario in quanto legate alla dimensione storico paesaggistica. Il crescente interesse per tale tipo di patrimonio è testimoniato anche dall'adozione, nel 2021, le ICOMOS Guidelines on Fortification and Militar Heritage, un documento d'indirizzo a livello internazionale per la loro protezione, conservazione, interpretazione e salvaguardia. Proprio per la loro funzione difensiva sono da sempre state, nel corso della storia, obiettivo di conquista e dunque di distruzioni, cui sono seguiti, anche in differita, risarcimenti, ricostruzioni, trasformazioni e restauri. La sessione intende accogliere tutti quei contributi che riguardino criticamente le vicende di manufatti difensivi e di luoghi fortificati che siano stati, nel corso della storia e fino alla contemporaneità, oggetto di abbandono e/o di progetti storici e moderni di riuso o di adattamento al mutare delle condizioni di offesa. L'interesse è pure esteso alle trasformazioni di quei paesaggi (urbani e non), in qualche modo relazionati alle strutture, agli interventi di restauro e/o ricostruzione, nonché alle azioni di valorizzazione del patrimonio fortificato, incluse quelle che hanno messo in rilievo gli aspetti del ruolo dell'architettura difensiva nell'ambito dell'evento bellico, con impatto della loro funzione a scala paesaggistica.

Fortresses, castles, and fortified walls constitute a testimonial corpus of extraordinary architectural and cultural interest through which it is possible to reread the historical memory and settlement dynamics of a territory; an indispensable corpus for understanding the ways in which a place is garrisoned in relation to its physical context, which has always conditioned the availability of materials, forms and settings to match the morphology of the sites; testimonies with a strong identity character as they are linked to the landscape and historical dimension. The growing interest in this type of heritage is also testified by the adoption in 2021 of the ICOMOS Guidelines on Fortification and Militar Heritage, an international guideline document for their protection, conservation, interpretation and preservation. Precisely because of their defensive function, they have always been, throughout history, the target of conquest and therefore destruction, which has been followed by reparations, reconstruction, transformation and restoration. The session intends to welcome all those contributions that critically concern the stories of defensive artifacts and fortified places that have been, throughout history and up to contemporary times, the object of abandonment and/or historical and modern projects of reuse or adaptation to changing conditions of offense. The interest is also extended to the transformations of those landscapes (urban and non-urban) in some way related to the structures, as well as to restoration interventions and to the actions of enhancement of the fortified heritage, including those that have emphasized aspects of the role of defensive architecture in the context of the war event, with impact of their function at the landscape scale.

Strutture difensive tra distruzione e abbandono: le fortificazioni dell'isola di Lefkada in Grecia

Defensive structures between destruction and abandonment: the fortresses of the Lefkada island in Greece

ADRIANA TREMATERRA
Università della Campania Luigi Vanvitelli

Abstract

Il contributo propone l'analisi delle strutture fortificate dell'isola greca di Lefkada, al fine della documentazione delle vicende storiche che hanno definito lo stato di degrado e di abbandono in cui versano tali manufatti. L'obiettivo vuole essere la conoscenza del patrimonio fortificato greco al fine dell'elaborazione, in un'ottica futura, di linee guida per la conservazione e la fruizione a scopo turistico dei monumenti indagati da considerare come risorsa viva della società contemporanea.

This paper proposes an analysis of the fortified structures of the Lefkada island in Greece, in order to document the historical events that have defined the state of degradation and abandonment in which these artefacts find themselves. The objective is the knowledge of the Greek fortified heritage in order to elaborate, with a view to the future, guidelines for the conservation and tourist use of the monuments investigated to be considered as a living resource of contemporary society.

Keywords
Fortificazioni, Restauro, Valorizzazione.
Fortresses, Restoration, Enhancement.

Introduzione

Il patrimonio fortificato, come è noto, costituisce una testimonianza architettonica di notevole interesse la quale è spesso stata oggetto di distruzioni, ricostruzioni e abbandoni nel corso dei secoli e che, quasi sempre, risulta integrata nel contesto in cui risiede determinandone identità morfologiche e culturali [Gazzola 1971, 7-10]. L'intimo rapporto tra architettura e paesaggio nasce da stratificazioni secolari in cui è possibile rinvenire e leggere segni di epoche passate, i quali consentono di ricostruire criticamente la storia di un luogo in cui vi è la presenza dell'attività umana volta a modificare un territorio per renderlo maggiormente idoneo alla sua sopravvivenza [Carafa 2006, 75]. Agli inizi del XXI secolo le tematiche della tutela del patrimonio culturale non erano rivolte, se non in rari casi, ai manufatti fortificati [Di Stefano 2000]. Significativa nell'ambito della conservazione e della valorizzazione delle fortificazioni è stata l'adozione da parte dell'ICOMOS delle *Linee Guida sulle fortificazioni ed il patrimonio militare* nel 2021, al fine di stabilire principi di base per gli interventi di restauro su tali testimonianze architettoniche e sul paesaggio circostante. Tali indirizzi mirano a garantire l'autenticità e l'integrità dell'opera, sia nelle sue forme che nella sua funzionalità, per la conservazione dei valori materiali e immateriali. Tra i principi contenuti nelle *Linee Guida* vi è quello di preservare le stratificazioni e la necessità di svolgere ricerche critiche al fine della conoscenza della complessità costruttiva e materica di tale patrimonio e dei paesaggi culturali

in cui è inserito. Nell'ambito della funzione delle strutture difensive pervenute, il documento ritiene possibile la strada del riuso sostenibile e appropriato, al fine di preservare l'autenticità dell'opera e di restituirla alla comunità attraverso la realizzazione di luoghi per l'aggregazione sociale. In tale contesto culturale si inserisce il patrimonio fortificato dell'isola di Lefkada in Grecia, il quale è stato oggetto di distruzioni, ricostruzioni e abbandoni a seguito del passaggio di differenti domini e di guerre nel corso dei secoli in quanto era un luogo geografico particolarmente ambito durante le guerre dello Ionio per la sicurezza dei suoi confini circondati interamente dal mare [Guglielmotti 1876]. In particolare, il territorio è stato interessato dal passaggio dei domini veneto, turco, inglese, franco e infine greco, i quali hanno contribuito alla definizione dell'aspetto architettonico e culturale del luogo. Tali avvenimenti storici hanno enormemente trasformato il patrimonio difensivo dell'isola contribuendo al suo graduale abbandono. L'assenza di funzione e, conseguentemente, di manutenzione da un lato e la scarsa attenzione verso questi manufatti dall'elevato valore culturale dall'altro, hanno determinato, nel corso del tempo, la loro totale emarginazione territoriale e il progressivo degrado. In particolare, il contributo mostra i risultati ottenuti dall'analisi di due fortificazioni del luogo, ovvero il Castello di Santa Maura e il Castello Grivas. La ricerca intende analizzare tali importanti testimonianze sia da un punto di vista storico, per comprendere le vicende che hanno portato alla loro trasformazione, sia da un punto di vista pratico, al fine di documentarne lo stato conservativo attuale. L'obiettivo vuole essere quello di restituire tali testimonianze alla collettività, riattribuendogli un ruolo di fondamentale importanza nella definizione di un rapporto con il territorio circostante.

1: Il patrimonio fortificato di Lefkada: individuazione planimetrica del Castello di Santa Maura e del Castello di Grivas. Elaborazione grafica dell'autrice.

1. Il patrimonio fortificato dell'isola di Lefkada in Grecia: analisi storica e trasformazioni architettoniche

Il territorio costiero intorno al canale di Lefkada è costituito dalla più estesa concentrazione di fortificazioni di epoca turco-veneta di tutta la Grecia continentale. A partire dal XIV secolo, sulla terraferma in prossimità dell'ingresso all'isola, fu edificato il Castello di Santa Maura con lo scopo di sorvegliare gli accessi, mentre a partire dal 1820 furono edificati ulteriori quattro forti da parte delle dominazioni in lotta tra di loro per ottenere il controllo dell'ambito di indagine. Alcune fonti storiche testimoniano la colonizzazione dell'isola di Lefkada a partire dal VII secolo a.C per opera dei Corinzi. Il poeta greco Strabone, nella sua opera *Gheographiká* (libro X, sezione 2, nota 8), descrive Lefkada come una penisola trasformata in isola dai Corinzi attraverso la realizzazione di un canale navigabile attraversato da un ponte. I resti di quest'ultimo, di epoca ellenistico-romana, risultano attualmente sommersi a 3 km in direzione sud dal castello di Santa Maura e nei pressi del forte russo di Costantino [Negris 1980, 354-360]. L'isola di Lefkada fino al 1295 apparteneva al Despotato d'Epiro per poi passare a Giovanni Orsini, conte palatino di Cefalonia e Zante a seguito del matrimonio con la figlia del Despota Nikephoros I, il quale decise nel 1300 di edificare una cittadella fortificata per controllare l'accesso all'isola, la quale prese il nome di Santa Maura. A quei tempi la fortificazione era interamente circondata dal mare e l'accesso a essa avveniva mediante un ponte in legno il quale conduceva al portale d'ingresso a oriente. A occidente vi era un ulteriore ponte con il quale dal castello era possibile accedere all'isola di Lefkada [Miller 1964,180-182]. A partire dal 1362 il dominio dell'isola fu affidato alla famiglia nobiliare italiana dei Tocchi mentre nel 1453, successivamente alla caduta di Costantinopoli, fu conquistata dai Turchi. L'originaria fortezza degli Orsini fu in questo periodo ricostruita e ampliata attraverso la realizzazione di grandi torri circolari (fig. 2a). In particolare, la torre a ovest era dotata di una camera per ospitare cannoni rivolti verso il ponte di accesso. A quell'epoca il Castello appariva come una vera e propria cittadella ottomana densamente popolata e con numerose Moschee, situata nella parte a nord-est dell'intero complesso. Nel 1500 l'isola fu conquistata dai veneziani, ma dopo tre anni fu ceduta nuovamente all'Impero ottomano a seguito di un accordo di pace per porre fine alla seconda guerra turco-veneta. Il controllo ottomano durò per oltre centottanta anni, quando nel 1684 Venezia fu impegnata con la Lega Santa nella lotta contro i turchi insediati nei territori dell'Europa del sud-est. Francesco Morosini, doge della Repubblica di Venezia (1688-1694), iniziò una campagna per la sicurezza delle rotte marittime attraverso l'Adriatico meridionale grazie all'assedio del castello di Santa Maura (fig. 2b). Quest'ultimo durò sedici giorni, a seguito del quale l'isola di Lefkada fu conquistata dai veneziani e fu annessa alle altre Isole Ionie sotto il dominio della Serenissima. In tale epoca il castello di Santa Maura fu ammodernato per aumentarne la difesa mediante la costruzione di un nuovo fronte di terra a nord-ovest e a sud-est, con un complesso sistema di avancorpi rivolti verso la terraferma (fig. 2c). Internamente fu aumentato lo spessore delle mura nelle zone maggiormente vulnerabili: a est furono ricostruite del tutto le difese turche risultate inadeguate mediante la sostituzione delle vecchie mura con un nuovo fronte bastionato. Quest'ultimo, il quale racchiudeva completamente le facciate interne delle torri ottomane, fu pensato per l'inserimento di cannoni per difendere tutti gli accessi all'isola di Lefkada. Il nuovo avancorpo fu dotato di quattro bastioni quadrati con feritoie e camere interne per le cannoniere. Con la realizzazione del nuovo volume bastionato fu necessario realizzare due casermette lungo il nuovo bastione a ovest e a est, al fine di continuare a utilizzare le feritoie con i cannoni preesistenti. In origine il nuovo volume risultava separato dal Castello preesistente per la presenza di un fossato, successivamente riempito. La zona a nord-est non fu rinforzata dai veneziani, probabilmente

per ragioni economiche, ma vennero edificati lungo il tratto di muro preesistente ulteriori edifici a scopo difensivo. L'insediamento turco precedente fu trasferito nell'odierna città di Lefkada, mentre gli edifici ottomani furono demoliti e il sito trasformato in presidio militare [Brooks 2013, 106-109]. A partire dal 1715 si assiste ad un ritorno dell'impero ottomano, il quale invase tutti i possedimenti veneziani del territorio e nel 1716 il castello di Santa Maura. A causa di limitate risorse difensive, i veneziani furono costretti ad abbandonare il luogo demolendo parzialmente le fortificazioni fino a quei tempi costruite. Nel 1718 fu stipulando un trattato di pace a Passarowitz con il quale venne stabilito definitivamente il dominio veneziano di Santa Maura, il quale perdurò fino alla fine del XVIII secolo [Argyrou, Lazari 2018]. Nel 1797, con la caduta della Repubblica di Venezia, le Isole Ionie furono conquistate dalle truppe francesi guidate da Napoleone, il quale considerava il territorio di fondamentale importanza per il controllo dell'Adriatico. Il dominio francese dell'isola di Lefkada fu legittimato a seguito della partizione dei territori della Repubblica di Venezia tra Francia e Austria, avvenuta con il *Trattato di Campoformio*[1]. L'anno seguente fu sancita un'alleanza tra l'Impero ottomano e l a Russia contro la Francia e, conseguentemente, il castello di Santa Maura fu conquistato e dominato dalle truppe russe fino al 1807, quando le truppe francesi ritornarono a Lefkada dopo la vittoria nella battaglia di Friedland. Successivamente a tale scontro, con il *Trattato di Tilsit* le isole Ionie furono cedute nuovamente ai francesi.
La seconda dominazione francese fu breve in quanto nel 1810 l'isola di Lefkada fu conquistata dalle truppe britanniche e, con il *Trattato di Parigi*, nel 1815 fu istituito un protettorato britannico

2: Trasformazioni del Castello di Santa Maura dalla dominazione turca a quella veneta. 2A: Camocio C.F., Il castello di Santa Maura prima della dominazione veneta, 1574, Aikaterini Laskaridis Foundation Library; 2B: Peeters J., Assedio del Castello di Santa Maura da parte delle truppe venete, 1686, The Gennadius Library – The American School of Classical Studies at Athens; 2C: Coronelli V.M., Pianta del castello di Santa Maura dopo l'assedio veneto, 1687, Aikaterini Laskaridis Foundation Library.

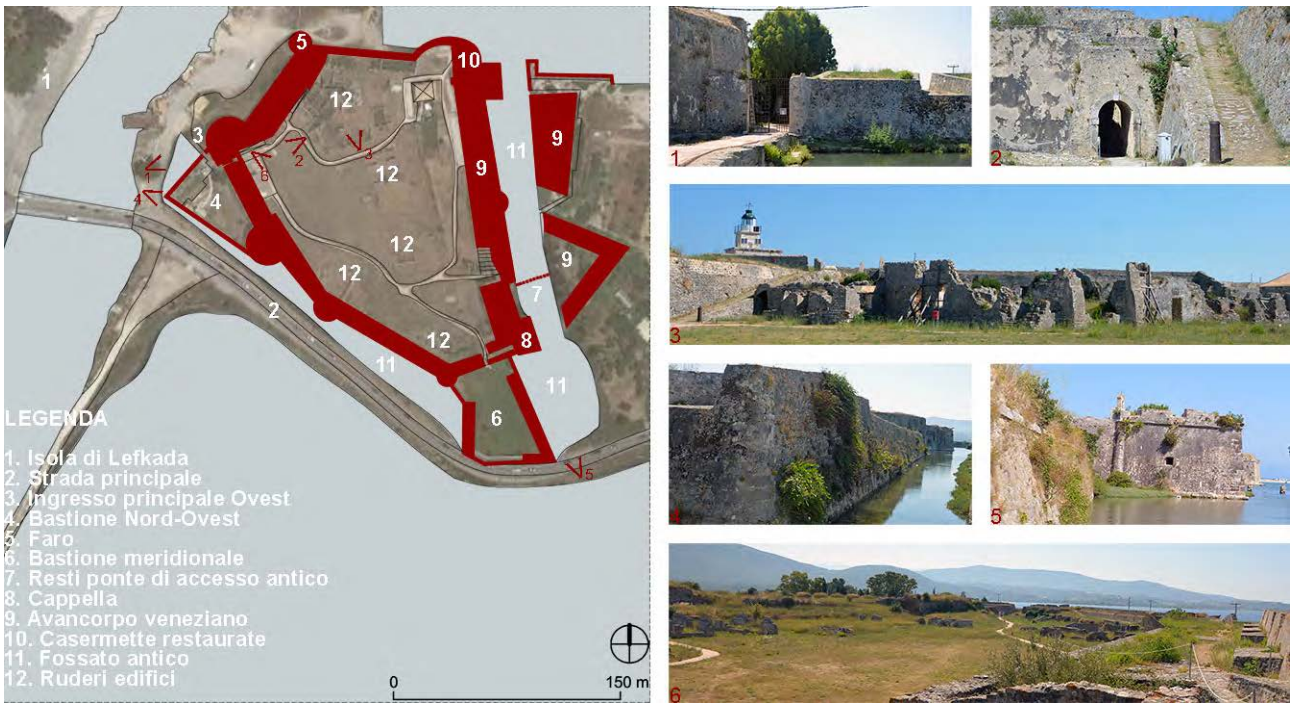
[1] Parigi, Archives nationales, *Collections du Musée des Archives nationales*, AE/III/50bis.

delle Isole Ionie che permase fino al 1864, quando furono definitivamente annesse allo stato greco. Durante l'epoca della dominazione inglese, il castello di Santa Maura fu utilizzato come guarnigione militare e fu interessato dal terzo e ultimo periodo di trasformazione architettonica mediante la costruzione di nuove strutture a scopo militare. In particolare, risalgono a tale epoca il faro e il cottage del custode, costruiti nel 1861. Con la conquista greca l'ambito di indagine fu utilizzato come base militare nella Prima Guerra Balcanica (1912-1913) mentre nel 1922, a seguito della sconfitta della Grecia in Asia Minore, fu trasformato in accampamento per ospitare i profughi. Successivamente fu completamente abbandonato e nel 1938 la maggior parte degli edifici presenti all'interno furono demoliti e il materiale di risulta fu venduto [Brooks 2013, 104-107]. A un chilometro e mezzo a est del Castello di Santa Maura su di un promontorio roccioso vi è un'ulteriore fortificazione, conosciuta come Castello di Grivas, edificata tra il 1806 e il 1807 per volere di Ali Pasha con l'aiuto dell'esercito francese, impegnato nella lotta contro la Russia scoppiata nel 1806. Le scarse notizie storiche riguardo il manufatto analizzato testimoniano la sua funzione originaria come Monastero ortodosso, trasformato in fortificazione al fine di facilitare l'attacco turco contro l'isola di Lefkada per liberarla dal dominio russo. A seguito del *Trattato di Tilsit* (1807) di cui si è già parlato, Ali Pasha non fu più sostenuto dai francesi nella sua campagna di espansione territoriale e, a seguito dell'annessione britannica dell'isola nel 1810, fu costretto ad abbandonare il forte. Quest'ultimo fu affidato alla famiglia Grivas, leader della milizia locale utilizzata dagli ottomani per controllare l'area, e nel 1821 fu conquistato dai greci. Nonostante il manufatto presenta una superficie imponente, da un punto di vista strategico-militare risultò inadeguato: costruito per minacciare il più antico Castello di Santa Maura, le alte mura del Castello di Grivas e la sua posizione sopraelevata lo resero un facile bersaglio dell'artiglieria nemica. Per tali ragioni, il manufatto fu progressivamente abbandonato in quanto perse la sua funzione originaria [Brooks 2013, 117-122].

2. Conoscenza e documentazione: il rilievo del Castello di Santa Maura e del Castello di Grivas

Nell'ambito della valorizzazione e della conservazione del patrimonio culturale risulta fondamentale analizzare criticamente il manufatto studiato nella sua consistenza tangibile al fine di interpretare, comprendere e documentare peculiarità e criticità mediante un'indagine della tipologia architettonica, dei materiali e dello stato conservativo [Giannattasio 2017, 61]. Tale fase dell'indagine ha previsto lo svolgimento di alcune campagne di rilievo, di fondamentale importanza per qualunque futura operazione sul patrimonio storicizzato [Carocci, Circo 2015, 134-142]. In particolare, le fortificazioni analizzate nella presente indagine sono state analizzate mediante un rilievo di tipo fotogrammetrico, svolto mediante l'uso di droni e fotocamere digitali, il quale ha consentito di documentare e trasferire graficamente i dati acquisiti dei manufatti indagati mediante modellatori digitali bidimensionali e tridimensionali [Benedetti, Gaiani, Remondino 2010]. Il Castello di Santa Maura (fig. 3) è allo stato attuale raggiungibile mediante una strada di recente costruzione, la quale costeggia il manufatto fino ad arrivare a un ponte galleggiante, aperto all'occorrenza per il passaggio delle navi, il quale conduce dalla terraferma all'isola di Lefkada. Della struttura originaria oggi è possibile osservare gran parte della fortezza di epoca turca, ovvero le torri angolari e le pareti sottili. Internamente, il Castello non conserva nessun edificio originario, a eccezione delle rovine senza tetto nella zona settentrionale. Probabilmente, queste ultime risalgono all'epoca veneziana del primo Settecento e a quella del dominio britannico nell'Ottocento. La porta di ingresso è attualmente posizionata a ovest, dove un cancello in ferro conduce oltre la curva della torre occidentale di origine turca in cui sono ancora visibili i cannoni originari. Varcato

l'ingresso si accede a un cortile di piccole dimensioni, ricavato dai veneziani quando fu aumentato lo spessore delle mura esterne. Una seconda porta arcuata conduce a un cortile più ampio: a sinistra rispetto l'ingresso vi è una rampa che conduce al di sopra dei bastioni veneziani, rimasti intatti soltanto nella zona a sud dell'ingresso principale. In tale area sono ancora visibili il faro e il cottage del custode dell'epoca britannica. Risultano restaurate e conservate le due casermette ad ovest e ad est e l'avancorpo ad est, realizzati in epoca veneziana, in cui tutte le feritoie sono perfettamente visibili. L'accesso al bastione orientale avviene mediante un ingresso ad arco, il quale conduce ad un cunicolo con volta a botte il quale conduce, a sua volta, ad una casermetta interna. Quest'ultima è stata trasformata in cappella, mentre il tunnel originario è stato demolito e al suo posto è visibile un corridoio murato a cielo aperto. L'originaria torre turca presente in tale zona è stata demolita, mentre persiste quella circolare a sud-ovest. Da questo punto continua la cinta muraria di epoca ottomana verso nord-ovest fino a completare il circuito. Il castello di Grivas (fig. 4) presenta un impianto planimetrico rettangolare, misurante circa 60 x 30 m, con due torri angolari a nord e un'unica grande torre a sud. Un'ulteriore torre sporgente a sud-est di forma quadrata ospita l'accesso al complesso. L'accesso avviene mediante un cancello, il quale conduce ad una stanza quadrata al piano terra. Un ulteriore vano arcuato conduce ad un corridoio a volta alla fine del quale vi è una rampa che conduce al cortile interno. Quest'ultimo consente l'accesso ad alcune stanze voltate ricavate all'interno dello spessore delle mura, utilizzate anticamente come magazzini e casermette.
L'estremità settentrionale del cortile è costituita dalla presenza di una polveriera. Esternamente, le mura sono realizzate in muratura grezza coperta da uno spesso strato di malta, mentre una pietra maggiormente lavorata è stata impiegata attorno al cancello di ingresso e per le torri. Le mura a ovest e a nord e le torri angolari a nord, utilizzate originariamente per l'inserimento di cannoniere, attualmente risultano semidistrutte.



3: Il Castello di Santa Maura: elaborazione grafica dell'autrice della planimetria generale (a sinistra) e documentazione fotografica (a destra).

4: Il Castello di Grivas: elaborazione grafica dell'autrice della planimetria generale (a sinistra) e documentazione fotografica (a destra).

3. Analisi materica e stato conservativo

A seguito dello svolgimento di campagne di rilievo architettonico, la ricerca ha previsto semplificazioni e interpretazioni critiche tra le attività condotte e la modellazione digitale al fine di migliorare l'accuratezza della restituzione dei dati acquisiti per generare modelli rispondenti al reale il più fedelmente possibile [Ottoni, Zerbi, Freddi 2017, 70-75]. Nell'ambito del restauro, tale fase conoscitiva non si ferma alla semplice realizzazione di un data-base del costruito storico ma ha come obiettivo fondamentale quello di comprendere l'opera nei suoi aspetti non solo morfologici ma anche materiali e dello stato conservativo [Acierno, Fiorani 2017, 147-152; Musso 2021, 35]. Nell'ambito della conservazione, la ricerca ha previsto l'individuazione e la documentazione delle patologie, da risolvere mediante interventi adeguati [Musso 2013, 351-360]. In particolare, le forme di degrado maggiormente riscontrate (fig. 5) sono legate alla presenza dell'acqua sotto varie forme, ovvero incrostazioni, patine biologiche, macchie, efflorescenze e presenza di vegetazione, da risolvere con interventi conservativi in grado di rispettare l'autenticità dell'opera come puliture, applicazione di biocidi e diserbanti. Tali interventi dovranno essere accompagnati da un costante e futuro monitoraggio, al fine di prevenire l'insorgenza di ulteriori forme di degrado e per controllare gli effetti prodotti dagli interventi proposti [Della Torre 2010, 47-55].

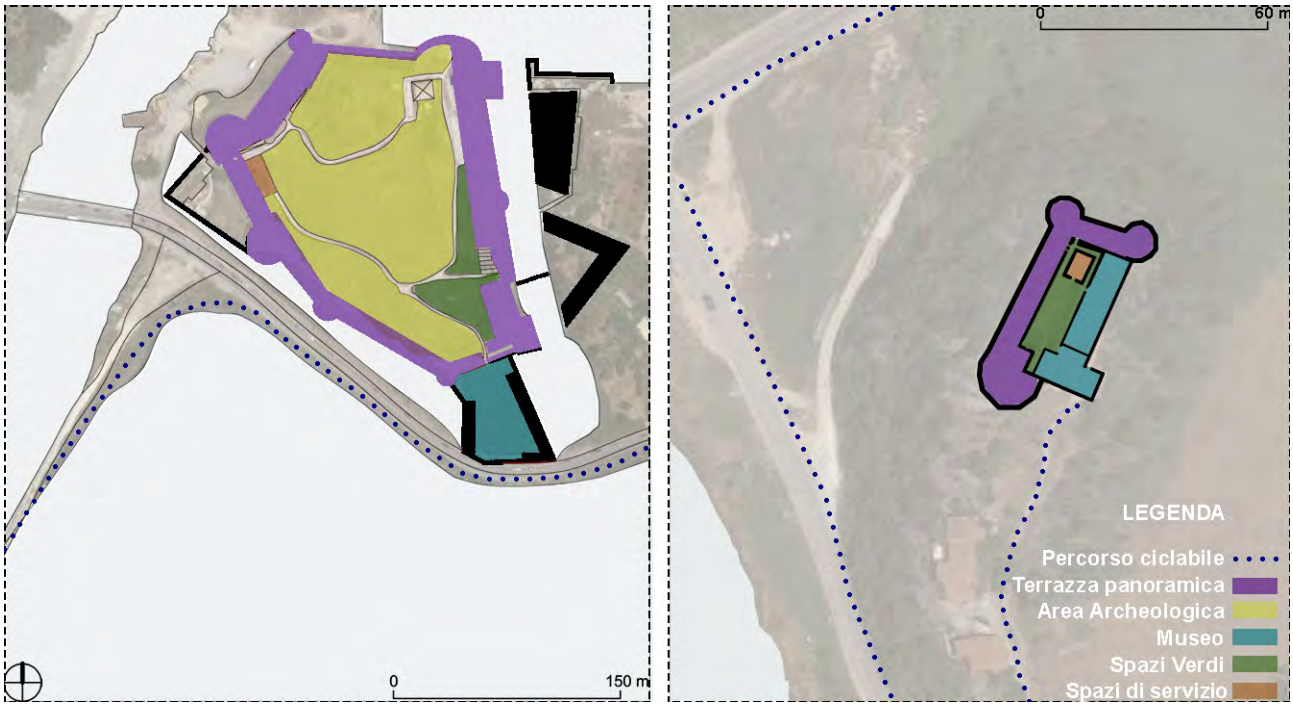
Conclusioni

La ricerca condotta sui castelli dell'isola di Lefkada può essere considerata come un possibile approccio metodologico conoscitivo finalizzato alla tutela e alla valorizzazione del patrimonio fortificato allo stato di rudere. La specificità insita del patrimonio indagato ha richiesto un processo critico di progressiva consapevolezza circa la possibilità di ristabilirne una potenziale unità senza snaturarne l'attuale autenticità, evitando l'imposizione di una realtà storicamente falsa. Nell'ottica della conoscenza e della riscoperta del valore e dell'unicità dei manufatti

5: Rilievo del degrado di una porzione della cinta muraria a nord-est del Castello di Santa Maura. Elaborazione grafica dell'autrice.

indagati rispetto al contesto paesaggistico e territoriale, i possibili interventi su tale patrimonio mirano a garantirne una nuova funzione, seppur limitata, al fine di reintegrarlo nella società contemporanea. In un'ottica futura si potrebbe ipotizzare l'elaborazione di linee guida finalizzate a coniugare la valorizzazione del patrimonio fortificato indagato con il contesto ambientale mediante un riuso a scopo turistico. I castelli indagati rappresentano un caso emblematico di restauro di un rudere in cui la filosofia del minimo intervento può essere perseguita attraverso la necessità di far rivivere il monumento nella sua forma storica mediante un programma di riuso sostenibile del singolo elemento e delle aree circostanti mediante percorsi di mobilità lenta e l'inserimento di attività di tipo museale (fig. 6) per la sensibilizzazione collettiva al patrimonio difensivo delle città contemporanee. Obiettivo finale della ricerca è stato quello di predisporre un percorso conoscitivo finalizzato ad una lettura critica in grado di far emergere le specificità identitarie dei complessi fortificati analizzati al fine di restituirli alla collettività, riattribuendogli un ruolo di fondamentale importanza nella definizione di un rapporto con le comunità e con il territorio circostante[*].

[*] Il presente contributo è stato realizzato grazie al finanziamento "Valere 2019" dell'Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli".



6: Linee guida per il riuso del patrimonio fortificato dell'isola di Lefkada come spazi per l'aggregazione sociale. Elaborazione grafica dell'autrice.

Bibliografia

ACIERNO, M., FIORANI, D. (2017). *CPM: un'ontologia per il restauro*, in «Ananke», special issue, pp. 147-152.
ARGYROU, E., LAZARI, S. (2018). *The military elite as factor of identity in the Ionian border between the Venetian and the Ottoman State: Lefkada, 1684-1797*, in «Mediterranenan Chronical», n. 8, pp. 159-182.
BENEDETTI, B., GAIANI, M., REMONDINO, F. (2010). *Modelli digitali 3D in archeologia: il caso di Pompei*, Pisa, Edizioni della Normale.
BROOKS, A. (2013). *Castles of Northwest Greece: From the early Byzantine Period to the eve of the First World War*, Huddersfield, Aetos Press.
CARAFA, R. (2006). *Castelli e paesaggio: problemi di conservazione e restauro,* in «Rivista di Terra di Lavoro - Bollettino on-line dell'Archivio di Stato di Caserta», a. I, n. 1, pp. 75-78.
CAROCCI, C.F., CIRCO, C. (2015). *Il rilievo per il restauro. La loggia di palazzo Ardinghelli a L'Aquila*, in *AID Monuments. Materials techniques restoration for architectural heritage reusing*, a cura di C. Conforti, V. Gusella, Ariccia, Ermes, vol. 1., pp. 134-142.
DELLA TORRE S. (2010). *Conservazione programmata: i risvolti economici di un cambio di paradigma*, in «Il Capitale culturale», vol. I, pp. 47-55.
DI STEFANO, R. (2000). *L'ICOMOS e la difesa dei principi della conservazione dei monumenti e dei siti nel terzo millennio,* Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
GAZZOLA, P. (1971). *Discorso inaugurale*, in *Le opere di fortificazione nel paesaggio e nel contesto urbano*, Atti della VIII Tavola rotonda (Napoli, 25-27 aprile 1969), Salerno, Grafikart, pp. 7-10.
GIANNATTASIO, C., GRILLO, S.M, MURRU S. (2017). *Il sistema di torri costiere in Sardegna (XVI-XVII secolo). Forma, materia, tecniche murarie*, Roma, L'Erma di Bretschneider.
GUGLIELMOTTI, P.A (1876). *La guerra dei pirati e la Marina Pontificia dal 1500 al 1560*, Firenze, Successori le Monnier.
MILLER, W. (1964). *The Latins in the Levant, a History of Frankish Greece (1204-1566)*, Cambridge, Speculum Historiale.
MUSSO, S.F. (2021). *Recupero e restauro degli edifici storici. Guida pratica al rilievo e alla diagnostica*, Roma, EPC editore.
MUSSO, S.F. (2013). *L'avvicinamento al progetto di Restauro architettonico: dalla individuazione del "problema" alla ricerca delle sue "possibili soluzioni",* in *Tecniche di Restauro. Aggiornamento*, a cura di S.F. Musso, Torino, Utet Scienze e Tecniche, pp. 351-360.
NEGRIS, P. (1980). *Vestiges Antiques Submergés,* Atene, Reprinted Aries Publishers.
OTTONI, F., ZERBI, A., FREDDI, F. (2017). *Dalla realtà al modello e ritorno*, in «Ananke», special issue, pp. 70-75.

Fonti archivistiche
Parigi, Archives nationales, *Collections du Musée des Archives nationales*, AE/III/50bis.

Sitografia
https://www.archives-nationales.culture.gouv.fr/web/guest/site-de-paris (gennaio 2023)
http://eng.travelogues.gr/page.php?view=86 (gennaio 2023)

Architetture fortificate scomparse: la cinta muraria di Bussoleno in Valle di Susa

Disappeared fortified architecture: the walled boundary of Bussoleno in the Susa Valley

ALESSANDRA PANICCO
Politecnico di Torino

Abstract

Bussoleno rappresenta un esempio di insediamento alpino fortificato, danneggiato in seguito agli eventi bellici avvenuti a partire dall'Età Moderna che ne decretarono la progressiva perdita della funzione militare e il successivo smantellamento della cinta muraria. Grazie allo studio delle fonti documentarie, l'iconografia storica e le testimonianze architettoniche ancora oggi individuabili, diviene possibile analizzare lo sviluppo delle fortificazioni del centro urbano.

Bussoleno is an example of a fortified Alpine settlement, damaged as a consequence of wartime events from the Modern Age that decreed the progressive loss of its military function and the subsequent dismantling of its walls. The study of documentary sources, historical iconography and architectural evidence that can still be identified nowadays allows us to analyse the development of the fortifications in the urban centre.

Keywords
Architettura fortificata, Medioevo, Età Moderna.
Fortified architecture, Middle Age, Modern Age.

Introduzione

L'insediamento di Bussoleno, situato in Valle di Susa a poche decine di chilometri da Torino, è un osservatorio privilegiato di un'architettura fortificata medievale danneggiata per motivi bellici e successivamente smantellata a causa della perdita della funzione militare. Le permanenze conservate sono esigue, ma permettono di comprendere lo sviluppo dell'apparato difensivo del borgo e, in particolare, della cinta muraria. Quest'ultima risulta oggi visibile solamente per un piccolo tratto settentrionale, prospiciente al fiume Dora Riparia, inglobato nel tessuto edilizio dell'abitato.

1. L'espansione urbana medievale

Il borgo si caratterizza oggi per la distribuzione lungo i due argini della Dora. Attraverso la cartografia storica redatta tra XVIII e XIX secolo[1] si evidenzia in maniera rilevante come l'abitato si sia sviluppato inizialmente a partire dal settore sud, in cui è situato il nucleo insediativo di fondazione, parallelo alla sponda settentrionale del corso d'acqua. L'area oltre il fiume assumeva invece una destinazione agricola, connotata in età moderna da grandi spazi dediti alla coltivazione a vigneti.

Nel periodo medievale sono attestati alcuni nuclei abitativi sparsi lungo entrambi i lati della Dora, mentre a partire dalla metà del XI secolo si iniziò a delineare un accentramento insediativo attraverso la formazione di un borgo, collocato a sud del fiume e collegato all'altra

[1] Torino, Archivio di Stato *Carte topografiche e disegni*, mazzo 3; *Carte topografiche per A e B. Susa 3* foglio 5, metà XVIII secolo. Altre mappe del borgo sono documentate nel Catasto Francese e nel Catasto Rabbini, conservati all'Archivio di Stato di Torino.

1: Archivio di Stato di Torino, Carte topografiche per A e B. Susa 3, foglio 5, 1764-1772.

sponda mediante un ponte in pietra. Quest'ultimo, resistente alle piene caratterizzate da un regime torrentizio, acquisì sempre maggior importanza nella Valle, nel tratto della via Francigena tra Susa e Avigliana, in quanto consentiva il rapido passaggio di merci di importanti dimensioni da un lato all'altro del fondovalle. Diveniva pertanto uno snodo fondamentale per il controllo dei traffici commerciali e strategico per le richieste di pedaggio. Il ponte medievale non si è conservato, in quanto venne distrutto a seguito di una piena nel 1470 [Mercalli, Cat Berro 2018, 205-206]. Ricostruito nel secolo successivo, venne nuovamente abbattuto nel 1704 per rallentare l'esercito francese in marcia verso Torino, durante la Successione spagnola [Ruggero 1975, 289-306]. Tuttavia, nella sua ricostruzione, avvenuta nel 1753, era ancora riscontrabile l'impianto del ponte tardo medievale, come è possibile osservare attraverso i disegni di Clemente Rovere o le fotografie di fine Ottocento.

I singoli nuclei insediativi isolati iniziarono pertanto a essere sempre più connessi tra loro attraverso lo svilupparsi di una progressiva rete urbana, rafforzata dalla costruzione nel XI secolo della chiesa parrocchiale di Santa Maria Assunta, retta da un curato e da un vicario dipendenti dalla pieve di Santa Maria Maggiore di Susa e confermati dal prevosto di Oulx [Tosco 2005, 90-92]. Nel medesimo periodo circa, a pochi chilometri di distanza lungo il lato settentrionale della Dora, venne promossa la costruzione della prepositura di San Giovanni Battista di Foresto, simile per struttura architettonica all'edificio sacro di Bussoleno e di cui oggi si conserva solamente il campanile.

A partire dal Duecento l'insediamento iniziò ad affermarsi sul territorio alpino come importante realtà commerciale, posta lungo lo snodo collegante la pianura, Torino e la Francia attraverso i passi del Moncenisio e del Monginevro. Nel 1294 il centro urbano ottenne dal conte di Savoia una carta di franchigia, poi confermata nel XV secolo. In tale documento veniva riconosciuta

2: Clemente Rovere, ponte di Bussoleno nel XIX secolo, in Il Piemonte antico e moderno, vol. I, p. 302, n. 959 (1842).

una certa autonomia alla comunità locale, nel quadro del potere comitale. Da questo momento si consolida un rapporto diretto tra i conti di Savoia e Bussoleno, come attesta l'elaborazione di una contabilità fiscale distinta dalla castellania di Susa [Patria 2000, 19-20].

2. La difesa fortificata

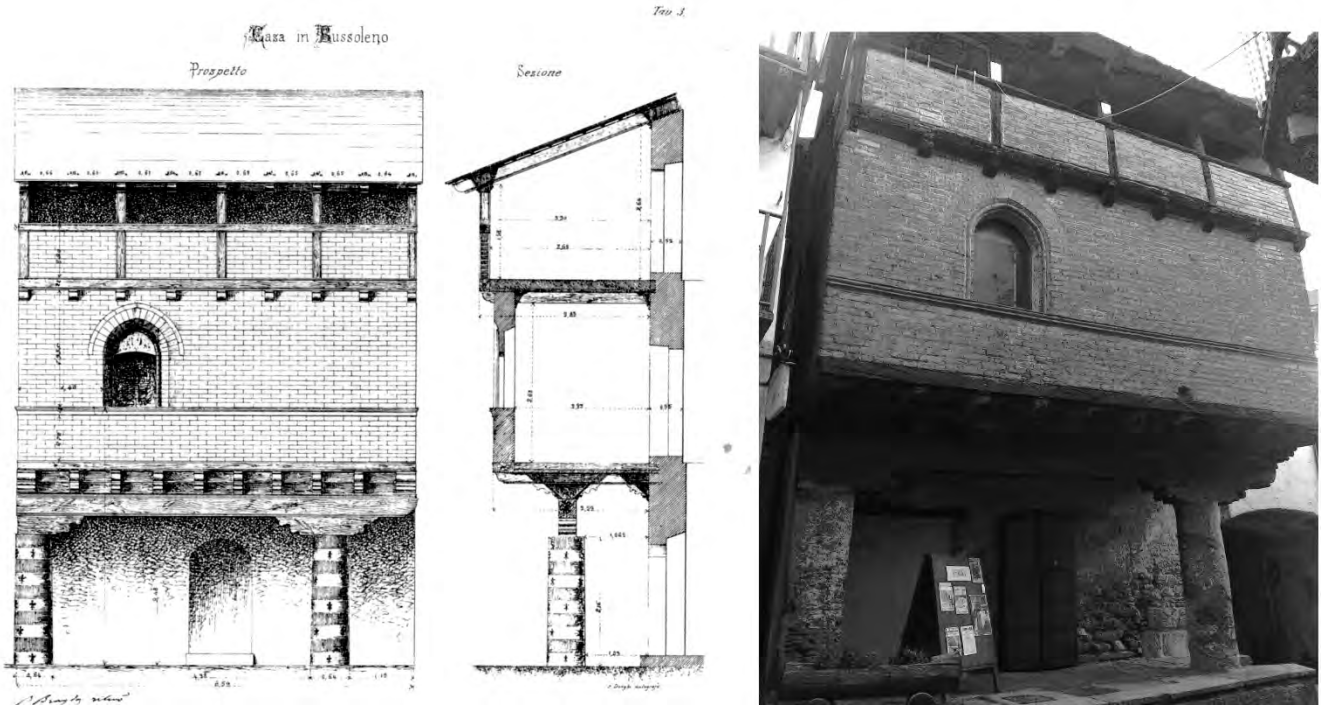
La posizione favorevole dell'area di strada, e la vicinanza con il confine tra il Delfinato e il territorio sabaudo, promosse l'ampliamento e il rafforzamento del sistema fortificato. L'area compresa tra la parrocchia di Santa Maria Assunta, il ponte e l'abitato posto lungo la sponda meridionale della Dora venne racchiusa entro una cinta muraria, costruita negli anni 1370-1390 [Patria 2000, 17-18]. La struttura difensiva assumeva un tracciato quadrangolare, rafforzato lungo il perimetro da torri circolari, e al suo interno racchiudeva il percorso della via Francigena, con i lotti abitativi disposti geometricamente a pettine. La cinta era di dimensioni medio-piccole, d'impianto simile alle *villes clozes* della Maurienne, e segnata dalla presenza di tre porte d'ingresso: la Porta Inferiore o di Piemonte a est, la Porta Superiore o di Francia a ovest e la *Porta pontis Durie* a nord, rivolta verso il ponte di pietra [Patria 2000, 29-31]. Al suo interno è testimoniata la presenza di una casa forte in prossimità dell'area in cui erano insediati gli edifici delle famiglie consortili, definita localmente con il nome di *castello degli Allais* (menzionata per la prima volta in un documento datato al 1282, e dunque testimonianza di un processo di fortificazione antecedente alla costruzione della cinta muraria).

Le porte di accesso erano collocate lungo la principale direttrice di attraversamento longitudinale del borgo, che consentiva la comunicazione tra la valle e la pianura, e in prossimità del ponte sulla Dora, in modo da poter vincolare il passaggio delle merci da una sponda all'altra del fiume. In collegamento con il ponte venne aperto uno spazio destinato

all'area mercatale, situato entro le mura, che consentiva la diretta comunicazione con la porta e i percorsi viari.
Le esigenze di fortificazione del borgo si collocano nel quadro della politica territoriale sabauda, rafforzata sul versante italiano delle Alpi dopo il 1349, anno in cui il Delfinato venne annesso al regno di Francia, determinando una minaccia di espansione verso la pianura italiana [Tosco 2003, 183-217; *Storia delle valli di Susa* 2018, 182]. I conflitti su scala regionale prevedevano il significativo impiego di compagnie di ventura e di milizie stipendiate. Bussoleno fornì il suo contingente militare per il soccorso del conte di Savoia, ma le truppe mercenarie dimostrarono un limitato impegno, rendendo poco efficace l'organizzazione militare.
L'architettura fortificata pertanto, nata per fini difensivi del territorio sabaudo, ben presto venne per lo più impiegata con l'intento di svolgere un ruolo di controllo amministrativo e fiscale sull'asse della via Francigena che percorreva il fondovalle, obbligato a passare attraverso il centro urbano. A tal proposito è possibile riscontrare nel contesto del paesaggio circostante la presenza di ulteriori edifici fortificati, quali il castello Borello, sorto su un'altura poco distante dalla città, realizzato entro la fine del Trecento. La posizione dominante rispetto al territorio circostante si contrapponeva a quella di altre strutture fortificate presenti lungo il fondovalle in direzione di Torino, in particolare il ricetto di San Giorio, collocato pochi chilometri più a valle, e il castello detto del Conte Verde a Condove, sull'altro lato del fiume [Palmucci Quaglino, Vinardi Pipitone1982, 49-67; Tosco 2008, 164-176].

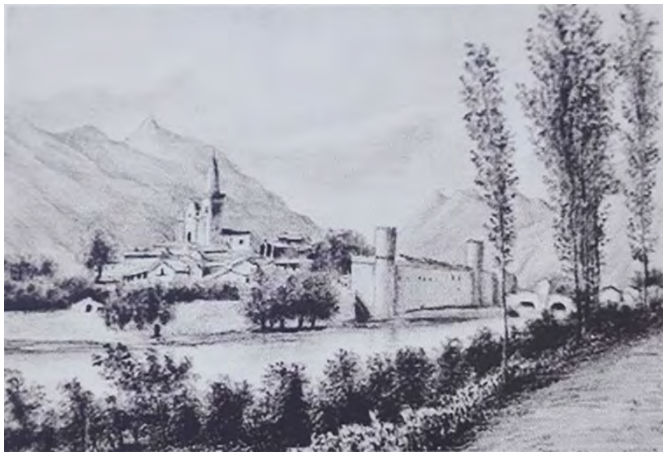
3. L'Età Moderna e il progressivo smantellamento della cinta muraria

A seguito della crisi del Trecento, con l'avvento della Peste Nera del 1348 e la conseguente contrazione demografica, il patrimonio immobiliare passò sotto il controllo delle famiglie più abbienti del borgo, rafforzando il dominio di queste sulla comunità locale. Gran parte degli edifici privi di proprietà venne rilevato dai conti sabaudi, che si prodigarono per incrementare il mercato immobiliare all'interno del borgo incentivando nuove migrazioni dal territorio circostante. In tal modo, tra XIV e XV secolo, le richieste di mercato iniziarono a superare il numero di immobili disponibili e venne pertanto promossa l'edificazione di nuovi lotti collocati a ridosso della cinta muraria. La costruzione di nuovi immobili, utilizzati come magazzini, addossati alle pareti fortificate soffocarono nell'arco di breve periodo il camminamento di soccorso che percorreva il perimetro interno [Patria 2000, 38-43].
Lo sviluppo urbano dell'insediamento pertanto iniziò a caratterizzarsi con edifici aventi un maggior valore architettonico e immobiliare, posti lungo la direttrice di collegamento con la Francia, mentre le costruzioni più recenti vennero collocate in posizione periferica, addossate alla cinta fortificata e seguendo un impianto progettuale della maglia urbana meno geometricamente ordinato. In particolare possiamo riscontrare ancora oggi la permanenza di due edifici appartenenti a famiglie del ceto mercantile, posti in prossimità della Porta di Francia: la Casa Aschieri e la Casa Amprimo o Locanda della Croce Bianca. In particolare è interessante osservare come non fosse presente un fronte unico stradale, bensì ogni abitazione era separata da quella accanto attraverso delle "rittane", dei passaggi che consentivano lo scolo delle acque di scarto.
L'ottimo stato di conservazione, mantenuto anche a seguito di numerosi restauri, permise di realizzare una copia architettonica di queste strutture all'interno del Borgo Medievale di Torino, realizzato per l'Esposizione Generale Italiana del 1884 [Pesando 2018, 53-60].
A partire dal XV secolo, con l'aumento delle richieste di nuove costruzioni per fini abitativi, le aree costruite poste in prossimità della cinta mutarono la loro funzione e vennero trasformate in case adatte a ospitare nuclei familiari. Il cambiamento del tipo edilizio favorì un rapido mutare dell'assetto urbano, con un impianto ortogonale sempre meno leggibile a causa della lottizzazione dei nuovi spazi.



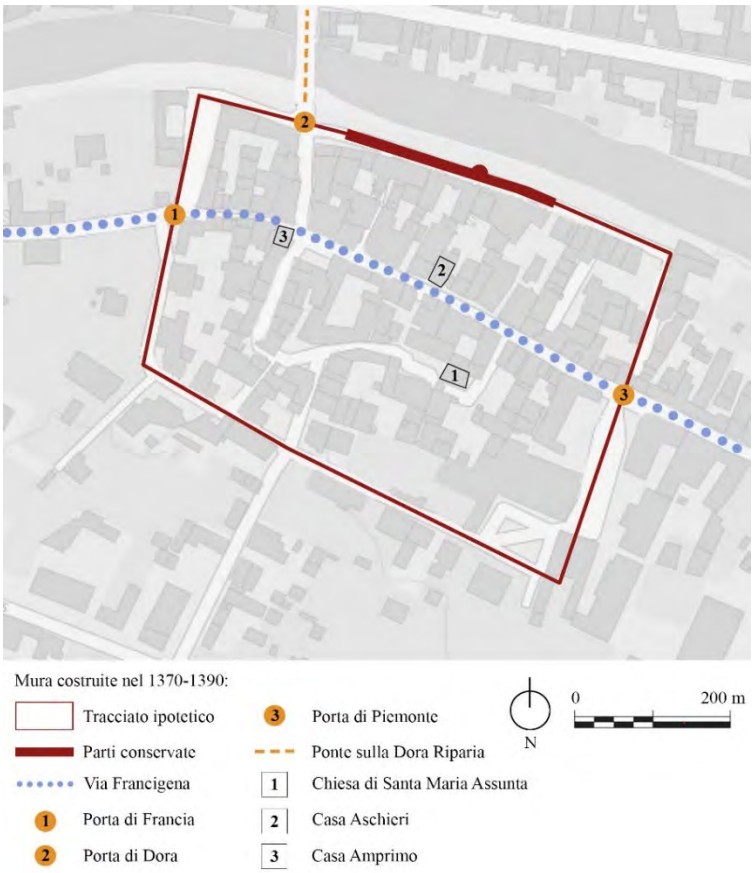
3: Bussoleno, casa Aschieri in un rilievo del 1884 di Riccardo Braida per il Borgo Medievale di Torino e allo stato odierno. Fotografia dell'autrice.

Il mancato utilizzo per fini bellici delle mura, l'eccessivo sviluppo verticale e la scarsa qualità dei materiali utilizzati per la costruzione, non rendeva la cinta di Bussoleno in grado di sostenere un efficace ruolo difensivo di fronte alle innovazioni tecnologiche delle artiglierie. Nell'arco di pochi decenni le mura subirono un progressivo degrado a causa della scarsa attività manutentiva. Nel XVI secolo avevano ormai perso la funzione per la quale erano state erette e, con l'affermarsi sul territorio delle fortezze bastionate, assumevano un carattere obsoleto e una funzione amministrativa di delimitazione perimetrale dell'abitato.
I primi tentativi di abbattimento avvennero con la calata dei Lanzichenecchi nel 1516. Le difese dell'insediamento ormai inadeguate vennero date alle fiamme. In seguito nel 1542, di fronte al rifiuto da parte della comunità di far alloggiare una compagnia francese comandata dal principe di Melfi, la Porta di Dora venne sfondata e le abitazioni attigue saccheggiate [*Valle di Susa* 1977, 234-241].
Con l'occupazione francese dei territori, tra il 1536 e il 1559, l'architettura fortificata di Bussoleno venne segnalata come elemento non più utile e dunque da smantellare. Tale decisione, tuttavia, non poté essere realizzata per opposizione della comunità, in una fase di crisi e d'insicurezza dovuta ai continui scontri tra francesi e imperiali. Le resistenze locali non riuscirono a fermare l'intento di demolizione e nel 1591 venne ordinato l'intero smantellamento delle fortificazioni di Bussoleno per volere di Caterina d'Austria, moglie di Carlo Emanuele I di Savoia. Di tale tracciato architettonico si conservò solamente il tratto settentrionale dirimpetto alla Dora, non per la sua funzione militare difensiva, bensì poiché utilizzato come argine artificiale per proteggere il fianco del borgo dalle frequenti esondazioni del fiume. Considerando l'elevato sviluppo in verticale, venne deciso di abbassare la cortina a una altezza di circa 12m [Patria 2000, 18-22]. Nell'unico settore delle mura pervenuto fino ad oggi è ancora possibile osservare la presenza di feritoie con strombatura interna e di due torri semicircolari, dotate di merli, ritratte in un migliore stato di conservazione nei disegni ottocenteschi di Clemente Rovere.



4, 5: Clemente Rovere, Bussoleno e le sue mura, in Il Piemonte antico e moderno, vol. I, p. 302, nn. 957 e 958 (1842).

Inoltre, con l'abbattimento delle mura, i fossati circostanti il borgo vennero riempiti, alzando ulteriormente le sponde del fiume per proteggere l'abitato dalle piene.
Le abitazioni poste a ridosso del tratto di cinta ancora esistente iniziarono, da quel momento, a comprendere le mura come parti integranti dei complessi edilizi, fino a formare un fronte urbano unico lungo la Dora. Ancora di recente le permanenze medievali sono state alterate per adattarle agli usi abitativi domestici.



6: Bussoleno, ipotetico tracciato medievale e tratto conservato della cinta muraria settentrionale. Elaborazione grafica e fotografia dell'autrice.

Conclusioni

A partire dal XIII secolo Bussoleno si afferma come borgo fortificato nel quadro del dominio sabaudo e dei tracciati commerciali alpini che univano la Francia all'Italia. L'insediamento acquisì un ruolo importante per il controllo del territorio e divenne un punto di snodo mercantile in corrispondenza del ponte in pietra sulla Dora. La costruzione di un apparato difensivo, dotato di mura, di porte e di torri semicircolari, venne completata alla fine del XIV secolo. A partire dal XVI secolo le fortificazioni divennero inefficienti, innescando un processo di smantellamento della cinta perimetrale. Lo studio delle permanenze dei tratti murari pervenutici permette di analizzare il carattere costruttivo alpino tardo medievale e di aprire possibili strade future per la ricerca storico-archeologica, utili alla comparazione delle strutture difensive degli insediamenti medievali presenti nel territorio della Valle di Susa. In tale prospettiva si augura di poter sviluppare in futuro delle efficienti linee di azione atte alla conservazione e alla valorizzazione del patrimonio architettonico ancora conservato nel borgo.

Bibliografia

Il Piemonte antico e moderno delineato e descritto da Clemente Rovere (1978), 2 voll., a cura di C. Sertorio Lombardi, Torino, Società Reale Mutua.

MERCALLI, L., CAT BERRO, D. (2018). *Duemila anni di clima in Val di Susa. Da Annibale al riscaldamento globale*, Torino, SMS.

PALMUCCI QUAGLINO, L., VINARDI PIPITONE, M.G. (1982). *Il sistema delle fortificazioni nella bassa Valle di Susa: torri, castelli, case-forti, cinte, fortificazioni*, in *Atti del Primo Corso di Cultura Castellana*, Torino, Istituto Italiano dei Castelli, pp. 49-67.

PATRIA, L. (2000). *Bussoleno com'era: il borgo medievale*, Borgone Susa, Il Graffio.

PESANDO, A.B. (2018). *La storia nella comunicazione per le industrie culturali e i simboli del Medioevo reinterpretati da Alfredo d'Andrade,* in «Atti e Rassegna Tecnica», nn. LXXII, 2, pp. 53-60.

Storia delle valli di Susa. Preistoria, età romana e Medioevo fino al Trecento: terra di confine (2018), a cura di P. Del Vecchio, D. Vota, Borgone Susa, Il Graffio.

RUGGERO, M. (1975). *Storia della Valle di Susa,* Torino, Editrice Piemonte in Bancherella.

TOSCO, C. (2003). *Architetture del Medioevo in Piemonte*, Savigliano, Marco Valero.

TOSCO, C. (2005). *Architettura e paesaggio alpino nell'età romanica*, in *Valle di Susa. Tesori d'arte*, a cura di C. Bertolotto, Torino, Umberto Allemandi & C., pp. 90-92.

TOSCO, C. (2008). *Ecostoria dei paesaggi fluviali*, in *Alvei, meandri, isole e altre forme urbane. Tecniche di rappresentazione e progetto nei territori fluviali*, a cura di G. Motta, C. Ravagnati, Milano, Franco Angeli, pp. 164-176.

Valle di Susa: arte e storia dall'XI al XVIII secolo (1977), a cura di G. Romano, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna.

Fonti archivistiche

Torino, Archivio di Stato, Carte topografiche e disegni, mazzo 3, *Carte topografiche per A e B. Susa 3*, foglio 5.

Torino, Archivio di Stato, Catasti, Catasto Francese, Bussoleno.

Torino, Archivio di Stato, Catasti, Catasto Rabbini, Bussoleno.

Trasformazioni e restauri di un monumento che resiste: il Castello Barbacane a Pantelleria

Transformations and restorations of a monument that resists: the Barbacane Castle in Pantelleria

ZAIRA BARONE
Università di Palermo

Abstract

Il Castello domina il principale e più antico porto di Pantelleria, che lo ha visto nel tempo essere la fortezza della città murata. Con l'attacco aereo anglo-americano, nel 1943, si realizzerà un combat film, documento simbolico che mostrerà al mondo la distruzione dell'isola. Il castello sarà il principale attore degli eventi di trasformazione del centro abitato, tra trasformazioni urbane, demolizioni e restauri. Il suo rapporto con il mare sarà profondamente modificato, il restauro degli anni Novanta del Novecento restituirà un'immagine medievale, senza trovare una soluzione progettuale alla necessità di una nuova fruizione. Oggi il castello è meta turistica indispensabile, monumento simbolo dell'isola di Pantelleria e della sua storia nel Mediterraneo.

The Castle dominates the main and oldest port of Pantelleria, which has seen it over time as the fortress of the walled city. With the Anglo-American air attack, in 1943, a combat film will be made, a symbolic document that will show the world the destruction of the island. The castle will be the main actor in the transformation events of the town, including urban transformations, demolitions and restorations. Its relationship with the sea will be profoundly changed, the restoration of the nineties of the twentieth century will restore a medieval image, without finding a design solution to the need for a new use. Today the castle is an indispensable tourist destination, a symbolic monument of the island of Pantelleria and its history in the Mediterranean.

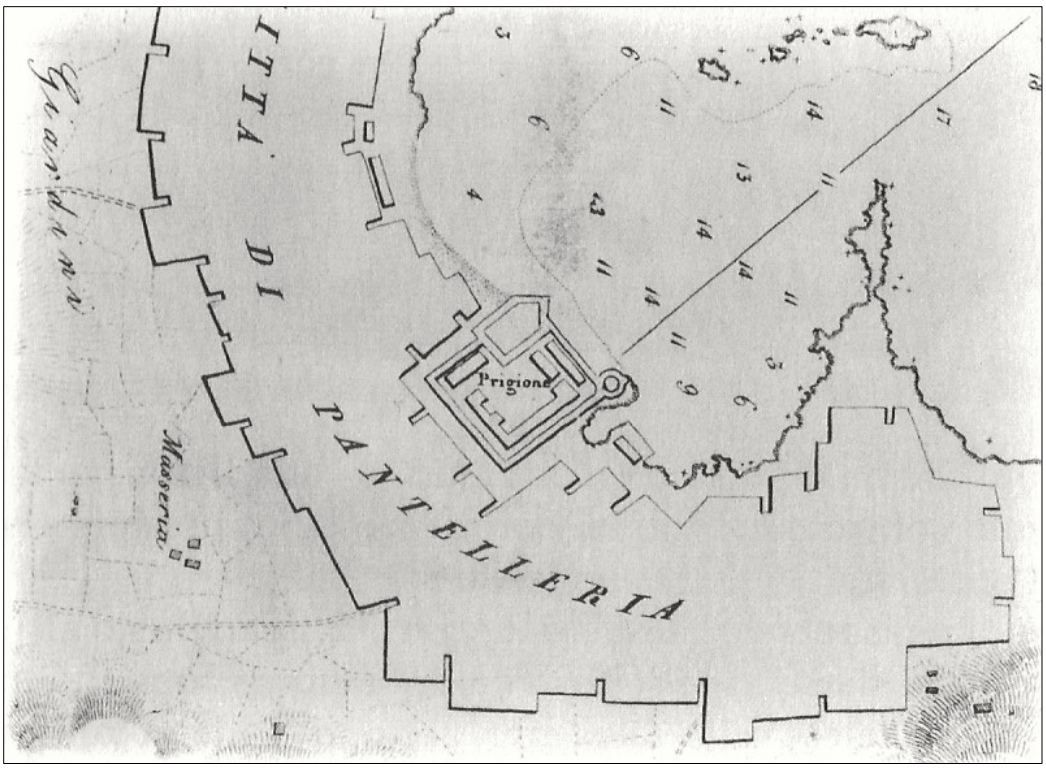
Keywords
Pantelleria, Castello, Restauro.
Pantelleria, Castle, Restoration.

Introduzione

«La guerra è fatta e pianificata da singoli uomini, demagoghi e dittatori che giocano sul patriottismo del loro popolo per indurlo a credere nel grande errore della guerra […] Scrissero un tempo che è dolce e meritevole morire per la patria. Ma nella guerra moderna non c'è niente di dolce che possa adattarsi alla tua morte. Morirai come un cane e senza ragione» [Hemingway 1935].

L'8 maggio del 1943 l'isola di Pantelleria, la sua storia e la memoria dei panteschi subirono il carico di sofferenza e di perdita che tutte le guerre portano con sé. L'isola fu pesantemente aggredita dagli anglo-americani che, di lì a poco, avrebbero liberato l'Italia da quella triste pagina che fu il regime fascista. Dopo le colonie, con Pantelleria cadde il primo lembo di territorio nazionale italiano, il primo governato dall'Asse. Fu l'inizio simbolico di una vittoria, ma anche l'inizio della distruzione di un'isola. L'attacco aereo fu scenografico e irrimediabilmente violento, secondo un'unica, egoistica e spietata ragione: la propaganda di guerra. Dominare

Pantelleria aveva inoltre il vantaggio di procurare un porto e una base aerea per facilitare quello che sarebbe stato lo sbarco degli alleati in Sicilia.
L'incursione durò un mese, da principio con un bombardamento aereo a tappeto su tutto il principale centro abitato, che causò danni ingenti su abitazioni e edifici pubblici. Un mese più tardi si procedette minando alcuni luoghi e specifici monumenti, a servizio di una regia che aveva come obiettivo la realizzazione di un *combat film*, girato proprio facendo riesplodere le macerie e simulando finte bombe cadute dal cielo.



1: Pantelleria, Lavori di manutenzione del castello, del suo barbacane e delle mura che circondavano l'abitato nell'Ottocento [Ciriminna, Ciriminna, Ciriminna 2015].

1. I bombardamenti, il combat film, la perdita di un'intera città

Il primo progetto britannico, denominato in codice *Workshop*, che intendeva occupare il territorio italiano e che aveva per oggetto l'isola di Pantelleria prese vita nell'ottobre 1940. Il piano era determinato non da motivazioni militari, ma psicologico-propagandistiche, «essendo esso nato in seguito a ricorrenti informazioni giunte a Londra in quel periodo, circa il mediocre morale italiano soprattutto in Sicilia e circa le crescenti ambizioni di autonomia locali» [Crescenzi 2019]. Pantelleria era un'isola che negli anni precedenti, era stata potentemente fortificata militarmente, per volontà esplicita dello stesso Mussolini, che ne aveva compreso l'importanza strategica alcuni anni prima dello scoppio della guerra, progettando un grande hangar in mezzo al Canale di Sicilia per resistere contro un invasore proveniente dal mare. Lungo 340 metri e largo 26, l'hangar costruito dalla ditta Bartoli e Nervi e ultimato nel 1939 è una colossale aviorimessa nella zona Margana di Pantelleria, la cui costruzione viene seguita giorno per giorno dallo stesso Mussolini [Marandola 2015]. Una galleria pseudoipogea, costruita sul fianco di una collina tramite scavo, ma la maggiore protezione veniva da una copertura di scheggioni e materiale terroso posti a strati orizzontali di trenta-quaranta centimetri che si ripetevano. Il peso del terriccio veniva

sostenuto da una volta in cemento per colare il quale erano state chiamate maestranze che utilizzarono un'armatura di tavole incurvate. Pantelleria fu dunque al centro di investimenti militari importanti e non è un caso che nel 1943 quello che si realizzerà sarà un imponente e spettacolare attacco aereo sull'isola, ripreso ad uso e consumo di un *combat film*, che in una delle sue prime scene utilizzò una frase del Generale James A. Doolittle, che descrive l'azione militare come la più importante nella Storia dell'aviazione: «Pantelleria ... is definitely a landmark in the history of Military Aviation»[1]. Indubbiamente fu un'operazione spettacolare, sproporzionata rispetto al pericolo che potevano rappresentare i panteschi e i militari nell'isola. Un'operazione che doveva essenzialmente sembrare credibile, in cui le immagini non hanno alcun fine documentario, ma sono pericolosamente simboliche, anch'esse strumento di guerra perché avrebbero dovuto condizionare la mente di chi le avrebbe guardate. L'operazione del 1943, *Corkscrew*, in italiano cavatappi, perché nel Mediterraneo Pantelleria è considerata il tappo da far saltare a quel collo di bottiglia che è il canale di Sicilia, era necessaria per avere una via controllata da Gibilterra a Suez. Una conquista utile in cui l'azione di bombardamento servì da laboratorio per sperimentare le nuove tecniche di guerra, preludio degli sbarchi che avverranno in Sicilia, Salerno e Anzio, una sperimentazione per lo sbarco in Normandia che avverrà dodici mesi dopo Pantelleria: il 6 giugno del 1944. Migliaia di ordigni, di vario genere, furono fatti cadere su Pantelleria e in particolare sul suo centro più antico. In compenso si registrano pochi morti, perché prima dell'attacco aereo anglo-americano si fecero sgombrare tutti gli abitanti dal paese, che però assistettero allo scempio dalle colline circostanti, da dove si fecero le riprese cinematografiche. Gli Alleati, per la prima volta nella storia, utilizzarono l'immagine cinematografica come strumento di guerra e progettarono la distruzione di un intero centro storico ad uso e consumo della propaganda cinematografica. Ma le distruzioni continuarono per tutto l'abitato anche dopo gli attacchi aerei, demolendo ciò che ancora non era crollato, con l'uso di mine opportunamente fatte saltare sul posto. Rispetto alla distruzione e alla perdita dell'ottanta per cento dell'abitato principale dell'isola, l'antica fortezza fu colpita solo parzialmente: sulla parte sommitale del volume che comprendeva anche la torre circolare e la torretta campanaria, su parte dei bastioni sul mare, su tutta la parte in prossimità dell'area in cui erano depositati i siluri, con la conseguente perdita di tutte le coperture e di buona parte dei volumi sul lato ad occidente. Secondo alcuni testimoni, dopo l'attacco aereo, fu previsto anche un finto attacco aereo in cui si sganciavano sacchi di sabbia, mentre gli artificieri anglo-americani fecero saltare case e monumenti, con effetti meglio mirati di quel che avrebbero fatto le bombe vere. La memoria isolana, che per la mancanza di un appiglio documentario si avvicina al racconto mitologico, oggi narra della parziale salvezza del castello grazie ad un artificiere ucciso dal calcio di un leggendario asino pantesco, che evidentemente non aveva voluto obbedire agli ordini dell'ammiraglio [Alajmo 2003]. Il castello si trovò improvvisamente unico superstite fortemente danneggiato, in mezzo ad un paese distrutto. A sostegno della tesi che imputa la maggior parte delle distruzioni alle distruzioni successive operate minando puntualmente alcuni edifici scelti, operate dal Tenente Colonnello Spina per conto degli Alleati, l'unico indizio oggettivo risiede nel fatto che l'area prospiciente il porto e quella intorno al castello risultano dalle foto aeree del 1943 completamente rase al suolo, a differenza di tutte le altre zone della cittadina dove prevalgono i segni dei crateri dell'attacco aereo. È senza dubbio ammissibile l'ipotesi che sostiene che tale distruzione sia stata realizzata, successivamente all'attacco aereo, per rendere più efficace la foto da destinare al volantino propagandistico [Belogi 2002, 182].

[1] Roma, Archivio Storico Istituto Luce, *Sbarco alleato a Pantelleria e incontro a Casablanca 18 C 402,* Combat film / RW537, 06/1943, bianco e nero, muto, Combat film / RW537.

2: Pantelleria, il castello dopo le incursioni aeree del 1943 (Archivio Storico di Pantelleria-PAS).

2. L'isola, la città e il castello, una storia periferica nel Mediterraneo

Il centro abitato di Pantelleria è stato per lungo tempo, sotto la dominazione normanna e sotto quella spagnola, una città murata. Nasce e si sviluppa nei secoli da un quartiere marittimo sorto attorno al porto della città che si estendeva sotto l'Acropoli romana fortificata di S. Marco e S. Teresa, lungo il lieve pendio che dall'Acropoli scende al mare. Il castello porta ancora sulle sue mura le tracce di questo primitivo insediamento, visibile dai grossi conci di pietra squadrata presenti nella muratura, verosimilmente appartenuti ad un edificio punico o romano costruito sul sito[2]. Solo nel Settecento l'abitato comincia ad estendersi sia verso nord-est (quartiere Paceco) che verso ovest (Borgo S. Nicola) [Bonasera 1965]. Prima dei bombardamenti del 1943, cosa restava della storia stratificata del centro principale di Pantelleria? Le mura medievali erano state abbattute nell'Ottocento e lungo il fossato erano state costruite le uniche grandi vie della città (attuale via Mazzini, V. Emanuele II e Umberto I). L'impianto era quello di una città mediterranea, con un tessuto edilizio innervato da una rete di viuzze labirintiche, spesso sottopassanti le strette costruzioni. Edifici interamente costruiti con la pietra lavica isolana e con strutture murarie di grandi dimensioni coperte in genere da volte in terriccio intonacate, *dammusi*, che avevano anche la funzione di raccogliere l'acqua che in genere scarseggiava. In alcune parti dell'abitato si erano attestati imponenti edifici governativi del

[2] Trapani, Archivio Storico della Soprintendenza ai BB.CC.AA., faldone Castello di Pantelleria, *Relazione storica archeologica*, 1985.

periodo fascista, lungo la strada che portava all'aeroporto alcune ville destinate agli ufficiali e in prossimità del porto sul mare era presente uno stabilimento con una ciminiera in mattoni. Il bacino del porto era indubbiamente la parte urbanizzata più antica, con l'antico castello di fondazione medievale costruito a protezione dei traffici marittimi dell'isola, con i suoi bastioni che lambivano la costa, la Matrice, la chiesa della Concezione e il municipio dei primi anni del Novecento. Questi quattro edifici monumentali, testimonianza di una ricchezza di trasformazioni del centro abitato nei secoli, si attestavano in prossimità della piazza principale, la piazza Cavour, costruita al posto degli orti di un ex convento dei Cappuccini, che rappresentava il centro di tutte le attività pubbliche. Attorno alla piazza un brulicare di edifici residenziali si aggrovigliavano sviluppandosi tra le strade e le forme tipicamente mediterranee che avvicinavano l'isola alla vicina cultura architettonica del nord Africa. Il castello costruito interamente in pietra lavica, composto da quattro piani di cui uno quasi completamente interrato, si fa risalire al periodo arabo, anche se le prime notizie documentate sono databili al XIII secolo.

Nella Sicilia medievale parecchie fortezze presentavano un interesse strategico eccezionale, Pantelleria controllava l'accesso ad occidente, Malta sorvegliava i mari libici e contrastava con la flotta della dinastia *Hafsida* [Bresc 1971]. Nel XVI secolo furono aggiunti al castello il bastione lato mare e il bastione di nord-est, che ingloba la torre circolare, e viene raddoppiato lo spessore dei muri di sud-est. In quegli anni Pantelleria è ancora fortemente ancorata alla cultura musulmana e ne conserva parecchi tratti, come la lingua, l'insediamento urbano e la coltura del cotone, destinata a pagare l'importazione di frumento. Difatti laddove a Malta i musulmani sono stati espulsi verso il 1240, a Pantelleria si mantiene questo divario, di cui scrive il viaggiatore Nompart de Caumont nel 1420, tra il popolo musulmano dell'isola e il gruppo di famiglie cristiane che viveva nel castello [Bresc 1987]. Pertanto Pantelleria continua ad avere un ruolo militare, di sorveglianza della costa tunisina, anche più importante di Malta, ma la ridotta capacità del porto non ha favorito nei secoli l'attività commerciale e l'isola è sostanzialmente utilizzata come presidio militare del Mediterraneo.

L'utilizzo del castello come carcere risale invece agli spagnoli che destinarono Pantelleria a luogo di confino, cosa poi perpetuata fa tutte le dominazioni succedutesi nell'isola. Difatti durante il periodo di dominazione spagnola il castello assunse una doppia funzione, fortezza e carcere, e per questa ultima funzione venne costruita la parte di sud-ovest e sempre per la stessa esigenza nel XVIII secolo venne interrato il piano delle cantine. Nel Settecento con la dominazione dei Borbone il castello continua ad essere utilizzato come carcere e negli anni vengono effettuati imponenti opere di trasformazione per rimarcarne quest'uso [D'Aietti 1978]. Il castello ha resistito nei secoli, testimonianza speciale nella sua tipologia costruttiva di una cultura architettonica organica, dove l'impiego della pietra lavica, diventa immagine del paesaggio, dando vita ad una straordinaria relazione tra natura e cultura antropica [Niglio 2007]. L'architettura pantesca è un'architettura fatta di pietra vulcanica, una pietra cavata nella stessa isola, un'architettura fortemente legata alle esigenze di questi luoghi: proteggersi dal sole, dal vento e riuscire ad essere autosufficiente soprattutto rispetto alla scarsità d'acqua. Oggi nell'isola questo tipo di architettura è molto presente solo nelle campagne e nei piccoli centri abitati, risparmiati dai tragici eventi della guerra, ma nel centro storico principale qualsiasi testimonianza di quello che doveva essere l'urbanizzazione è stata cancellata dall'attacco del 1943. Le trasformazioni urbane degli anni del dopoguerra completeranno lo scempio cominciato dalla guerra, con scelte discutibili e lontane da qualsiasi progettualità attenta e sensibile ai documenti materiali ancora superstiti, come la presenza del castello Barbacane.

3. Risarcimento anglo-americano, trasformazioni urbane, restauri e nuovi usi

Negli anni che seguono i bombardamenti del 1943 si assiste ad una sequenza di eventi che si concentrano proprio attorno al grande monumento ferito. È stato rilevato che le parti del castello danneggiate dagli eventi bellici furono ricostruite dal comando militare alleato, in una condizione complessa e delicata sia per le difficoltà di comunicazioni e di approvvigionamento di qualsiasi materiale, che per le gravi carenze alimentari [D'Aietti 1978]. Nella ricostruzione dell'angolo sud-ovest si impiegheranno le pietre provenienti dalla crollata chiesa del Rosariello, ne è testimonianza un concio proveniente dall'altare della chiesa citata. Questa fu una pratica utilizzata spesso durante le primissime fasi d'intervento degli alleati, che utilizzano materiale recuperato dai crolli vicini e agiscono con l'obiettivo di operare una messa in sicurezza, che in molti casi si conclude in una ricostruzione [Barone 2011]. Il comando alleato americano stanziato sull'isola si occupa quindi dei primi lavori di consolidamento del castello, intervenendo sulla ricostruzione della parte sommitale della torre circolare, del paramento murario del bastione e della torre quadrata costruita per volere di Ferdinando IV di Borbone, con l'orologio e le campane [Ciriminna, Ciriminna, Ciriminna 2015, 25]. Con buona probabilità si può supporre che lo sconforto degli abitanti e le condizioni di forte difficoltà in cui era piombata l'isola con la devastazione del suo più grande centro abitato, abbiano spinto gli alleati a intervenire per la ricostruzione dei muri e coperture distrutte nel castello e nella ricostruzione della torre dell'orologio e delle campane, simboli di una città ferita. Quello che si ottenne fu una torre, con la ricostruzione della *facies* ottocentesca nelle geometrie dei volumi distrutti dalle bombe, con il ripristino dei decori goticizzanti e con il rivestimento del paramento murario con una malta di finti mattoni di cotto. Altri paramenti murari vennero integrati nei volumi e ove possibile si continuò ad usare il mattone, questa volta con reali elementi di cotto adattati per integrare le murature dei bastioni che erano state danneggiate. Il mattone è usato dagli alleati soprattutto per risarcire più rapidamente le murature e perché è più facile da trasportare, non necessita di maestranze capaci di intagliare e quindi ha costi nettamente ridotti rispetto all'uso della pietra.

Nell'immediato dopoguerra viene redatto il Piano Particolareggiato e l'intera città viene ricostruita con un impianto urbanistico che non ha minimamente tenuto conto del tessuto preesistente e delle proprietà. Difatti la nuova lottizzazione progetta grandi isolati più o meno regolari, che non possono rispettare in nessun modo l'antico frazionato tessuto che continuava ad esistere legalmente nelle proprietà. In questa fase il castello subisce danni maggiori di quelli provocati dalle bombe. Viene demolita una buona metà del bastione lato mare con l'uso della dinamite, il che provoca anche l'abbattimento della torre mastra soprastante, della quale oggi restano solo poche tracce. Si perdono così i camminamenti dei fucilieri, le feritoie e i relativi ricoveri. Tutto ciò per realizzare una strada che avrebbe anche potuto essere costruita ricolmando parte del porto, così come poi è stato fatto in tempi più recenti [Ciriminna, Ciriminna, Ciriminna 2005, 28]. Negli anni Sessanta del Novecento il castello, che negli anni era tornato ad essere carcere, diviene bene demaniale e negli anni Ottanta si comincia a fare richiesta esplicita per una nuova destinazione del monumento, con un non ben definito «uso artistico culturale»[3]. In questa occasione il Comune fa per la prima volta esplicita richiesta di fare il restauro, in modo da progettare per il castello una fruizione più consona alle nuove esigenze dell'isola, che registra una grande presenza turistica e che negli anni diventerà sempre più meta turistica. Alla fine degli anni Novanta, un progetto di restauro propone un intervento sul

[3] Trapani, Archivio Storico della Soprintendenza ai BB.CC.AA., faldone Castello di Pantelleria, *Pantelleria scheda 31 immobile demaniale*, 02.09.1980.

castello e in particolare sulla torre circolare e sulla torretta dell'orologio e su tutte le strutture che si considerano fortemente dissestate. Il restauro della Soprintendenza prevede lo svuotamento dei locali, la demolizione di tutti i frazionamenti interni determinati dall'uso a carcere negli anni del dopoguerra e il consolidamento delle murature. Si interviene in particolare sulla torre circolare, simbolo della città ferita dopo l'incursione area del 1943, e sulla riconfigurazione della corte interna di cui si era persa la traccia a causa del frazionamento e sulla liberazione delle aperture tompagnate delle murature interne durante l'uso del monumento come carcere[4]. Un restauro che sostanzialmente interviene per creare gli spazi necessari alle future funzioni pubbliche dell'intero monumento che avrebbero dovuto custodire parte dei reperti archeologici dell'isola, secondo un progetto non chiaro in termini di proposta grafica e descrittiva.

Purtroppo nulla resta della traccia dell'uso a carcere, mantenuto fino al 1975. Sarebbe stato interessante integrare nel nuovo progetto la testimonianza di tracce dell'uso precedente, proprio per la storia che ha caratterizzato il castello e il modo in cui nei secoli è stata usata l'isola di Pantelleria, come confine estremo dell'Europa, oltre il quale si aprivano le strade del mare verso l'Africa. Poche sono le documentazioni fotografiche che mostrano le condizioni di instabilità delle strutture, ma quelle esistenti mostrano un abbandono del complesso monumentale. Dalle relazioni custodite presso gli archivi della soprintendenza di Trapani si sintetizzano così gli obiettivi dello studio del monumento e dell'intervento: l'intervento ha permesso il ritrovamento di numerosi ambienti prima inaccessibili perché murati; è stata evidenziata la parte di struttura superstite di una torre demolita nell'immediato dopoguerra; è stato ritrovato il pavimento in pietra lavica sotto il calpestio delle coperture e sul bastione prospiciente il lungomare[5]. Naturalmente possiamo immaginare che l'adattamento a carcere negli anni avesse comportato trasformazioni con nuovi pavimenti che si sono sovrapposti ai più antichi, con frazionamenti degli spazi interni e profonde stravolgimenti delle strutture più antiche: murature, volte, solai. Ed infatti l'occasione dei restauri permetterà di ritrovare antichi basolati e acciottolati, stratificati nelle diverse fasi di fruizione del complesso monumentale che vengono rilevati e portati alla luce. Ove la situazione è complessa anche dal punto di vista della stabilità muraria e degli orizzontamenti, si prevede lo smontaggio degli elementi più antichi e la demolizione delle strutture pericolanti. Si tratta di un restauro che segue un iter lungo, criticato da Lega Ambiente attraverso aspre lettere e relazioni che ne motivano le perplessità. L'associazione contesta il metodo di studio «non supportato da una seria e attenta analisi storica […] ha alla base un rilievo sbagliato, quindi inservibile per un restauro», ma anche la proposta di progetto «contiene ancora destinazioni d'uso ed interventi strutturali e tecnologici non compatibili con un progetto di restauro di un monumento […] non tiene affatto in conto i nuovi elementi che i lavori di consolidamento in corso»[6]. In effetti tra i documenti di archivio non emerge una documentazione ricca e strutturata per la comprensione del progetto e dei suoi obiettivi, e questo non si evince neppure nel successivo progetto di variante realizzato dopo le nuove scoperte.

I documenti fanno emergere chiaramente che il peggioramento delle condizioni statiche della torre dell'orologio e in generale dell'intero complesso monumentale porterà la nuova ditta

[4] Trapani, Archivio Storico della Soprintendenza ai BB.CC.AA., faldone Castello di Pantelleria, *Relazione dei lavori di restauro*, 22.11.1995.

[5] Trapani, Archivio Storico della Soprintendenza ai BB.CC.AA., faldone Castello di Pantelleria, *Variante al progetto di Restauro*, 08.08.1996.

[6] Trapani, Archivio Storico della Soprintendenza ai BB.CC.AA., faldone Castello di Pantelleria*, Lettera di legambiente,* 15.04.1996.

appaltante ad eseguire i lavori: «Le murature del castello fino all'altezza di mt. 6,00 furono consolidate con l'immissione a pressione di malta idraulica. In particolare in corrispondenza della zona accessibile del torrione circolare, da quota + 6,00 a quota + 16,00 circa, si è intervenuti con l'esecuzione sui quattro livelli, di una cerchiatura all'interno del vano. Da ognuna delle cerchiature si dirameranno a raggiera verso l'esterno (passando quindi attraverso la struttura muraria) dei tiranti in acciaio collegati a piastre esterne incassate nello spessore della muratura quanto basta per essere occultate da un paramento in pietra. Con la stessa tecnica opportunamente adattata è s tata consolidata la torre dell'orologio, fornita di un nuovo orologio». Lo scrostamento, e di conseguenza la perdita, di tutti gli intonaci che in centinaia di anni si erano stratificati, fu giustificato perché funzionale allo studio delle murature e all'analisi delle sue condizioni statiche. L'occasione dello scrostamento permise di confermare i racconti degli isolani che, per anni, avevano sostenuto che all'interno del castello fossero state posizionate le cariche che avrebbero dovuto farlo saltare ad uso e consumo del *combat film*. Un progetto che non fu portato a temine per cause ancora non del tutto chiarite: «Con seguito della scrostatura dell'intonaco si è evidenziato lo stato di degrado delle murature che in alcune zone è abbastanza rilevante, giungendosi persino all'identificazione di alcuni punti ove erano stati predisposti i fornelli per le mine approntate dagli alleati per l'abbattimento del castello (anno 1943 operazione Workshop)»[7].

3: Pantelleria, il castello dopo l'intervento di ricostruzione del comando alleato e a seguito della realizzazione della strada che da inizio all'allontanamento progressivo del monumento al mare (Archivio Storico di Pantelleria-PAS).
4: Pantelleria, particolare della torre dell'orologio prima degli interventi di restauro degli anni Novanta, è leggibile l'intonaco a finti mattoni di cotto, collocato con l'intervento del Governo militare alleato (Archivio Soprintendenza BB.CC. TP).

[7] Trapani, Archivio Storico della Soprintendenza ai BB.CC.AA., faldone Castello di Pantelleria, *Relazione. Perizia di variante*, 26.02.1997.

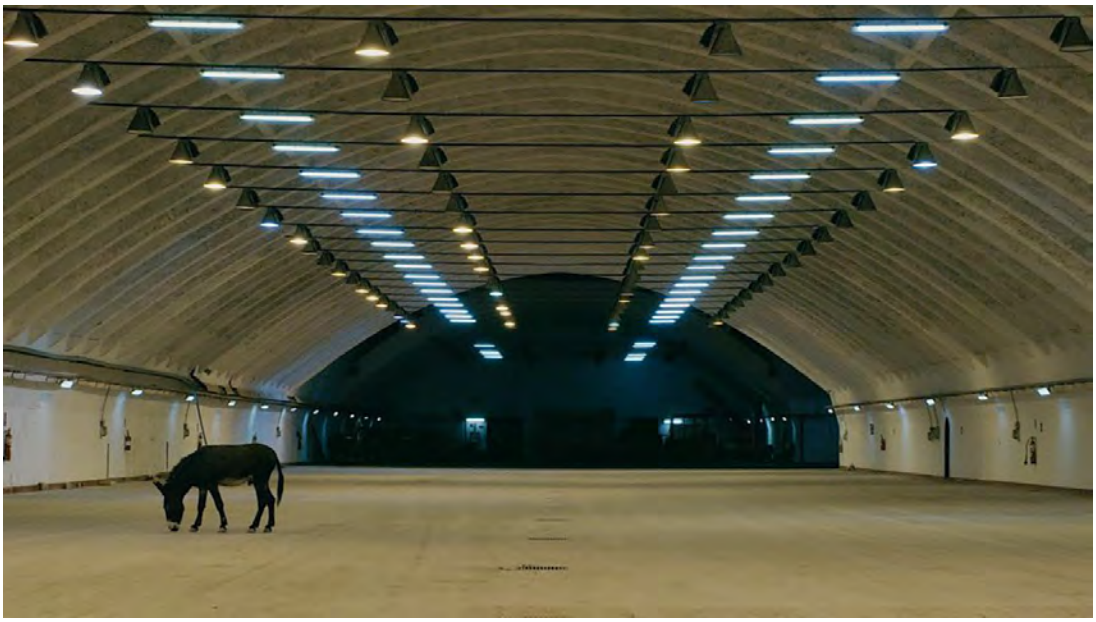
Conclusioni

Oggi lo sviluppo dell'isola, nonostante la profonda trasformazione del centro storico dell'abitato di Pantelleria a seguito dell'ultimo evento bellico, ha permesso comunque di farla rinascere e divenire una delle mete privilegiate da un turismo che l'apprezza sia nella stagione invernale che estiva. Una nuova prospettiva che punta sul ricco paesaggio marino e sulla montagna, sulle tecniche riconosciute patrimonio immateriale dall'Unesco, quelle agricole tradizionali (vedi la vite ad alberello) che si legano indissolubilmente a quelle costruttive tradizionali della muratura a secco, con i suoi terrazzamenti e i *dammusi* [Barone, Marchese 2022]. Il castello da fortezza che presidia gli attacchi dal mare, da luogo in cui si esiliano i dissidenti politici, da carcere secolare, da simbolo di una resistenza alle barbarie del bombardamento del governo anglo-americano, oggi è diventato il centro della vita culturale dell'intera isola. È il primo grande monumento che si scorge arrivando dal mare e si confronta con l'architettura di linguaggio contemporaneo della chiesa Madre del Santissimo Salvatore, che ha sostituito la matrice distrutta dai bombardamenti. Dopo i restauri novecenteschi il castello non ha mai ospitato un nuovo museo, nel 2015 sono state organizzate due mostre temporanee che hanno fatto emergere palesemente l'esigenza dell'isola di avere un museo che possa rappresentarla. Il castello Barbacane, un'architettura che oggi ancora più di ieri celebra l'architettura tradizionale dell'isola, è il testimone del fortissimo e necessario rapporto degli abitanti con il paesaggio, fatto dall'uso della pietra vulcanica che per secoli è stata l'unica fonte di approvvigionamento di materiale da costruzione. La sua architettura ci ricorda la necessità, oggi come ieri, di proteggersi dal sole, dal vento e dalla siccità, prima ancora che dalle crudeli guerre dell'uomo e dall'incapacità di programmare azione politiche atte a garantire un vero progetto di nuova fruizione.

Nel 2022 viene presentato alla collettiva internazionale di installazioni video, mostra di videoarte, *Penumbra*, un documentario dal titolo: *Pantelleria.* Il documentario racconta la misteriosa storia di un (secondo) tragico bombardamento americano organizzato per fare un *combat film*, per la regia di Masbedo e con testi dello scrittore Giorgio Vasta. Un interessante salto nel tempo in cui l'arte e la sensibile capacità della regia mostrano con questo documentario, che ottant'anni fa una cruda e lucida scelta politica ha scavalcato ogni "valore" riconosciuto o riconoscibile della memoria collettiva, riscrivendo una nuova storia di resistenza di un'isola. In questa nuova storia, il castello Barbacane è sicuramente uno dei simboli della resistenza, ma anche il superstite più solido di ciò che è stato danneggiato dall'attacco aereo e terrestre e dall'incapacità dell'uomo. Una fabbrica stratificata e trasformata ancora una volta nel Novecento, prima dagli interventi degli aglo-americani, poi dal piano regolatore, dalla fruizione come carcere e infine dagli ultimi interventi di restauro. Grazie anche alle sue caratteristiche costruttive, alle possenti murature di pietra con grandi spessori murari, il castello riesce ancora a resistere, mantenendo un ruolo chiave nella comprensione della storia urbana. Il monumento emerge nello *skyline* del paesaggio confrontandosi con l'Acropoli, il mare e il paesaggio agricolo terrazzato.

La politica, l'arte e la cultura architettonica, hanno l'obbligo di confrontarsi per permettere alla comunità, profondamente offesa dalla storia degli eventi, di riappropriarsi del patrimonio culturale in una prospettiva di nuova fruizione. Una prospettiva di progetto dunque, che parte da quella consapevolezza, ribadita dalle *Linee guida Icomos su fortificazioni e patrimonio militare* del 2021, che colloca le fortificazioni come monumento nel loro valore documentario come struttura costruita e «rappresentando valori architettonici, tecnologici, artistici e storici legati alle vicende che hanno portato alla loro costruzione e ai significati che l'edificio ha acquisito nel tempo». Parole necessarie per comprendere quello che nelle prime pagine del documento Icomos viene sottolineato rispetto all'esigenza di un intervento strutturato per «comprendere e rispettare queste memorie» per «generare nuovi riferimenti identitari che risignificano positivamente il rapporto tra popolazione, fortificazioni e patrimonio» [Linee Guida ICOMOS 2021].

5: Pantelleria, il castello prima degli ultimi interventi degli anni Novanta del XX secolo. l'immagine mostra l'incomprensibile vicinanza della lottizzazione di ricostruzione del dopoguerra, con palazzi e isolati che non hanno nessun rapporto con le preesistenze storiche (Archivio Soprintendenza BB.CC. TP).



6: Pantelleria, Hangar Nervi, Scena dal documentario Pantelleria del 2022, con la regia dei Masbedo. La presenza dell'asino all'interno dell'Hangar, simbolo della guerra nell'isola di Pantelleria, si ispira alla storia che si tramanda della mancata esplosione e totale distruzione del castello, scampata, secondo la memoria degli isolani, grazie al calcio che un asino assestò al militare che avrebbe dovuto minare e fare saltare il castello Barbacane.

Bibliografia

ALAJMO, R. (2003). *Ciak, si bombarda*, in «L'Ultima Crociata», n. 5.
BARONE, Z. (2011). *Distruzione e ricostruzione in Sicilia tra il 1943 e il 1945,* in «Lexicon», Studi sul secondo Novecento, n. 12, pp. 21-28.
BARONE, Z., MARCHESE, F. (2022). *"L'arte dei muri a secco", confronti tra esperienze per la conservazione del patrimonio culturale dei paesaggi rurali*, in «Restauro Archeologico», World Heritage in transition. About management, protection and sustainability, 1972/2022, vol. 1, pp 136-141.
BELOGI, M. (2002). *Pantelleria 1943. D-Day nel Mediterraneo*, Brescia, Liberedizioni.
BONASERA, F. (1965). *L'isola di Pantelleria*, Bologna, Patron.
BRESC, H. (1971). *Pantelleria entre l'islam et la chretienté,* in «Les Cahiers de Tunisie», Revue des Sciences humaines, n. 19, Tunis, pp. 105-127.
BRESC, H. (1987). *Una stagione in Sicilia: Nompar de Caumont a Isnello (1420),* in «la Fardelliana», vol. VI, fasc. 1-2, gennaio-agosto 1987 (1991), pp. 5-25.
CIRIMINNA, T., CIRIMINNA, D., CIRIMINNA, E. (2015). *Il castello di Pantelleria da carcere a monumento*, Sambuca, Regione siciliana, Assessorato ai Beni Culturali.
CRESCENZI, A. (2019). *Fondo M-9. Serie Sicilia (Pantelleria, Lampedusa, Egadi e Calabria). Inventario*, Roma, Ministero della Difesa, Ufficio storico del V Reparto dello Stato maggiore della difesa, p. 13.
D'AIETTI, A. (1978). *Il libro dell'isola di Pantelleria*, Roma, Trevi.
HEMINGWAY, H. (1935). *Notes on the Next War*, in «Esquire Magazine», September, p.19.
LINEE GUIDA ICOMOS (2021). *Linee guida Icomos su fortificazioni e patrimonio militare*, ICOMOS 2021, (https://www.icofort.org/_files/ugd/57e5c5_ac4934abb83c47229061509712f8cc1c.pdf).
MARANDOLA, M. (2015). *Perché l'aviorimessa di Pantelleria (1936–39) non è un'architettura di Pier Luigi Nervi*, in «Casabella», n. 4, pp. 6-15.
NIGLIO, O. (2007), *La conoscenza come metodo per la conservazione del paesaggio e dell'architettura. I dammusi di Pantelleria*, in «Progetto Restauro», anno 12, n. 42, pp. 6-10.

Fonti archivistiche

Roma, Archivio Storico Istituto Luce, *Sbarco alleato a Pantelleria e incontro a Casablanca,* 18 C 402, Combat film, RW537, 06/1943, bianco e nero, muto.
Roma, Archivio Storico Istituto Luce, *maggio-giugno 1943 Bombardamento ed occupazione di Pantelleria*, 18 CS 204, Combat film, RW125, 06/1943, bianco e nero, muto.
Trapani, Archivio Storico della Soprintendenza ai BB.CC.AA., faldone Castello di Pantelleria.

Sitografia

http://pasarchiviostorico.altervista.org/pantelleria-1943-un-falso-bombardamento/ (marzo 2023)
https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL5000047993/2/sbarco-alleato-pantelleria-e-incontro-casablanca-18-c-402.html?startPage= (marzo 2023)
https://masbedo.org/pantelleria/ (marzo 2023)
http://senato.archivioluce.it/senato-luce/scheda/video/IL5000089743/2/maggio-giugno-1943-Bombardamento-ed-occupazione-di-Pantelleria-18-CS-204.html (marzo 2023)

La Rocca di Ravaldino a Forlì: trasformazione di un manufatto urbano

Transformation of an urban artifact: the Ravaldino Fortress in Forlì

ELEONORA MELANDRI, MARTINA RICUPERO
Alma Mater Studiorum Università di Bologna

Abstract

Storicamente collocati ai margini dei centri abitati, i complessi difensivi difficilmente finiscono per essere integrati nell'attuale tessuto urbano. La Rocca di Ravaldino a Forlì viene più volte riadattata nei secoli al mutare delle funzioni e delle esigenze. Il contributo intende ripercorrere le vicende che hanno interessato il fortilizio forlivese, soffermandosi sulla sua relazione rispetto al contesto urbano storico e attuale.

Historically located at the edge of settlements, defensive complexes hardly result integrated into the current urban fabric. The contribution aims to retrace the events that shaped the Ravaldino Fortress in Forlì – readapted several times over the centuries following functions and needs – dwelling especially on its relationship with the context.

Keywords
Architettura fortificata, paesaggio urbano, carcere.
Fortified architecture, urban landscape, prison.

Introduzione

Da sempre protagonista degli eventi bellici che caratterizzano la nostra storia, l'architettura fortificata si vede nel tempo continuamente trasformata e adattata in base alle diverse necessità che caratterizzano il suo contesto. Il susseguirsi di azioni militari e il mutare delle tecniche ossidionali la rendono nel tempo oggetto di reiterate distruzioni e ammodernamenti, "contenitore" a cui si affidano di volta in volta usi differenti. Architetture che nelle loro trasformazioni hanno via via definito il nostro paesaggio, come d'altronde sottolinea Gazzola quando afferma che «la storia dei castelli è la storia stessa d'Italia», costituendo ancora oggi parte integrante dell'identità del paese [Gazzola 1965, 7-8].

Castelli e fortificazioni sono presenze dalle volumetrie importanti che si fanno da tramite della memoria di persone, fatti e comunità, instaurando una connaturata relazione con i paesaggi culturali circostanti [ICOMOS 2020]. La lettura dell'evoluzione di queste strutture permette di leggere i complessi rapporti e dinamiche che hanno investito le realtà dei diversi sistemi insediativi sul territorio fino alla loro configurazione paesaggistica e urbana attuale.

Questa tipologia di manufatti, storicamente collocati ai margini dei centri abitati per la loro intrinseca peculiarità, non sempre riesce oggi ad integrarsi nel tessuto urbano. É questo il caso della Rocca di Ravaldino, teatro di alcune delle maggiori vicende che dal Medioevo hanno caratterizzato la storia della città di Forlì. Oggi in parte abbandonata e in parte adibita a carcere mandamentale, risulta, seppur centrale rispetto all'attuale tessuto stratificato, un luogo a tratti estraneo alla comunità.

1: Vista aerea della Rocca di Ravaldino di Forlì e degli edifici adibiti a carcere all'interno dell'area della Cittadella (Bing maps).

1. «Era tutta quella fortezza piena di luoghi da ritirarsi da l'uno nell'altro»

Seppur le notizie relative alle fortificazioni forlivesi nel Medioevo siano sporadiche e poco verificate, le fonti più consolidate collocano l'edificazione della Rocca di Ravaldino tra il 1360 e il 1371, al termine della campagna contro gli Ordelaffi e gli alleati ghibellini. Il Cardinale Egidio Albornoz ordina infatti l'edificazione di un nuovo fortilizio sui resti di un precedente apparato difensivo collocato poco distante dall'attuale Rocca [*La Rocca di Ravaldino* 2009]. All'epoca della sua costruzione in posizione rialzata rispetto al contesto, si collocava in un punto strategico per il controllo sia della città che delle campagne circostanti.

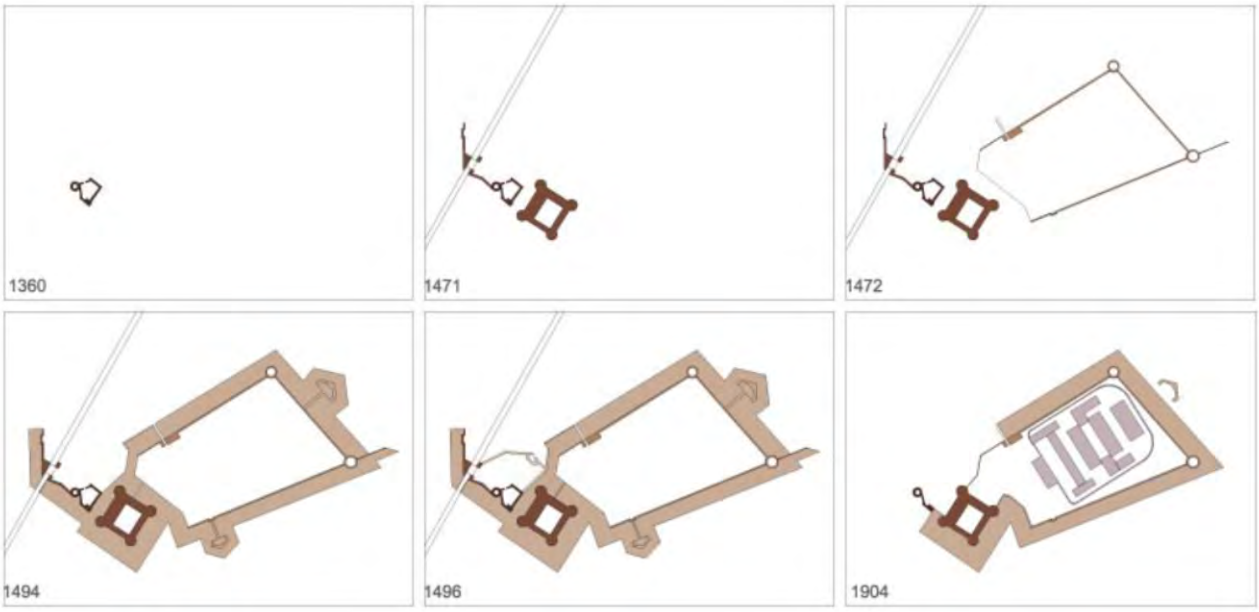
Nel 1472, sebbene in un'epoca caratterizzata dall'assenza di tangibili minacce per la città, il nuovo signore di Forlì Pino III Ordelaffi incarica, su diretta raccomandazione di Lorenzo de' Medici, Giorgio Marchesi da Settignano di ampliare la Rocca e adattarla alle tecniche ossidionali del tempo, nell'ottica di renderla più resistente alle innovative armi da fuoco. Anche le fortificazioni che fino a quel momento erano riuscite a far fronte a passati assedi non risultavano infatti più sufficientemente adeguate agli scontri con le nuove armi.

Il fortilizio forlivese viene quindi ammodernato secondo le più avanzate tecniche delle architetture belliche del momento, riproposte dal Marchesi anche in altre rocche della Romagna [*La Rocca di Ravaldino* 2009]: le cortine murarie vengono inspessite e rinforzate da contrafforti che permettono la costruzione di camminamenti di considerevole larghezza, vengono definiti una serie di fossati a terrazzamenti che permettono di regolare l'altezza dell'acqua a diversi livelli e modificare la portata degli stessi, si realizza una coppia di ponti levatoi e due ordini di bombardiere a copertura del territorio circostante. Un *Palatium*, con funzione residenziale, sorge a fianco del mastio, fungendo allo stesso tempo da ultimo baluardo di resistenza in caso di breccia nella cortina muraria. Un grande mastio di forma quadrata, una serie di torrioni circolari e un sistema continuo di merlature lungo tutto il cammino di ronda completa il complesso di Ravaldino. Una serie di ripartizioni separano le diverse ali

della fortezza, mentre scale a chiocciola in arenaria collegano verticalmente i quattro livelli del fortilizio. La Rocca di Ravaldino così costituita veniva ritenuta agli occhi di tutti inespugnabile e così rimase, fino alla morte di Pino III Ordelaffi.
«Era tutta quella fortezza piena di luoghi da ritirarsi da l'uno nell'altro» scrive Nicolò Machiavelli della Rocca e fu proprio questo intricato sistema di complessi collegamenti, a suo dire, la sua rovina [Machiavelli 1971, 163-164].

2. «Perdessi adunque questa rocca, ch'era ritenuta inespugnabile»

Alla fine del XV secolo la signoria di Forlì viene affidata dal papa Sisto IV al nipote Gerolamo Riario già signore di Imola, che perderà la vita durante un breve assedio alla Rocca, lasciando la reggenza della città alla moglie Caterina Sforza.
La continua evoluzione delle tecniche ossidionali porta la Rocca ad essere nuovamente oggetto di aggiornamenti. Le cortine murarie vengono abbassate per essere meno esposte agli attacchi dall'artiglieria, si allargano ulteriormente le mura realizzando dei muri a sacco e vengono aperte una serie di feritoie di dimensioni variabili per creare bocche da fuoco.
Sul finire del secolo, per volere di Caterina Sforza, Giorgio Marchesi interviene ulteriormente sul complesso, realizzando un nuovo spazio adiacente alla "rocca vecchia". Si costituisce così l'area della Cittadella, ad uso della guarnigione, anch'essa circondato dal fossato che circonda tutto il complesso difensivo. Negli stessi anni si ordina l'edificazione del Paradiso, il palazzo destinato ad alloggiare Caterina Sforza e la sua corte [Marinelli 1937]. La così costituita fortezza aveva raggiunto dimensioni tali da ospitare circa 900 uomini [Rimondini 2009].
È il 1499 quando la potente artiglieria di Cesare Borgia attacca il lato sud-ovest della fortezza e il Paradiso, nella speranza di colpire il palazzo della Signora [Rimondini 2009]. Nonostante le reiterate proposte del Duca di giungere a una resa pacifica, Caterina Sforza continua a difendere la Rocca di Forlì, rifiutandosi ogni volta di rendere il suo territorio. Sono dello stesso anno le trasformazioni architettoniche di rinforzo e riadattamento della Rocca, che avevano portato all'abbattimento parziale dei merli, sostituiti con merloni, all'abbassamento delle cortine murarie e all'ingrossamento di alcune porzioni di mura. Sebbene la realizzazione di queste migliorie mirasse ad una minore esposizione della Rocca agli attacchi delle bombarde nei suoi punti più deboli, non risultano comunque abbastanza efficaci per renderla pronta all'assedio, che si protrae fino al 12 gennaio del 1500. Cadono per primi il rivellino della montagna e il Paradiso, e il tradimento di uno degli uomini di Caterina Sforza porta all'esplosione del magazzino per le polveri, riversando detriti nel fossato e segnando la vittoria definitiva del Duca [*La Rocca di Ravaldino* 2009; Lombardi 1996].
La Rocca di Ravaldino, fino ad allora ritenuta inespugnabile, cade quindi «per due difetti: l'uno per avere tanti ridotti, l'altro per non essere ciascuno ridotto signori de' ponti suoi» [Machiavelli 1971].
Preso possesso del fortilizio, il Valentino ordina la ricostruzione degli elementi danneggiati dando alla Rocca una nuova occasione di essere rinforzata sulla base dei difetti emersi durante l'attacco. Nel punto in cui aveva aperto la breccia, viene apposto lo stemma con il toro dei Borgia, i gigli di Francia e le chiavi incrociate pontificie sulle mura (ancora oggi unico segno tangibile del suo passaggio).
Passano solo pochi anni quando il "Papa guerriero", Giulio II, prende possesso pacificamente della fortezza che, nonostante i lavori del Borgia, versa in un pessimo stato di conservazione: la testimonianza di Guicciardini nel 1524, sottolinea infatti che «quelle fabbriche hanno bisogno di qualche provvidenza, altrimenti ad un bisogno non resisterebbero un dì» [Viroli 2012, 21-22]. A questo periodo si devono probabilmente le quattro cannoniere "a bocca esterna condivisa", aggiunte per permettere un migliore tiro orizzontale delle bocche da fuoco e ampliare lo spazio di mira, senza compromettere le murature della struttura.



2: Evoluzione del complesso difensivo della Rocca di Ravaldino [Castellari, Novelli, Salvetti 2012a, p. 22].

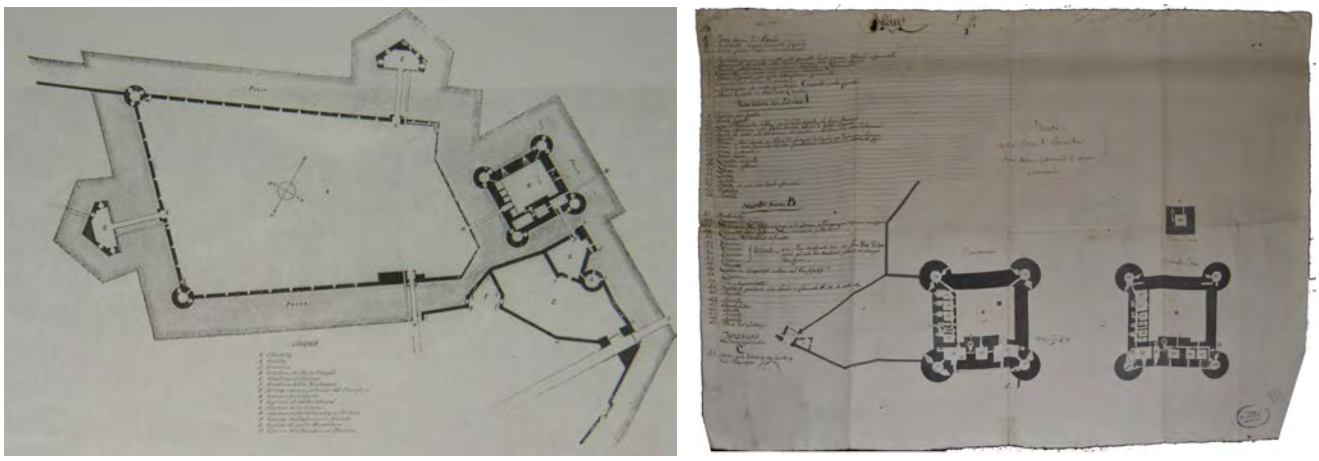
3. La conversione a carceri e il tentativo di restauro

I secoli di tranquillità che avevano caratterizzato lo stato pontificio e parallelamente il continuo evolversi delle tecniche ossidionali, rendono via via obsoleta l'importanza strategica della Rocca di Ravaldino, portando infine alla decisione di destinarla, agli inizi del XIX secolo, a carcere[1]. Prendono quindi nuovamente avvio una serie di adattamenti e riconversioni per preparare la struttura a questa nuova funzione. Si realizza lo spazio oggi destinato all'alloggio del custode, accostato ai contrafforti di epoca sforzesca, si ripartiscono gli ambienti in celle (modifica oggi perlopiù scomparsa), si coprono i camminamenti nordovest e nordest, così come i loro torrioni, da tetti a falda poggiati direttamente sui beccatelli e vengono previste una serie di aperture sulle cortine per permettere una maggiore aerazione interna. Adiacente al torrione Nord viene eretta la Rotonda, una cella circolare dalle dimensioni ridotte.

Con l'occupazione francese la Rocca mantiene la sua funzione e anche con l'Unità d'Italia non varia la sua destinazione d'uso. È nel 1899 che all'interno della Cittadella si costruiscono una serie di nuovi edifici destinati ad ospitare le carceri. La fortezza viene così privata di una vera e propria funzione, situazione che la porta ad un sempre più avanzato stato di degrado.

Nei primi anni del XX secolo, con la riscoperta delle glorie patrie e le ricerche sul passato medievale, si accende un nuovo interesse nei confronti della fabbrica trecentesca. Nel 1919 il Ministero della Pubblica Istruzione vieta la costruzione di qualsiasi edificio nelle vicinanze della struttura e qualche anno dopo si promuove la realizzazione di un giardino pubblico nella zona verde attorno.

[1] A.P. SBAP. RA, *C'era una volta la via Bagnarola,* V. Mezzomonaco, Carlino di Forlì, 26/06/1984. "Per circa tre secoli rimase inutilizzata, finchè nel 1802, i Francesi Giacobini la ridussero a carcere giudiziario".



3: Planimetria generale - secondo il progetto di ricostruzione del Generale L. Marinelli (a sinistra). Pianta riconducibile a fine '800 illustrativa della sistemazione delle carceri: pianta del piano terra del Maschio (A), secondo piano (B), terzo piano (C) (a destra) [La Piè: rassegna di illustrazione romagnola, n. 5-6, 1952, p. 103; A.D. SBAP RA - Disegno n° 4231, coll. 9].

Nel 1927, su volere del conte Ercole Gaddi Pepoli si prepara un primo stralcio di piano regolatore per il centro storico di Forlì con l'intento di valorizzare la città[2]. Incaricato dal podestà Melli, l'architetto Saul Bravetti redige l'ampliamento del piano avvalendosi della consulenza di Gustavo Giovannoni. Si programmano quindi una serie di lavori che, se da una parte garantiscono l'allontanamento del traffico dal centro storico realizzando una serie di viali di circonvallazione per mantenere inalterate le strade del centro, dall'altra iniziano a circoscrivere l'area della Rocca, estraniandola dal contento. Probabilmente proprio modo di valorizzarla, non la renderanno altro, negli anni, che un monumento "di passaggio".
Il complesso di Ravaldino torna al centro dell'attenzione, in una sempre più diffusa politica di recupero e valorizzazione del suo patrimonio storico, con un'amministrazione che intende «adibirlo a scopi di decoro e di generale interesse cittadino, senza comunque alterarne la forma e la struttura» [Canali 2000, 755-756]. Con questo proposito si vuole quindi garantire ai forlivesi la possibilità di godere del complesso che tanto aveva condizionato la storia cittadina, onorandone al tempo stesso la memoria.

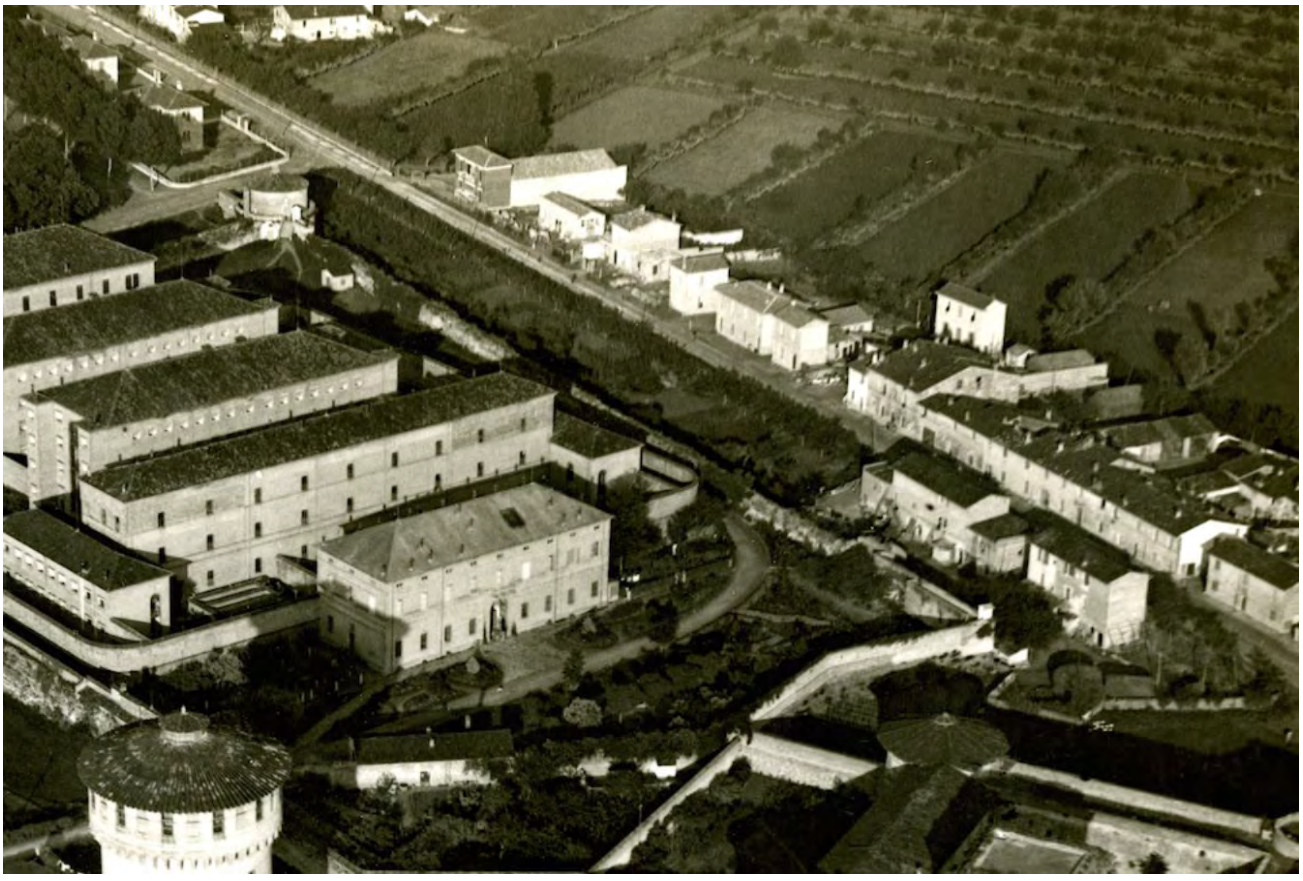
4: Vista della Rocca di Ravaldino dalla torre dell'acquedotto (a sinistra). La Rocca di Ravaldino vista dal giardino detto "il Paradiso" (a destra) [A.F. SBAP. RA, D23252 DGT, A43; A.F. SBAP RA - neg. A7].

[2] A. UT. C. FO, Missiva di Gaddi Pepoli al Ministero delle Finanze del 2/17/1928. Nella Missiva viene citata esplicitamente la volontà di recupero della Rocca di Ravaldino.

Nell'aprile 1940, dopo un lungo iter burocratico che porta il bene da proprietà del demanio al Comune di Forlì, l'architetto Corrado Capezzuoli, Soprintendente alle Antichità e Belle Arti di Ravenna, riceve dal podestà il compito di valutare possibili interventi che ripristinassero il complesso al suo impianto rinascimentale, adeguandolo per ospitarvi le raccolte d'arte forlivesi. «La tetra e smantellata costruzione», scrive Capezzuoli, «potrà perdere l'aspetto di rudere abbandonato per essere rivalutata, adottando i criteri che oggi regolano i restauri degli edifici monumentali in Italia»[3]. Un anno dopo l'assegnazione dell'incarico, si completano i rilievi dell'intero complesso, con un'evidente attenzione rispetto all'analisi materica delle cortine murarie che ne evidenziava l'avanzato stato di degrado[4]. Le riflessioni di Capezzuoli raccolte nelle relazioni conservate in archivio non nascondono la sua preoccupazione per i coronamenti, la parte che più era stata danneggiata non solo dai vari eventi bellici, e in particolare quello relativo all'assedio del Valentino, ma anche agli adattamenti che avevano interessato la fabbrica nel periodo di destinazione a carcere. L'approfondita analisi comparativa permette al Soprintendente di ipotizzare le datazioni degli interventi che avevano interessato il beccatellato e le mura, così come a ricostruire le destinazioni d'uso dei diversi vani negli anni di utilizzo come struttura detentiva.
Il progetto di restauro, risultato delle analisi e dello studio della Rocca, avvalorandosi delle indicazioni riportate nelle Carte ed Istruzioni del periodo, sottolineava una marcata volontà di restituire al complesso «un'unità di linea» che non falsasse «la sua conoscenza con aggiunte che inducano in errore gli studiosi» [Consiglio Superiore Per Le Antichità e Belle Arti. Norme per il restauro dei monumenti 1932, Preambolo], dettato che viene d'altronde applicato a diversi manufatti negli stessi anni [Ugolini 2012].
Favorendo quindi la spazialità della Rocca quattrocentesca a quella ottocentesca, ritenuta di scarsa rilevanza, si stabilì la liberazione dei vani da tutti quegli elementi che erano stati aggiunti nella sua destinazione a carcere, prevedendo una serie di lavori di ripristino delle finiture perché la fabbrica fosse pronta ad accogliere la sua nuova funzione. Per quanto riguarda i coronamenti non si trovarono riscontri certi nelle fonti storiche a disposizione. Spinto – più che da fedeltà storica – dall'interesse ad assecondare un Regime volenteroso a restituire completezza a quei monumenti testimoni di glorie passate, Capezzuoli optò infine per «il completamento del coronamento della Rocca con le merlature simili a quelle tutt'ora conservate nei diversi castelli già appartenuti a Caterina Sforza» [Capezzuoli 1952, 108-109]. Elemento chiave del suo progetto fu la definizione di una serie di ricostruzioni filologiche che restituissero alla struttura una forma compiuta, riconducibile al suo originario aspetto militaresco. Predispose la sopraelevazione dei quattro torrioni circolari e del Mastio coronati da una serie di merlature che avrebbero proseguito lungo tutto il perimetro della Rocca e la realizzazione di una serie di arcate chiuse da infissi che avrebbero ridisegnato i fronti e garantito l'illuminazione necessaria per la nuova destinazione d'uso. La progettazione del giardino all'italiana e la dotazione di un impianto termo idraulico ed elettrico completavano, coerentemente con gli assunti storico filologici inizialmente definiti, il progetto del Soprintendente per la Rocca di Ravaldino. I lavori, tuttavia, non vennero avviati. L'entrata in guerra dell'Italia fece rivalutare le priorità finanziarie della nazione, spostando quelle destinate ai lavori a favore delle ingenti esigenze belliche [Castellari, Novelli, Salvetti 2012b].
La Rocca di Ravaldino si trova nuovamente ad affrontare un conflitto, questa volta di rilevanza mondiale, tornando ad essere, ancora una volta, struttura integrante del sistema difensivo della

[3] A. P. SBAP RA, busta 22, fasc. 190. C. CAPEZZUOLI, Forlì_progetto di restauro della Rocca di Caterina Sforza, relazione del 26 novembre 1941.
[4] A. UT. C. FO, R. Sopr. Ai Monum. di Romagna, maggio - giugno 1942, Tavole redatte dall'arch. Corrado Capezzuoli.

città. All'interno del suo giardino viene ospitata una batteria della contraerea, mentre, sul finire del conflitto e negli anni della guerra partigiana, torna alla sua precedente destinazione di carcere. Nonostante il passaggio del fronte segni duramente Forlì, la Rocca di Ravaldino ne esce indenne, come risulta dai registri dei danni di guerra.
Al termine della guerra, i finanziamenti necessari per il suo restauro vengono destinati alle attività della ricostruzione, impedendo nuovamente l'avvio dei lavori nel fortilizio. Partono negli anni Cinquanta, dopo la morte di Capezzuoli, i primi interventi di restauro del complesso di Ravaldino[5], che per mancanza di fondi si protraggono poi per circa due decenni. All'avvio del cantiere si inizia con l'apertura di un nuovo ingresso lungo la cortina Nordovest, il ripristino della sommità del Mastio e la sopraelevazione dei torrioni, così come il completamento delle mensole in arenaria e il rifacimento delle coperture. Una seconda mandata di lavori, tra il 1966 e il 1968, interessa invece il camminamento lungo tutto il perimetro, che viene interamente ripristinato, la demolizione della copertura del lato Nordest e la ripresa delle lacune maggiori della cortina muraria. Nel 1977 si realizzano due ballatoi in legno che collegano il torrione Ovest al primo e secondo piano dello spazio a tutta altezza nell'ingresso, in corrispondenza dell'originario corpo di guardia. Una serie di lavori si susseguono fino al 2009, quando per ultimi si ripristinano i camminamenti di ronda e si aggiungono scale esterne in acciaio per collegarli tra loro[6].



5: Vista aerea della Cittadella della Rocca di Ravaldino di Forlì e degli edifici limitrofi durante gli anni della guerra. (https://resistenzamappe.it)

[5] A. UT. C. FO, 1956
[6] A. P. SBAP. RA, 9 maggio 2009.

Conclusioni

La Rocca di Ravaldino oggi risulta perlopiù invisibile agli occhi di chi oggi vi passa accanto. Nonostante la sua massiccia struttura, risulta posizionata all'interno di un tessuto che ne definisce un'area circoscritta: i cittadini le girano attorno senza soffermarsi sulla storia che la avvolge, con il solo intento di evitare il traffico del centro urbano. Nata come fulcro della vita cittadina medievale, segno di un glorioso passato sotto la reggenza di Caterina Sforza, la Rocca si vede d'un tratto colpita da quella serie di attacchi che la segnano in modo tangibile, con le tracce della distruzione sulle sue austere «linee imponenti e vetuste» [Canali 2000, 753-755]. Muta poi i suoi usi, trasformandosi in edificio detentivo e, infine, viene brutalmente abbandonata.

Questo manufatto difensivo, intrinsecamente introverso, ha trovato nel tempo differenti usi che ne hanno via via sottolineato e rafforzato questa sua naturale connotazione funzionale. Sia come fortilizio durante il medioevo, sia come base di contraerea durante il secondo conflitto mondiale, sia come luogo detentivo nella contemporaneità, la Rocca non ha fatto altro che conservare il suo carattere di chiusura, che l'hanno resa un luogo estraneo alla comunità cittadina, da cui allontanarsi, da evitare, quasi in allineamento con la funzione carceraria che ancora si vede ospitata nella cittadella.

Il completo svuotamento funzionale che ora investe la Rocca di Ravaldino, che solo per qualche anno aveva visto tornare visitatori in alcune delle sue aree per mostre temporanee, è una nuova chiusura nei confronti dei cittadini, privati della possibilità di apprezzare uno dei luoghi di definizione della città. Il breve *excursus* sulla genesi e le trasformazioni che hanno interessato storicamente il complesso di Forlì hanno permesso di evidenziare l'insita relazione che nel tempo esso ha intessuto con la città, andando a costituire parte integrante del tessuto urbano attuale, portando inevitabilmente alla necessità di riflettere sull'urgenza di restituire questo luogo alla sua stessa comunità.

Bibliografia

CANALI, F. (2000). *Architetti romani nella "città del Duce", Gustavo Giovannoni e la pratica dei diversi "restauri dei monumenti" a Forlì*, in «Studi romagnoli», XLVIII, pp. 753-755.

CAPEZZUOLI, C. (1952). *Il restauro della Rocca di Caterina Sforza in Forlì,* in «La Piè: rassegna di illustrazione romagnola»*,* nn. 5-6, pp.103-109.

CASTELLARI C., NOVELLI R., SALVETTI L. (2012a). *La Rocca di Forlì. Un percorso tra conoscenza, conservazione e riuso,* Tesi di Laurea in Restauro Architettonico, relatore A. Ugolini, correlatore Andrea Cavani. Dipartimento di Architettura, Alma Mater Studiorum Università di Bologna.

CASTELLARI C., NOVELLI R., SALVETTI L. (2012b). *Un restauro mancato. Il progetto di Corrado Capezzuoli per la Rocca di Ravaldino a Forlì,* in *Rocche e Castelli tra Romagna e Montefeltro. Progetti ed interventi di restauro*, a cura di A. Ugolini, Firenze, Alinea Editrice, pp. 75-89.

CONSIGLIO SUPERIORE PER LE ANTICHITÀ E BELLE ARTI. NORME PER IL RESTAURO DEI MONUMENTI (1932) *Carta italiana del restauro.*

GAZZOLA, P. (1965). *Un patrimonio storico da salvare: i castelli*, in «Castellum», n. 1.

ICOMOS (2020). The Final Draft ICOFORT Charter on F ortifications and Military Heritage; Guidelines for Protection, Conservation, and Interpretation (version: April 30, 2020). ICOFORT/ICOMOS International Scientific Committee on Fortifications and Military, GA 2021 6-1. https://www.icofort.org/ fortificationsguidelines.

«La Piè. Rassegna Mensile di Illustrazione Romagnola» (1952), nn. 5-6, p. 103.

La Rocca di Ravaldino (2009), a cura di L. Prati, S. Spada, Forlì, Comune di Forlì.

LOMBARDI, F. (1996). *Storia di Forlì*, Cesena, Il Ponte Vecchio.

MARINELLI, L. (1937). *Le antiche fortezze di Romagna*, Imola, Coop. P. Galeati.

MACHIAVELLI, N. (1971). *L'arte della guerra*, in *Tutte le opere*, a cura di M. Martinelli, Firenze, Sansoni, libro 7, pp. 163-164.

RIMONDINI, G. (2009). *Cesare Borgia assedia Caterina Riario Sforza nella rocca di Ravaldino: 19 dicembre 1499-12 gennaio 1500. Diario dell'assedio,* Giornale di mostra, Forlì, s.n.

UGOLINI, A. (2012). *Restauro filologico ed architetture fortificate. Una difficile rinuncia,* in *Rocche e Castelli tra Romagna e Montefeltro. Progetti ed interventi di restauro*, a cura di A. Ugolini, Firenze, Alinea Editrice, pp. 21-29.
VIROLI, M. (2012). *La Rocca di Ravaldino in Forlì*, Cesena, Società Editrice "Il Ponte Vecchio".

Sitografia

www.museionline.info/castelli-italiani/rocca-di-ravaldino (gennaio 2023)
www.lacittadicaterinasforza.it/i-luoghi/rocca-di-ravaldino/ (gennaio 2023)
https://resistenzamappe.it/forli/fc_repressione/rocca_di_caterina_sforza (gennaio 2023)

Fonti archivistiche

Archivio Disegni della Soprintendenza peri Beni Architettonici e Paesaggistici per le province di Ravenna, Ferrara, Forlì-Cesena e Rimini. Disegno n° 4231, coll. 9.
Archivio Pratiche della Soprintendenza peri Beni Architettonici e P aesaggistici per le province di Ravenna, Ferrara, Forlì-Cesena e Rimini. C'era una volta la via Bagnarola, V. Mezzomonaco, Carlino di Forlì, 26/06/1984.
Archivio Pratiche della Soprintendenza peri Beni Architettonici e P aesaggistici per le province di Ravenna, Ferrara, Forlì-Cesena e Rimini. Busta 22, fasc. 190.
Archivio dell'Ufficio Tecnico del Comune di Forlì. Missiva di Gaddi Pepoli al Ministero delle Finanze del 2/17/1928.
Archivio dell'Ufficio Tecnico del Comune di Forlì. R. Sopr. Ai Monum. di Romagna, maggio - giugno 1942, Tavole redatte dall'arch. Corrado Capezzuoli.
Archivio Fotografico della Soprintendenza peri Beni Architettonici e Paesaggistici per le province di Ravenna, Ferrara, Forlì-Cesena e Rimini. D23252 DGT, A43.
Archivio Fotografico della Soprintendenza peri Beni Architettonici e Paesaggistici per le province di Ravenna, Ferrara, Forlì-Cesena e Rimini. Neg. A7.

Restauro e trasformazioni delle Mura Aureliane sotto il pontificato di Pio IX. Alcuni esempi e criteri di intervento

Aurelian Walls' restoration under pope Pius IX. Some examples and criteria

ROSSANA MANCINI, FRANCESCA LEMBO FAZIO
Sapienza Università di Roma

Abstract

Dalla loro realizzazione, le Mura Aureliane hanno rappresentato il principale presidio difensivo della città, oggetto di continui restauri. Sotto papa Pio IX, e in particolar modo tra l'esperienza della Repubblica Romana e la presa di Roma nel 1870, gli interventi sulle Mura realizzati da Virginio Vespignani sono caratterizzati da scelte strategiche differenti, che potrebbero trovare spiegazione nell'evolversi degli eventi storici.

The Aurelian Walls has been the main defensive system in Rome, hence, always restored and implemented even after the city was conquered by the Italian Kingdom. Under the pope Pius IX, especially over the time span between the Second Roman Republic and the Capture of Rome in 1870, the interventions made by Virginio Vespignani are characterised by different strategic approaches, according to how events unfold.

Keywords
Mura Aureliane, fortificazioni, restauri ottocenteschi.
Aurelian Walls, defensive system, nineteenth-century restoration.

Introduzione

Agli inizi del XIX secolo si assistette a un rinnovato interesse per le Mura di Roma, prima con gli studi e i restauri condotti da Giuseppe Valadier, tra il 1806 e il 1839, anno della sua morte, e successivamente con una campagna di restauri da ricollegarsi al pontificato di Pio IX.
A partire dal 1850, con il ritorno di quest'ultimo a Roma, si aprì l'ultima fase di trasformazione delle difese cittadine sotto lo Stato Pontificio, volta a fronteggiare le distruzioni avvenute durante la Seconda Repubblica Romana e a ripensare i sistemi difensivi prima della presa di Roma da parte dell'esercito italiano.

1. La Seconda Repubblica Romana e le Mura Aureliane

Il 24 novembre 1848, gli incombenti tumulti rivoluzionari indussero papa Pio IX a recarsi a Gaeta, sotto la protezione di Ferdinando II di Borbone. A seguito della costituzione di una Giunta di governo e la proclamazione della Repubblica Romana, le truppe francesi di Luigi Napoleone Bonaparte sbarcarono a Civitavecchia il 5 febbraio 1849, per raggiungere e attaccare la Capitale [Monsagrati 2014].
Il primo scontro ebbe luogo lungo l'Aurelia Antica, immediatamente fuori dalla città, presso le tenute Doria Pamphili e Villa Corsini e quest'ultima fu conquistata dai francesi il 3 giugno.
Fece seguito l'assedio vero e proprio, che durò circa un mese. Numerosi cannoneggiamenti danneggiarono la città e i suoi edifici, portando le truppe rivoluzionarie ad arrendersi il 30

giugno. Due brecce furono aperte sulle fortificazioni gianicolensi, ma non si hanno che frammentarie notizie di distruzioni occorse sulle Mura Aureliane.
Gli eventi legati alla sfortunata esperienza della Repubblica Romana determinarono un breve riutilizzo delle mura imperiali a scopo difensivo. Durante i combattimenti del 1849 gli 'avanzi' delle antiche mura, abbandonate a seguito della realizzazione della cinta gianicolense nel 1643, furono utilizzati nell'assedio come seconda linea di difesa, per poi tornare nell'abbandono e nel disinteresse del loro valore archeologico [Cozza 1987-1988, 154-155].
Tale condizione è documentata dai piani delle opere del primo e secondo assedio, nelle quali si notano le batterie romane addossate alle Mura Aureliane – fra queste la "batteria della montagnola". Secondo le piante realizzate da P ompilio de C uppis[1], nella prima fase dei combattimenti i romani si erano trincerati tra i due circuiti di mura, mentre nello schema relativo alla seconda fase di attacco si nota uno spostamento della linea difensiva che sfruttava una torre delle Mura Aureliane e realizzava trincee e terrapieni a ridosso dei resti antichi, come testimoniato anche dalle fotografie di Stefano Lecchi del 1849[2]. Una fotografia scattata da John Henry Parker tra il 1867 e il 1868 ritrae presumibilmente la porzione delle Mura Aureliane dopo gli scontri[3]; la struttura presenta la perdita quasi totale del paramento in laterizi e il nucleo in

1: Stefano Lecchi, fortificazioni a Porta San Giovanni, 1849, Biblioteca di Storia moderna e contemporanea Ft.A.1.

[1] https://comitatogianicolo.it/assedioita/ASS01.htm; https://comitatogianicolo.it/assedioita/UBA01.htm.
[2] https://www.movio.beniculturali.it/bsmc/stefanolecchi/ it/11/fotografie.
[3] https://digitalcollections.bsr. ac.uk/islandora/object/PARKER%3A1080?solr_nav%5Bid%5D=f2247d07cec5483e0118&solr_ nav%5Bpage%5D=22&solr_nav%5Boffset%5D=3.

opus caementicium scoperto. Non si notano opere di restauro o di ricostruzione. L'avanzato stato di rovina potrebbe essere spiegato con il definitivo abbandono funzionale del tratto e il successivo spoglio del paramento laterizio, i cui mattoni furono reimpiegati nella costruzione della cinta gianicolense [Quattrocchi 1991].
Sempre dalla raccolta fotografica di Lecchi, si hanno informazioni di ulteriori presidi difensivi che erano stati approntati dai romani presso Porta San Giovanni, con la realizzazione di terrapieni e trincee che arrivavano quasi a ostruirne totalmente il passaggio. Si trattò di strutture temporanee, che non sembrano in alcun modo modificare le mura antiche.
Sono documentati alcuni scontri «dalla parte di villa Borghese» e «contro le mura di porta san Paolo», dove i francesi portarono avanti due manovre di distrazione [Spada 1869, 615].

2. I restauri dopo il 1849

Con il suo ritorno a Roma nel 1850, Pio IX si preoccupò subito di restaurare e rafforzare le mura. La competenza dei restauri della cinta fu attribuita alla «Comune provvisoria di Roma», come deciso dal ristabilito Governo pontificio sulla città [Franco, Gobbi 2018, 76-77].
Uno dei primi atti fu di sancire l'obbligo di smantellare le barricate che ancora occupavano le porte e gli spazi pomeriali, soprattutto nei pressi di porta San Pancrazio. L'architetto Luigi Poletti, nominato direttore dei lavori, fu incaricato di quantificare e relazionare sui guasti compiuti dai «faziosi repubblicani» sotto le mura pinciane e presso porta Angelica. I resoconti dei sopralluoghi contengono informazioni puntuali sui tratti interessati da crolli o abusi, con notizie sulla natura dei danni e previsioni d'interventi, in particolare tra San Giovanni e Santa Croce in Gerusalemme [Franco, Gobbi 2018, 76].
Il repertorio fotografico realizzato durante e dopo la Repubblica Romana, tra cui la collezione di John Henry Parker, può fornire un valido ausilio nell'identificare gli interventi di restauro eseguiti e le condizioni delle mura sotto Pio IX [Parker 1874; *Il Risorgimento* 2010; Mancini, Isgrò 2022].
I luoghi della battaglia, prevalentemente sul Gianicolo, presentavano numerosi danni. Oltre a Porta Aurelia-San Pancrazio, gli interventi in quest'area si concentrarono principalmente sulla ricostruzione del tratto di mura nel Giardino dell'Arcadia, appartenenti al circuito gianicolense [Cozza 1987-1988].

3. 1849-1870: solo restauri o miglioramenti funzionali in vista dell'epilogo finale?

Durante l'ultimo periodo di governo dello Stato Pontificio, le Mura Aureliane avevano assunto contemporaneamente il ruolo di cinta difensiva, barriera daziaria e monumento archeologico, con differenti organi amministrativi deputati alla settoriale gestione di aspetti connessi alle mura. Nel 1847, con il *Motu proprio* di Pio IX, l'amministrazione esclusiva delle mura, il pomerio e la manutenzione delle porte della città passarono formalmente dalla Camera Apostolica al Comune di Roma. La manutenzione ordinaria delle mura, per la loro funzione di cinta daziaria e difensiva, era in capo al municipio, mentre si riservava l'esecuzione dei lavori di restauro all'iniziativa papale [Mancini 2001, 85-86].
Alla morte di Luigi Poletti (1792-1869), le opere di manutenzione della cinta muraria passarono a Virginio Vespignani (1808-1882) [Barucci 2006], che in un primo periodo concentrò il suo sforzo progettuale sulla ricostruzione e l'ammodernamento delle porte danneggiate negli scontri (Porta Pia, Porta San Pancrazio, Porta Salaria e Porta Flaminia), in un clima di *renovatio urbis* voluto dal papa.
Gli interventi di restauro sulle Mura potrebbero essere stati ulteriormente promossi dal cardinale Federico Francesco de Merode, pro-ministro della Guerra di Pio IX e fautore di una

strategia di rafforzamento delle difese e della resistenza armata in vista del conflitto con l'esercito italiano [Vetere 1871; Martina 1990, 14].
Negli anni Sessanta dell'Ottocento le condizioni economiche dello Stato della Chiesa erano pessime, anche se continuavano a stanziarsi discreti finanziamenti all'esercito [Martina 1990, 37]. La condizione economica grave e la sostituzione di de Merode con il più moderato Ermanno Kanzler, alla fine del 1865, potrebbero aver influito sulla capacità e sulla volontà del pontefice di rafforzare il circuito murario, sebbene le caserme e i presidi dislocati nella città testimonino il permanere di una strategia difensiva [Manfredi 2022, 29-72]. Analogamente a quanto accaduto nel corso degli scontri all'epoca della Repubblica Romana, davanti alle porte furono approntate delle difese con terrapieni e sacchi di sabbia, come testimoniato dalle immagini di Robert Macpherson, incaricato di fotografare i presidi [Manodori Sagredo 2021, 453, 465].

4. Caratteristiche generali degli interventi di restauro sulle Mura tra il 1850 e il 1871

Una grande mole di documenti d'archivio e iscrizioni attribuiscono restauri di diverse entità, anche solo risarciture puntuali, all'epoca di Pio IX e all'opera di Virginio Vespignani. Pur non potendo definire una datazione precisa per i singoli interventi, essi sono riconoscibili per la tipologia di laterizio impiegato, prevalentemente a pasta gialla e prodotto appositamente dalle fornaci vaticane, disposto con apparecchiatura "testa-taglio" per permettere un'efficace ammorsatura fra cortine esterne e nucleo cementizio [Cozza 1993, 90; Pallottino 1990, 248-249].
La malta usata è generalmente di ottima qualità, composta prevalentemente da calce, sabbia e pozzolana. Un'ulteriore peculiarità è la stuccatura dei giunti, realizzata con un impasto molto fine a protezione del letto di malta sottostante. In alcuni tratti interessati dai restauri, si è conservata anche una velatura superficiale, di colore violaceo, data a pennello e probabilmente applicata per accordare i nuovi interventi con la muratura antica [Mancini 2001, 86].
Nel tratto compreso fra la Porta Latina e la Porta Appia, diverse antiche feritoie furono chiuse nel XVIII secolo per essere poi riaperte ad uso dei fucilieri di Pio IX [Cozza 2008, 127].
Altri restauri eseguiti in questo periodo, riconoscibili grazie all'analisi muraria, sono, fra gli altri: la scarpa alla base della torre di Porta Pinciana (B1) [Cozza 1992, 127-131] e i risarcimenti murari del vicino tratto tra le torri B3-B4 [Cozza 1992, 96]; il restauro alla base della torre B6 [Cozza 1992, 100] e il rifacimento alla base di un lungo tratto nel settore B [Cozza 1992, 101; Mancini 2001, tav. 5e].

5. Specifici esempi di restauri

I resoconti delle battaglie e i disegni di Vespignani indicano un'importante e necessaria attività di restauro nel settore L (Porta Appia-Porta Ostiense).
Il tratto di Mura compreso tra le torri L30 e L31 è frutto della ricostruzione di Pio IX, come indica la targa su viale di Porta Ardeatina (oggi solo parzialmente leggibile) e come attesta il disegno di Vespignani del novembre 1865 [Barucci 2006, 80], raffigurante il progetto di restauro per questo tratto. A differenza degli interventi generalmente eseguiti in questo periodo, i laterizi della torre L30 e della cortina adiacente (fronte esterno) sono rossastri, ma sembrano attribuibili a Vespignani per le tracce della tipica 'colla' impiegata per la finitura superficiale e per la disposizione a "testa-taglio". La cortina è molto regolare ed è composta di laterizi nuovi, dalle dimensioni di circa 27x13x2,5 cm.

2: Mura Aureliane, tratto L30-L31, feritoie, vista del fronte interno.

Nel tratto di Mura L31-L32 la muratura è realizzata con laterizi di reimpiego. Il muro si presenta a scarpa, ha uno spessore coincidente con quello delle Mura Aureliane nella parte basamentale e risulta più sottile nella parte sommitale, tanto che l'accesso alla torre L 32 è murato e dotato di feritoia. La ricostruzione, diversa dalle solite operate da Vespignani per la presenza di una base scarpata, potrebbe risalire al XVIII secolo. Tuttavia, la parte sommitale sembra attribuibile all'epoca di Pio IX per analogia al tratto adiacente, così come le feritoie aperte in breccia. La strombatura interna di queste ultime non è realizzata con laterizi disposti di taglio, come nel tratto L30-L31, ma solo regolarizzata con una malta pozzolanica.
In tutto il settore si notano poche feritoie, ad eccezione dei tratti ricostruiti e modificati sotto Pio IX. Nel tratto L33-L34 si osserva una serie di feritoie con caratteristiche diverse rispetto al resto delle Mura. Dall'analisi della struttura, si può i potizzare un c rollo della parte sommitale, successivamente ricostruita in epoca incerta, con la seguente aggiunta di feritoie di forma rettangolare e s trombatura (oggi parzialmente murate). Elementi di riuso di travertino sono disposti sul lato superiore delle buche pontaie – diversamente dalla fase onoriana, della quale costituivano sovente l'architrave della feritoia. In un caso particolare, la buca pontaia, molto vicina all'apertura della feritoia, sembra essere stata modificata direzionando l'apertura verso il basso, trasformandola forse in caditoia. Qui, a differenza della fase imperiale, le feritoie sono aperte seguendo l'andamento del terreno, di cui è possibile capire l'inclinazione all'epoca della loro costruzione. Tali feritoie, aperte in breccia, potrebbero essere state realizzate o modificate sotto Pio IX.

3: Mura Aureliane, tratto L31-L32, feritoie, vista del fronte interno.

4: Mura Aureliane, tratto L33-L34, feritoie, vista del fronte interno.

5, 6: Mura Aureliane, restauri nel tratto B (a sinistra) e nella torre J9 (a destra).

Tra Porta Pinciana e Porta Salaria, nel tratto B, era previsto un ulteriore intervento di restauro, come testimonia il disegno di Vespignani del 23 agosto 1870 che mostra lo stato di fatto e il progetto da effettuarsi [Barucci 2006, 83]. La cortina esterna ha la tipica apparecchiatura "testa-taglio", tuttavia i laterizi sono a pasta sia gialla, sia rossa. Manca la targa con lo stemma del pontefice, rappresentata nel progetto. Dalla sezione, il camminamento interno sembra essere stato ulteriormente riadattato e migliorato. Attualmente la presenza di strutture addossate al perimetro interno delle Mura non rende possibile valutare l'entità dei restauri eseguiti.
Un altro tratto restaurato dal pontefice si trova tra Porta Metronia e Porta Latina. Oltre a puntuali risarciture, la torre J9 è stata completamente ricostruita nel XXIV anno di pontificato di Pio IX, ossia nel 1870, come si legge nell'iscrizione. In questo caso, l'edificazione risponde completamente ai caratteri tipici dei progetti di Vespignani (mattoni a pasta gialla e apparecchio "testa-taglio"). È presente un'unica feritoia.
Nei casi presi in esame, il coronamento è realizzato con laterizi posti di taglio, anche se gli interventi di Vespignani hanno in alcuni tratti soluzioni merlate, che vengono previste anche nei disegni di progetto. In essi, inoltre, non sono mai rappresentate le feritoie, che invece sono presenti, almeno lungo il tratto L.

Conclusioni

Con l'approssimarsi del conflitto finale per la Presa di Roma è evidente il desiderio di operare un ammodernamento strutturale e una verifica delle difese della città. Tutti i principali interventi di ricostruzione presi in esame sono progettati da Vespignani tra il 1865 e il 1870 e mostrano la consapevolezza del pontefice di dover riparare il circuito murario.

Tuttavia, il 'licenziamento' di de Merode, i problemi economici e la scelta di puntare su una rete di difesa più diffusa della sola città di Roma, trasformando in ausili difensivi anche i territori dello Stato Pontificio circostanti la Capitale, potrebbe aver prodotto, di fatto, solo limitati interventi.
La corte pontificia continuò fino all'ultimo a confidare sull'aiuto della Francia [Aubert 1961]. Il noto *jamais* di Rouher fu interpretato come un'assicurazione sull'esistenza della Roma dei Papi che, probabilmente, contribuì a far sottovalutare la necessità di ammodernare le Mura della città[*].

Bibliografia

AUBERT, R. (1961). *Antonelli, Giacomo*, in «Dizionario Biografico degli Italiani», vol. III.
BARUCCI, C. (2006). *Virginio Vespignani: architetto tra Stato Pontificio e Regno d'Italia*, Roma, Argos.
COZZA, L. (1987-1988). *Mura Aureliane. Trastevere, 2. Il braccio meridionale*, in «Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma», vol. 92, pp. 137-174.
COZZA, L. (1992). *Mura di Roma dalla Porta Flaminia alla Pinciana*, in «Analecta Romana Instituti Danici», vol. 20, pp. 93-138.
COZZA, L. (1993). *Mura di Roma dalla Porta Pinciana alla Salaria*, in «Analecta Romana Instituti Danici», vol. 21, pp. 81-139.
COZZA, L. (2008). *Mura di Roma Dalla Porta Latina all'Appia*, in «Papers of the British School at Rome», vol. 76, pp. 99-154.
FRANCO, M., GOBBI, A. (2018). *La vertenza sulle mura di Roma: rivendicazioni, controversie e accordi tra Stato e Comune sul più rappresentativo dei monumenti cittadini*, in «Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma», vol. 119, pp. 75-108.
Il Risorgimento dei romani. Fotografie dal 1849 al 1870 (2010), a cura di M.E. Tittoni, F. Betti, A. Margiotta, Roma Gangemi Editore.
MANCINI, R. (2001). *Le mura aureliane di Roma: atlante di un palinsesto murario*, Roma, Quasar.
MANCINI, R., ISGRÒ, S. (2022). *La rappresentazione delle Mura Aureliane nell'Ottocento: vedutisti, eruditi, topografi, architetti, militari*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», n.s., voll. 75-76, pp. 135-144.
MANFREDI, C.V. (2022). *Per lo Stato Pontificio, 20 settembre 1870*, in *Difendere Roma – Architettura Militare della Capitale d'Italia 1870-1943*, a cura di P. Cimbolli Spagnesi, Roma, Ufficio Storico Esercito, pp. 29-72.
MANODORI SAGREDO, A. (2021). *Fotografie e fotomontaggi a Roma al tempo della breccia di Porta Pia*, in *Roma capitale. La città laica, la città religiosa (1870-1915)*, a cura di M. Formica Marina, Roma, Viella, pp. 449-466.
MARTINA, G. (1990). *Pio IX (1867-1878)*, Roma, Pontificia università gregoriana.
MONSAGRATI, G. (2014). *Roma senza il Papa: la Repubblica romana del 1849*, Roma-Bari, GLF editori Laterza.
PALLOTTINO, E. (1990). *Roma: produzione del materiale laterizio e qualità architettonica dei rivestimenti in cortina tra XVIII e XIX secolo*, in *Il modo di costruire*, a cura di S.M. Casciato, Roma, Edilstampa, pp. 239-254.
PARKER, J.H. (1874). *The Archaeology of Rome. 2. The Walls and Gates of Rome*, Oxford-London, J. Parker and Co.-J. Murray.
QUATTROCCHI, A. (1991). *Roma. Progetti e documenti sulle mura gianicolensi (secc. XIV-XIX)*, in «Storia della Città», vol. 43, pp. 23-44.
SPADA, G. (1869). *Storia della rivoluzione di Roma e della restaurazione del governo pontificio dal I giugno 1846 al 15 luglio 1849*, Firenze, Stab. G. Pellas, vol. III.
VETERE, V. (1871). *I ventidue anni di governo del Cardinale Antonelli: riflessioni,* Roma, Stabilimento di Giuseppe Civelli.

Sitografia

https://www.movio.beniculturali.it/bsmc/stefanolecchi/it/11/fotografie (novembre 2022)
https://comitatogianicolo.it/difesa-di-roma (novembre 2022)
https://digitalcollections.bsr.ac.uk/islandora/object/PARKER%3A1080?solr_nav%5Bid%5D=f2247d07cec5483e0118&solr_nav%5Bpage%5D=22&solr_nav%5Boffset%5D=3 (marzo 2023)

[*]Pur concordando nelle tematiche affrontate, sono da attribuire a Rossana Mancini la stesura dell'Introduzione e dei paragrafi 1, 2 e 3, mentre a Francesca Lembo Fazio la stesura dei paragrafi 4, 5 e Conclusioni.

Valori e rischi del Castello di Carlo V a Capua: un problema culturale

Values and risks of the Castle of Charles V in Capua: a cultural problem

ALDO AVETA
Università di Napoli Federico II

Abstract

Sono trascorsi quasi vent'anni da quando in sede universitaria il Castello di Carlo V – limite invalicabile in quanto di proprietà del Ministero della Difesa – fu oggetto di uno Studio applicato di restauro e di valorizzazione. In tale occasione fu rilevato lo straordinario valore storico-documentario, architettonico, paesaggistico di questa imponente struttura difensiva, a ridosso del fiume Volturno ed in prossimità della storica cittadina di Capua. Il contributo evidenzia l'attualità della valorizzazione del complesso, sottoposto a rischi naturali ed antropici, nonché prospetta un corretto approccio metodologico fondato anche sulla visione delle potenzialità del bene architettonico e sulla partecipazione della comunità.

Almost twenty years have passed since in the university the Castle of Charles V – insurmountable limit as property of the Ministry of Defence – was the subject of an applied study of restoration and enhancement. On this occasion the extraordinary historical-documentary, architectural and landscape value of this imposing defensive structure was noted, close to the river Volturno and near the historic town of Capua. The contribution highlights the topicality of the development of the complex, subjected to natural and anthropogenic risks, and proposes a correct methodological approach based also on the vision of the potential of the architectural asset and the participation of the community.

Keywords
Palinsesto, valori, partecipazione consapevole.
Palimpsest, values, conscious participation.

Introduzione

È davvero incredibile che nella nostra nazione e, in particolare, in Campania esistano straordinarie strutture fortificate, nei centri urbani o in prossimità di questi, le quali dopo aver svolto per secoli ruoli determinanti nelle vicende storiche dei rispettivi territori, a seguito della dismissione delle loro funzioni originarie o stratificate, siano lasciate in totale abbandono, esposte all'incuria ed al dissolvimento fisico causato dai fenomeni naturali, ma anche ai furti, ai vandalismi e ad altre nefaste azioni antropiche. Ciò si verifica senza che gli Enti competenti provvedano alla loro cura, ovvero al loro restauro ed alla loro rifunzionalizzazione per scopi sociali a favore della collettività: eppure, nessun bene architettonico può conservarsi nel tempo senza che sia assicurato un uso continuo e rispettoso dei suoi valori, ma anche sostenibile dal punto gestionale e manutentivo.

Gli esempi sono tanti, ma qui si intende evidenziare un caso come simbolo dello spreco di risorse culturali nel nostro Paese, anche a scapito della crescita culturale delle comunità locali: quello del Castello di Carlo V a Capua, dove il tempo scorre inesorabile portando via con sé parti significative delle evidenze materiche di tale monumento, lasciato alla mercè del

progressivo degrado o soggetto a interventi frammentari e sommari senza alcun rispetto per i principi condivisi dalla cultura del Restauro moderno.
È inammissibile che questo storico Castello, unico in ambito europeo per le sue caratteristiche, che racchiude in sé valori storico-documentari straordinari ed è ubi cato in una z ona particolarmente suggestiva dal punto di vista paesaggistico – un'ansa del fiume Volturno – stia lì ad attendere da decenni che chi dovrebbe avere per primo l'obbligo di operare, ovvero il Ministero della Difesa, proprietario del cespite, ma anche il Ministero della Cultura che dovrebbe assicurarne tutela e conservazione, prenda iniziative adeguate, coinvolgendo anche la comunità locale, i cittadini di Capua, che non possono fruire liberamente del Castello ubicato in "zona invalicabile" in quanto militare.
Il contributo intende evidenziare, da un lato, il significato ed il valore propri del Castello, dall'altro sollecitare iniziative per la sua valorizzazione come bene comune della comunità capuana e risorsa culturale di rilevante interesse per la collettività nazionale ed internazionale.

1: Vista dall'alto del Castello di Carlo V.

1. Il carattere identitario del Castello: trasformazioni e restauri antichi e moderni

Il Castello costituisce ancora oggi un es empio estremamente significativo dell'architettura militare del sedicesimo secolo: risultano chiaramente riconoscibili i caratteri peculiari del progetto cinquecentesco, nel suo rapporto con il contesto, urbano e p aesaggistico, e, in particolare, con la cinta bastionata [Colletta 1981; Pane, Filangieri 1997; Iuliano 2007]. L'impianto è inscrivibile in un quadrato ed è contraddistinto da bastioni angolari con orecchioni, collegati da corpi rettangolari variamente suddivisi, prospettanti sulla corte centrale. Si evidenziano le quattro sale ottagonali ricavate entro ciascun bastione, a doppia altezza, accessibili anche dall'esterno. A tale quota le sale sono connesse da quattro camminamenti di cui quelli disposti lunghi i fronti nord-ovest e sud-ovest risultano coperti da volte a botte, mentre quelli realizzati tra i bastioni sud, est e nor d appaiono frammentari, con spazi piuttosto omogenei e seriali.

Molteplici sono le strutture di consolidamento ancora rinvenibili, ovvero pilastri isolati, negli ambienti a quota del fossato ed esse alterano in modo palese la spazialità dei volumi: strutture realizzate a partire dal XIX secolo, probabilmente per sopportare i sovraccarichi negli ambienti a quota della corte, e realizzate in muratura di mattoni pieni in corrispondenza delle chiavi delle volte.

Non potendo qui soffermarci sulla descrizione della consistenza e sui caratteri degli spazi coperti e scoperti, si ricorda solo che il complesso è costituito da una spessa cortina muraria

2: Uno dei bastioni del castello (2004).

esterna, che ne delimita i quattro lati verso il fossato ed i bastioni, rivestita da tufo grigio (ignimbrite campana) a bl occhi squadrati su fronti scarpati e da c onci pseudo-regolari all'interno. Il nucleo murario interno presenta una configurazione piuttosto caotica, con alternanza di conci sbozzati, di varie dimensioni, in tufo grigio e tufo giallo con spessi giunti di malta. Analoga tecnica costruttiva a sacco connota le strutture verticali che circondano la corte e quelle ad essa ortogonali. Anche gli orizzontamenti, quasi tutti voltati, presentano tessiture murarie irregolari.
La storia plurisecolare del complesso è oggi testimoniata dalla molteplicità dei segni che vi sono impressi, sovrapposti, ovvero il palinsesto delle stratificazioni: trasformazioni d'uso, inserimenti di nuove funzioni, adattamenti storici sono tutti più o meno riconoscibili sul castello e sui padiglioni che lo circondano.
La complessità diacronica dell'edificio e dei suoi tessuti connettivi costituisce il valore primario da salvaguardare per le presenti e future generazioni e da considerare prioritariamente nelle scelte progettuali finalizzate alla valorizzazione del complesso [Amore, Aveta 2017].
Un importante Studio universitario del 2004 ha messo in luce la ricchezza di informazioni che il complesso conserva, sia in relazione alla funzione difensiva che a quella produttiva [Convenzione 2003-2004]. Per quanto concerne la prima basti pensare alla riconoscibilità dell'evoluzione delle tecniche militari di offesa e di difesa, delle strategie distributive ovvero

3: Il ponte di ingresso al Castello (2004).

dei percorsi di attraversamento del castello e del suo intorno, nonché all'iconografia del castello in relazione alla coeva architettura militare. A questi si aggiungono gli aspetti inerenti l'Opificio Pirotecnico e, quindi, le macchine di lavorazione ivi impiantate, le tecnologie adottate per le lavorazioni, le macchine per la produzione di armi e munizioni belliche.
Il valore architettonico del complesso è collegato, dunque, alla storia sociale, a quella della tecnologia, a quella dell'arte della guerra e così via: non un valore unico, ma un mosaico di valori che rappresentano la cultura della comunità non solo locale.
Purtroppo questa memoria, trasmessa attraverso le evidenze fisiche e ricca di riferimenti a valori immateriali, nel corso dei decenni tra XX e XXI secolo è stata in parte mortificata. La struttura, infatti, si è conservata nei suoi caratteri più significativi, ma le trasformazioni risalenti al suddetto periodo hanno inciso talvolta sull'integrità dell'edificio; anche l'utilizzazione degli spazi esterni con ulteriori corpi di fabbrica ha compromesso la visibilità del sistema bastionato. In sostanza, aggiunte recenti improprie per motivi utilitaristici, demolizioni di parti come il padiglione sulla terrazza est eseguite dai militari, strutture largamente modificate e rifatte minano alla base il concetto di conservare il documento autentico e tutte le sue stratificazioni.
Lo studio citato, fondato sull'analisi di documenti storici e pratiche moderne presso gli uffici di tutela, ha evidenziato che negli ultimi decenni del XX secolo, prospettando l'esigenza della "piccola manutenzione", si è fatto ben altro, senza il controllo reale della Soprintendenza di Caserta: sono stati realizzati pseudo-restauri ed interventi assolutamente incompatibili con la materia antica, con la sua autenticità e con le sue valenze storico-estetiche. Sono stati

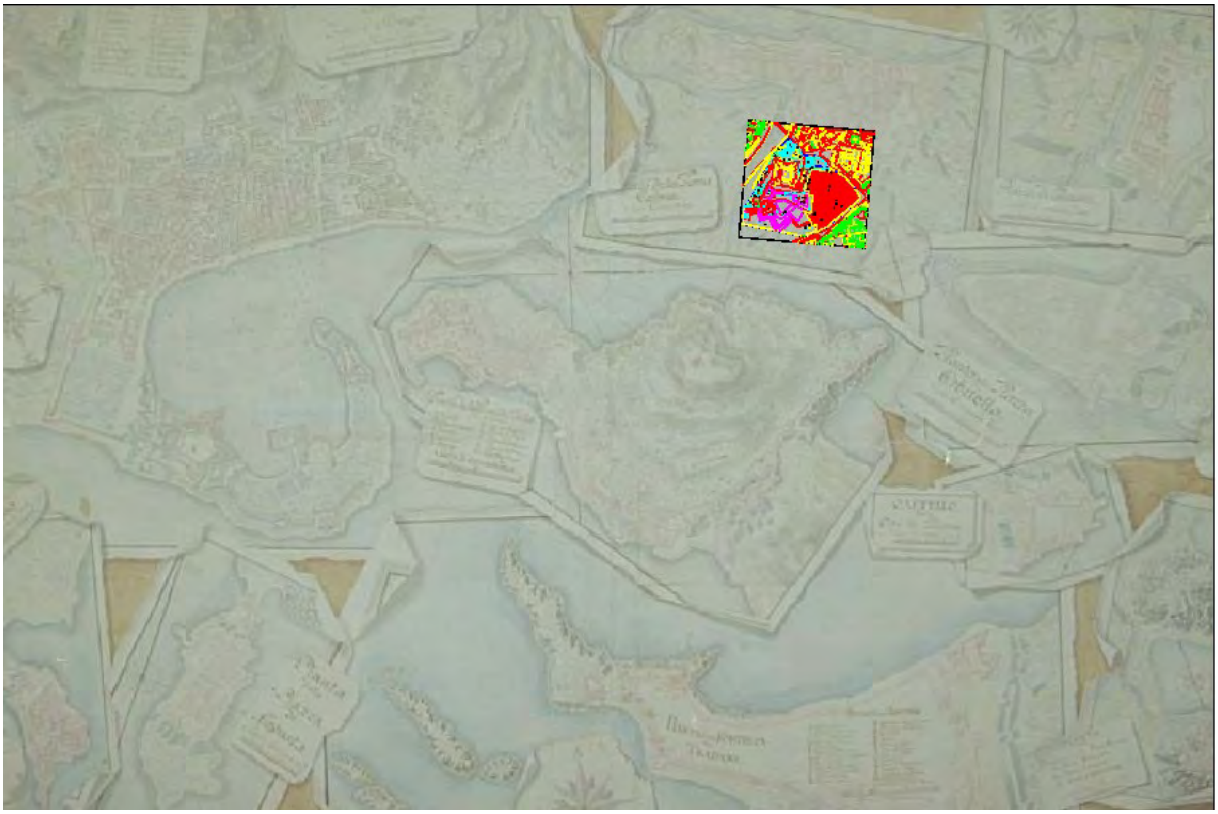
4: La corte centrale, tra degrado e interventi anomali (2004)

calpestati i principi condivisi dalla Cultura del Restauro. E tutto ciò è avvenuto senza che la comunità locale potesse avvedersene, in quanto la fruizione del complesso era prima vietata, poi ammessa con forti restrizioni.
Oggi, lo scempio del Castello di Carlo V non è più ammissibile: l'idea di far tornare all'antico splendore la fortezza sacrificando tutte le stratificazioni successive all'impianto originario è da denunciare presto al Ministero della Cultura, per bloccare ulteriori iniziative esiziali.

2. Valori e valorizzazione del patrimonio fortificato capuano: il nodo della funzione sociale e della partecipazione consapevole

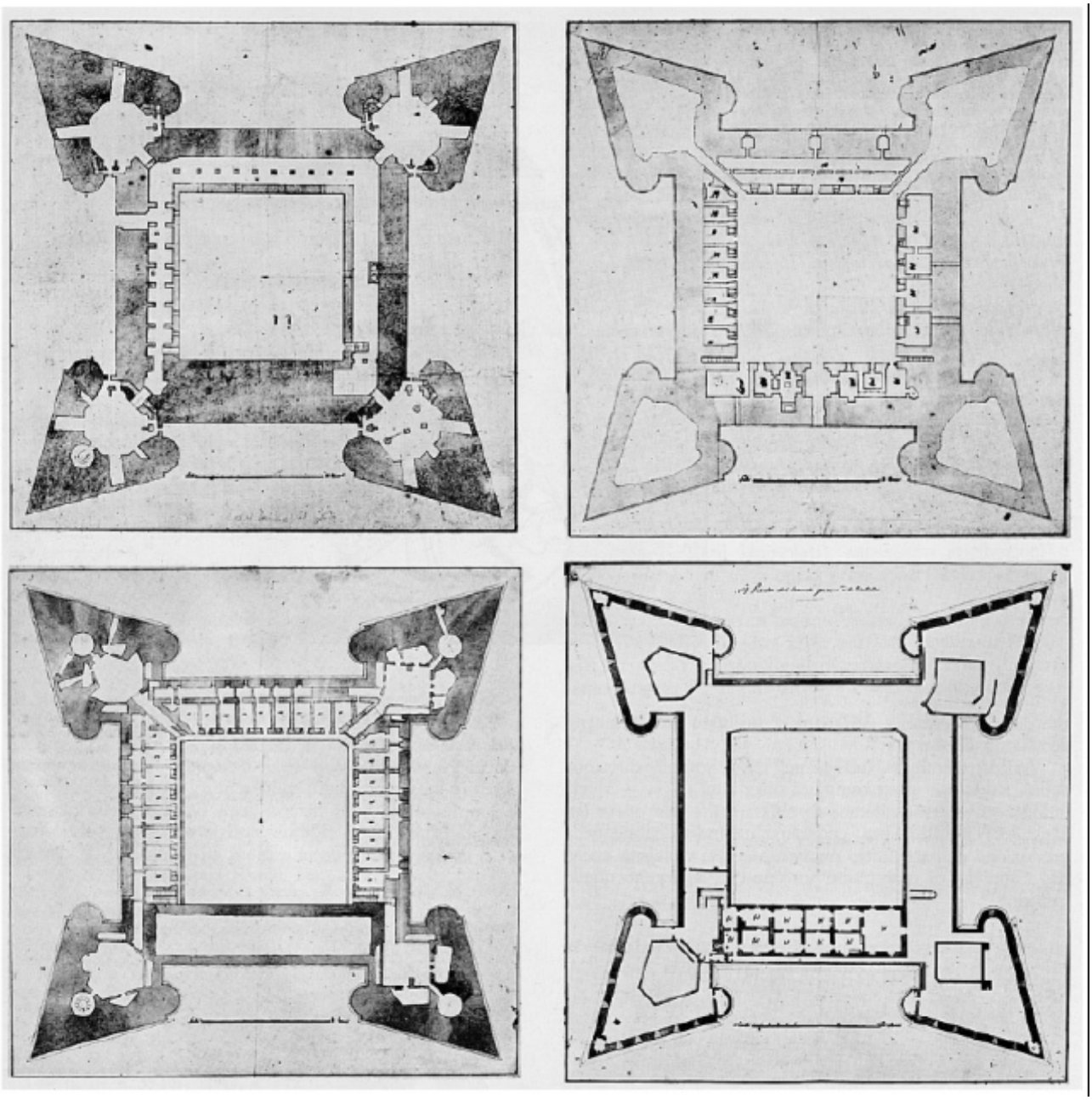
Il valore architettonico del Castello di Carlo V ed i suoi significati nei diversi ambiti della conoscenza storica, sociale, tecnologica ecc. è indiscusso. Esso è strettamente legato alla fortificazione di Capua, che si sviluppa già in epoca medievale con una forma all'incirca quadrata, con quattro porte: una a sud, una a ovest e due a nord, di cui una in corrispondenza del ponte romano. Il *Castrum Lapidum* fu costruito in epoca normanna, ma non vi è più traccia di quanto creato in epoca federiciana e angioina. Agli Aragonesi, e in particolare ad Alfonso II, si deve il nuovo impulso alla costruzione della linea di difesa urbana, con la consulenza di Francesco di Giorgio Martini, prima, fino al 1495-96, e di Antonio Marchesi da Settignano. Anche il duca di Urbino Guidobaldo da Montefeltro (1483-1508), figlio di Federico, dette il suo apporto, come testimoniato dai documenti di archivio [Parente 1990].
L'attuale fortificazione della città, risalente al XVI secolo, risulta profondamente modificata ed integrata nel XVIII e XIX secolo. La gran parte delle mura originarie furono distrutte nel 1501 ad opera di Cesare Borgia. Dopo l'ingresso nel Regno di Napoli di Consalvo di Cordova, si dette inizio a riparazioni ed integrazioni delle mura; ma solo nel 1532 si avviò la costruzione di una fortificazione di grande respiro, con progetto affidato a Pedro Luis Escrivà, poi modificata da Pedro de Toledo. L'Escrivà realizzò la fortificazione, poi modificata, prima della edificazione del castello, che recepirà gli indirizzi dell'Escrivà già applicati nella fortezza di L'Aquila.
Tra il 1542 ed il 1543 furono iniziati gli scavi per le fondazioni del Castello, su progetto del barone d'Acaya e con la direzione dell'Attendolo. La prima fase si concluse nel 1552 e comprese sia il Castello che il primo circuito bastionato formato dai bastioni di Porta S. Angelo, di Porta Napoli e della fortezza. Negli anni successivi si realizzarono alcune modifiche, come l'ampliamento di un bastione verso il fiume e la costruzione di nuovi bastioni a cavallo delle mura. Dal 1589 cominciò la terza fase dei lavori relativi alle fortificazioni di Capua, diretti da Benvenuto Tortelli. Le riparazioni avvenivano di continuo soprattutto per la vicinanza del fiume Volturno, che con gli straripamenti riempiva di fango il fossato.
Per l'importanza della fortificazione a difesa del Regno i miglioramenti strutturali e funzionali erano continui. Tra il 1729 ed il 1732 si registrano gli ultimi interventi compiuti durante il Viceregno. Nel 1734 la guarnigione di Capua capitolò ed entrarono in città le truppe di Carlo di Borbone [Strazzullo 1969]. Tra il 1799-1800 si impiantò il Laboratorio dei fuochisti, che riforniva le piazze militari di armi e munizioni. Nel 1848 il Castello fu utilizzato come prigione per i condannati politici, poi trasferiti nelle isole nel 1852. Nel 1855 l'area del Castello fu adibita a Opificio pirotecnico, dopo le esplosioni dell'arsenale di Napoli in Castelnuovo: vi si concentrarono le attività di questo, dello Stabilimento di Pietrarsa e del laboratorio pirotecnico di Posillipo. Nei documenti di archivio si rinvengono i vari lavori di adattamento alle nuove funzioni. Altri lavori si resero necessari nel 1857 per trasformare il Castello in stabilimento meccanico di artiglieria, adeguato alle nuove tecniche militari: dunque, si realizzarono hangar, capannoni ed altre strutture edilizie per ospitare macchine a vapore.

Altri lavori furono realizzati dopo la resa dei Borbone ai piemontesi nel 1860. Da quest'anno e fino al 1875 il Laboratorio, prima poco utilizzato, fu riattivato e potenziato con cinque serie di macchine per la produzione delle cartucce per fucili e pistole, alimentate da una macchina a vapore (locomobile), poi dall'energia elettrica. Il numero degli addetti nel 1875 era di 600 operai, quasi tutte donne, nel 1910 salirono a 1000, per poi diminuire nel 1914 a 800. Durante la prima guerra mondiale gli addetti raggiunsero il numero di 5000, riducendosi a 800 dopo l'armistizio.
Per tutte le funzioni svolte nello Stabilimento Pirotecnico è ut ile consultare la Pianta della Direzione del Genio Militare di Napoli, risalente agli anni Trenta del XX secolo: in essa si ritrovano consistenza e funzioni di tutti gli ambienti a quota fossato e corte, nonché al primo, secondo e terzo piano, ma alcuni dei corpi di fabbrica oggi non esistono più.
Nel 1943 il complesso fu bombardato e fu adibito a magazzini e discarica [Di Resta 1985].
Tra la fine del secolo scorso ed i primi del Duemila si registrano una serie di lavori che determinano seri danni al complesso. La documentazione presente in un faldone presso la Soprintendenza ai beni architettonici di Caserta (827 CE/M) evidenzia una serie di informative dell'Amministrazione Militare all'Ente di tutela per lavori in corso: sono sempre presentati come interventi di manutenzione, ma per la verità vanno ben al di là dei limiti di simili operazioni. Ad esempio, tra il 2003 ed il 2004, si rinvengono notizie di lavori di "minuta manutenzione": se si approfondisce l'analisi è facile rilevare che si tratta di opere che riguardano nuovi impianti elettrici, ripristini ed integrazioni murarie, scavi e sistemazioni esterne, intonacature e pavimentazioni interne. In sostanza, si compiono molteplici opere che rientrano nella tipologia del Restauro, senza che vi sia un progetto globale, né con funzioni che riguardino l'intero complesso, né con applicazioni di principi condivisi dalla cultura specialistica.



5: Ottone di Berger. Pianta della Piazza di Capua, 1857 ca. G. Ottone di Berger, scala 1/7800, Napoli, Biblioteca Nazionale, Sala mss, Busta 25a 88.

Il Castello risultava vincolato ex lege, ma evidentemente per rafforzare il ruolo della Soprintendenza negli anomali "restauri" è stato notificato il vincolo di edificio di particolare interesse solo il 15/1/2004, in base al d.lgs. 29/10/1999, n. 490.
È anche evidente che l'apposizione del vincolo finisce con il "sanare" tutte le opere anomale che, in dispregio dei più elementari principi del Restauro architettonico, sono state compiute negli ultimi decenni, che tendono sostanzialmente a cancellare, pezzo dopo pezzo, le stratificazioni del complesso monumentale e, in particolare, tutto quanto legato alla trasformazione dello stesso a Laboratorio Pirotecnico ed alle sue funzioni di tipo industriale.



6: Rilievo ottocentesco del Castello di Carlo V [Di Resta 1985, figg. 44-47 (da sinistra a destra e dall'alto in basso: sotterraneo, piano terra primo e secondo piano)].

Oltre ai valori architettonici stratificati dovuti alle trasformazioni architettoniche del complesso sono molto importanti quelli paesaggistici determinati dal rapporto con il fiume Volturno e con le fortificazioni della città di Capua: è un carattere identitario che ne esalta l'unicità.
Non entrando nel merito delle molteplici funzioni che possono essere ubicate nel Castello creando adeguate sinergie con l'Amministrazione comunale di Capua, va qui evidenziata l'importanza di creare un grande Parco urbano, fondato sulla valorizzazione delle risorse naturalistiche, paesaggistiche e storiche dell'area e dunque sul rapporto con il fiume, con la Villa comunale, con gli antichi camminamenti che dal Castello si snodano lungo i bastioni ed i rivellini, con il canale ed il sistema delle chiuse e così via.
La riorganizzazione dell'area scoperta deve prevedere la riconfigurazione dei percorsi e delle superfici al fine da realizzare un'oasi di verde aperta alla collettività, in un'ottica che privilegi la creazione di luoghi di sosta alberati, punti panoramici d'affaccio e punti ristoro, che offrano la possibilità di godere della natura circostante e di visitare i sistemi difensivi esterni al Castello – oltre quelli interni – anche con spazi per attività ludiche e sportive.
La riappropriazione da parte della comunità capuana degli spazi verdi e scoperti da attrezzare è un sogno che si può ancora avverare, se si creano le adeguate sinergie.
Dopo quasi 20 anni dallo Studio universitario dl 2004 poco o nulla è cambiato, a testimonianza che la variabile tempo nel nostro territorio è indefinita e i beni culturali ne subiscono tutte le conseguenze negative, a fronte dei proclami e delle buone intenzioni di tanti.
Una novità, nel caso del Castello di Carlo V, è costituta dall'iniziativa dell'Amministrazione comunale di emanare un bando di finanza di progetto per coinvolgere anche i privati nell'operazione di valorizzazione del cespite di proprietà del Ministero della Difesa e tutelato dal Ministero della Cultura. Si tratta di un "avviso esplorativo finalizzato a individuare operatori economici commerciali interessati a formulare proposte di finanza di progetto ai sensi degli artt. 182,183 comma15 del d.lgs. 50/2016 per la valorizzazione economica di asset immobiliari dell'Amministrazione del Ministero della Difesa per realizzare strutture turistico-ricettive", per iniziativa di Difesa Servizi S.p.A. L'obiettivo sembra coincidere con quello che caratterizzava lo Studio universitario del 2004. L'intesa con il Comune di Capua ha portato a delimitare nel PUC adottato una zona del castello e del suo intorno per attrezzature collettive ai fini turistici e culturali. Il citato avviso non ha registrato esiti ed è stato riproposto nel 2022, anche a seguito di interrogazioni parlamentari.
L'ipotesi di avviare iniziative di finanza di progetto è di certo interessante, in quanto la partecipazione dei privati è indispensabile per la gestione di simili spazi tanto estesi, ma qualunque progetto deve considerare la valenza del castello in un territorio ben più vasto di quello di Capua, in modo da creare itinerari turistici dedicati ai castelli ed ai loro significati. Basti pensare, nell'intorno più immediato, all'Anfiteatro di S. Maria Capua Vetere, alla Reggia di Carditello, alla Reggia di Caserta, e così via.
Occorre una diversa visione della tutela, che non può essere solo passiva ma strettamente collegata ad una visione integrata delle risorse culturali del territorio.
Ben vengano, dunque, tali iniziative, ma prospettando ai soggetti privati il valore reale del Castello, da non considerare come un semplice volume edilizio da rifunzionalizzare, ma come elemento trainante dello sviluppo sociale, economico e culturale della comunità locale.

Conclusioni

Tutto quanto sin qui illustrato e commentato porta ad una conclusione amara: mentre gli studiosi di restauro dibattono di restauro nelle sedi accademiche e nei convegni, dimostrando l'esigenza della conservazione del palinsesto dei beni culturali architettonici, ovvero di

proteggere e restaurare tutte le tracce materiche stratificate, quali documenti/testimonianze della storia vissuta dall'edificio – che altro non è che la storia sociale di quel territorio nel quale è ubicato e delle popolazioni che l'hanno vissuta – altri operatori, evidentemente ignoranti nel campo dell'evoluzione delle metodologie e dei criteri del Restauro, intervengono sul Castello creando danni irreversibili.
Come risolvere aspetti di tale natura, purtroppo molto diffusi sul nostro territorio? Occorre, innanzitutto, fare trasparenza sulle attività che riguardano beni culturali di tale importanza; poi, si deve sviluppare una partecipazione attiva e continua della comunità locale e delle Associazioni presenti, ma anche delle forze politiche locali, tutte consapevoli che il futuro dei beni culturali rappresenta il futuro stesso delle giovani generazioni. Se ciò si verificherà, ed il nostro augurio va in tale direzione, sarà possibile perseguire uno sviluppo sostenibile della comunità, non solo economico ma anche culturale. Dunque, occorre una rivoluzione culturale che deve investire soprattutto i giovani: le scuole devono svolgere una funzione educativa completa e innovativa, per far conoscere il valore ed i significati delle architetture presenti sul territorio. Una rivoluzione che porti al centro della scena l'uomo, con le sue esigenze materiali e spirituali.
Occorre in conclusione compiere una scelta di campo: rassegnarsi alle condizioni attuali del Castello o essere consapevoli del fatto che conservare tale bene culturale rappresenta una sfida determinante per il futuro delle generazioni che ci seguiranno.
Pertanto, si apra un dibattito serrato, si metta a conoscenza tutta la nazione della situazione nella quale si trova il castello e si trovino le sinergie giuste per attivare un processo virtuoso. La sensibilità nei confronti delle architetture militari da parte degli organismi internazionali impegnati nel campo dei beni culturali è nota. Ciò è testimoniato, in particolare, dal documento di indirizzo dell'Icomos "Guidelines on Fortifications and Military Heritage" del 2021.
Queste sono in linea con l'approccio del presente contributo, ma non sono sufficienti a cambiare le sorti del Castello e a restaurarlo e valorizzarlo. Occorre, infatti, l'impegno congiunto del Ministero della Difesa, del Ministero della Cultura, dell'Amministrazione Comunale e delle Associazioni e comunità tutte.

Bibliografia

AMORE, R., AVETA, C. (2017). *Restauro e valorizzazione culturale e paesaggistica del Castello di Carlo V a Capua*, in *Military Landscape, Scenari per il futuro del patrimonio militare*, Atti del Convegno internazionale (La Maddalena, 21-24 giugno 2017), a cura di D.R. Fiorino, Milano, Skira Editore, pp. 346-356.
COLLETTA, T. (1981). *Piazzeforti di Napoli e Sicilia. Le carte "Montemar" e il sistema difensivo meridionale al principio del Settecento*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
Convenzione CIRA/Dipartimento di Storia dell'Architettura e Restauro, Università di Napoli Federico II, *Studio di fattibilità tecnico-artistica ai fini del restauro e della valorizzazione del complesso immobiliare comprendente il Castello di Carlo V in Capua*, 2003-2004, responsabile scientifico prof. Aldo Aveta.
DI RESTA, I. (1985). *Capua*, Roma-Bari, Laterza.
IULIANO, M. (2007). *La Terra di Lavoro e la fortuna cartografica di Capua*, in *Iconografia delle città in Campania. Le province di Avellino, Benevento, Caserta e Salerno*, a cura di A. Buccaro, C. de Seta, Napoli, Electa, pp. 219-244.
PANE, G., FILANGIERI, A. (1997). *Capua architettura e arte, catalogo delle opere*, Capua, Regione Campania, 1997.
PARENTE, P. (1990). *Il regio castello di Capua*, in «Napoli nobilissima», vol. I, fasc. 10, pp.147-148.
STRAZZULLO, F. (1969). *Architetti e ingegneri napoletani dal '500 al '700*, Napoli, Benincasa.
Tutela cosciente e umanizzazione (1997), in «Restauro», nn. 140-141-142.

La riscoperta delle archeologie di guerra come nuovo livello culturale nelle aree di interesse storico-paesaggistico. Il caso della Penisola della Maddalena a Siracusa

The rediscovery of war archaeologies as a new cultural level in areas of historical and landscape interest. The case of the Magdalena Peninsula in Syracuse

MARIA ROSARIA VITALE[*], ANTONIO MARIA PRIVITERA[**], ELEONORA SACCUTA[**]
Università di Catania[*], Architetto[**]

Abstract

Il saggio si interroga sulla patrimonializzazione dell'eredità della Seconda guerra mondiale e sul ruolo "prospettico" che i resti bellici potrebbero svolgere nel riconoscimento delle qualità e persino nella tutela di territori assediati da nuove minacce. Lo studio si concentra sulla Piazzaforte di Augusta e Siracusa e sulla sua parte meridionale: la Penisola della Maddalena. L'importanza strategica del sito era strettamente legata alla possibilità di controllare il Golfo di Noto, da dove sarebbe partita l'invasione della Sicilia. La ricerca non si è limitata all'identificazione dei resti militari, ma ha affrontato anche le trasformazioni del territorio, che nel dopoguerra ha subito una massiccia industrializzazione. Una parte di questo patrimonio, a prima vista invisibile, è così riemersa come nuovo livello di interpretazione e narrazione.

The paper questions the heritagization of the Second World War legacy and the "prospective" role that war remains could play in the recognition of the qualities and even the protection of territories besieged by new threats. The study focuses on the Piazzaforte of Augusta and Syracuse and on its southern part: the Maddalena Peninsula. The strategic importance of the site was closely linked to the possibility of controlling the Gulf of Noto where the invasion of Sicily was launched. The research was not limited to the identification of military remnants, but also addressed the transformations of the territory, which overwent massive industrialization after the war. Part of this heritage that was invisible at first glance has thus re-emerged as a new level of interpretation and narrative.

Keywords
Piazzaforte di Augusta-Siracusa, Operazione Husky, Seconda guerra mondiale.
Sicily, Operation Husky, WWII.

Introduzione

«Could war be prospective?» Con questo interrogativo Paul Virilio introduceva il lettore alla sua antesignana ricerca sui bunker e l'archeologia di guerra, trasformandone in modo permanente percezione e interpretazione come oggetti a reazione poetica e memoriale, ma al tempo interpellandoli come segni inquietanti di quella cultura dell'annientamento e della catastrofe che avrebbe continuato a dilagare anche negli anni a venire [Virilio 1975]. La patrimonializzazione delle strutture di difesa della Seconda Guerra Mondiale ha un ineludibile punto di riferimento nel volume seminale di Virilio ed è a partire da questa lezione che il contributo qui presentato vuole interrogarsi sul ruolo "prospettico" che i resti delle postazioni belliche dell'ultimo conflitto potrebbero giocare per il riconoscimento delle qualità e persino

per la tutela di territori minacciati ancora una volta dalle insidie della (in)cultura della distruzione [*Military Landscapes* 2017].
La nostra riflessione si concentra sul territorio siciliano, da sempre punto strategico del Mediterraneo, che fu teatro di uno degli eventi chiave per le sorti della guerra [Mangiameli 1987]. Come noto, infatti, lo sbarco alleato dell'estate del 1943 – in codice *Operazione Husky* – rappresentò il primo attacco alla *Festung Europa* e il più importante laboratorio per il futuro sbarco in Normandia [Russo, Di Rosa 1994]. A partire da un inquadramento sul sistema difensivo della Sicilia per come si presentava alla vigilia delle operazioni [Privitera 2012-2013], verrà presa in considerazione la Piazzaforte di Augusta e Siracusa e, in particolare, la sua parte più meridionale: la penisola della Maddalena, situata a sud del Porto Grande di Siracusa e considerata uno degli avamposti più importanti e difficili da conquistare. Come è facile immaginare, la rilevanza strategica del sito era strettamente connessa alla possibilità di controllare il Golfo di Noto e, a giro d'orizzonte, un largo braccio di mare. Questo lembo di terra – oggi circondato da una riserva marina, ma assediato anche dalla speculazione edilizia – ci offre un variegato patrimonio materiale e immateriale di testimonianze dell'ultimo conflitto, che interessi, necessità, tempo e memoria(e) continuano a trasformare e caratterizzare.
Il lavoro di ricerca e censimento che presentiamo si basa sulla catalogazione regionale delle postazioni militari effettuata, a scopo di bonifica dei siti, dall'11° Reparto Infrastrutture di Palermo[1] tra gli anni Ottanta e Novanta, sulla documentazione archivista reperita presso il Genio del Comando Marittimo Sicilia e sulla verifica diretta dell'esistenza e dello stato di conservazione dei manufatti, mediante l'ausilio di immagini satellitari e sopralluoghi sul campo. L'analisi svolta nell'area della piazzaforte non si è limitata alla individuazione tipologica delle opere militari, attraverso materiale bibliografico e d'archivio, e all'esame delle loro condizioni presenti, ma è stata rivolta anche alle trasformazioni del territorio, rimasto votato in parte alle esigenze militari e, in alcune aree, investito da una massiccia industrializzazione. Sono stati confrontati a distanza di tempo i sistemi orografici e idrografici ma anche infrastrutturali e insediativi. Tempi di guerra e tempi di pace hanno segnato la sorte di queste vestigia che rimangono ancora oggi in gran parte sconosciute e destinate a un inesorabile dissolvimento non solo per via dell'abbandono, ma anche per la loro natura intrinseca di segni minuti che dovevano dissimularsi nel paesaggio. Per individuare le tracce più esili del sistema difensivo della penisola della Maddalena si è fatto ricorso anche alle fotografie aeree e cartografie militari elaborate dalla *Middle East Interpretation Unit* (MEIU) alleata. Parte di questo patrimonio invisibile al primo sguardo è dunque riemersa come nuovo livello di lettura e racconto.

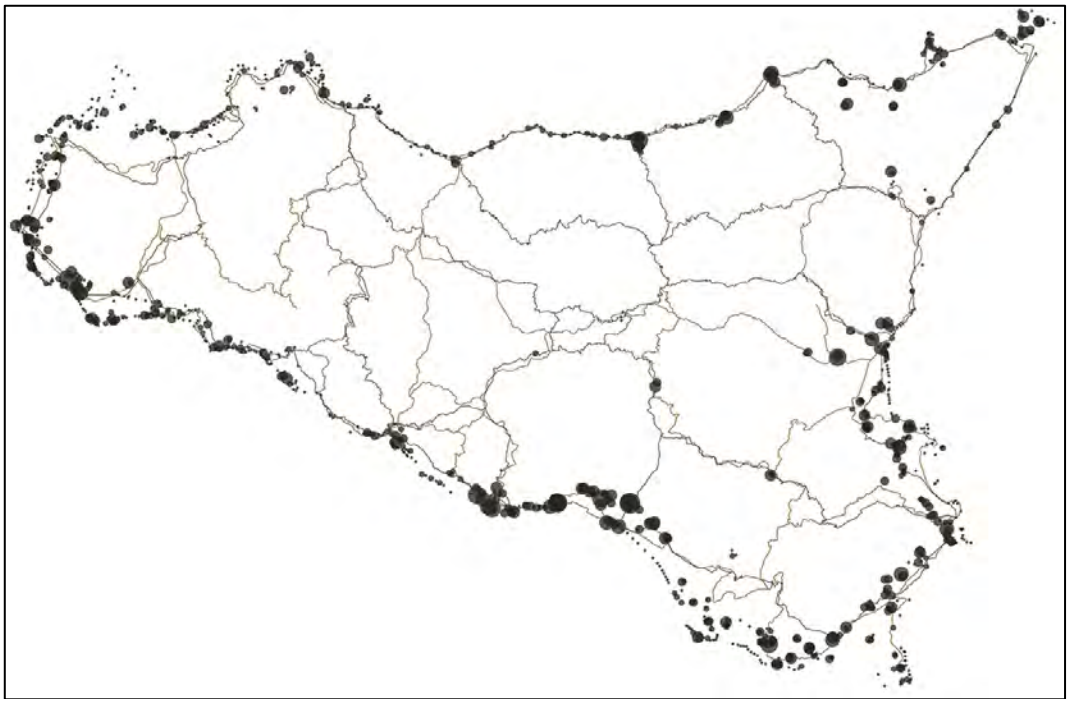
1. Il sistema difensivo della Sicilia

La difesa della Sicilia era essenzialmente rivolta verso la protezione delle coste e dell'immediato entroterra. Nel corso del primo Novecento c'erano stati due tentativi di ammodernamento del sistema difensivo: il primo negli anni della Grande Guerra, quando venne incrementato il numero delle batterie costiere di piccolo e medio calibro, e il secondo negli anni Trenta, con l'aggiornamento di quelle risalenti al precedente conflitto, ormai obsolete, l'allestimento di altre batterie di medio e grosso calibro e la ridefinizione delle zone sensibili, comprendenti i siti di particolare importanza strategica, quali i centri portuali, industriali e demografici di rilievo. Solo a partire dal 1941, l'evoluzione della guerra obbligò a prendere in più seria considerazione la possibilità di una operazione anfibia alleata in forze, obbligando a

[1] Palermo, 11° Reparto Infrastrutture, Ufficio Demanio.

una revisione dei sistemi di difesa costieri, oggetto delle indicazioni emanate dallo Stato Maggiore del Regio Esercito con la circolare sulla *Difesa delle frontiere marittime*[2].
Secondo i nuovi orientamenti, le fortificazioni dovevano essere organizzate con la finalità di impedire lo sbarco o, quantomeno, di rallentare la progressione del nemico verso l'interno e consentire ai reparti mobili di organizzare una pronta controffensiva. Con la consapevolezza di non poter presidiare con densi schieramenti di truppe tutto lo sviluppo costiero della penisola e delle isole maggiori, si adottò una strategia basata prevalentemente sull'impiego di unità di manovra e sul dosaggio delle forze preposte alla difesa in funzione dell'importanza delle zone e della sensibilità degli obiettivi da proteggere.
Conformemente alle direttive, sul territorio siciliano vennero previsti due livelli difensivi: un sistema avanzato lungo le coste più esposte – per accessibilità e rilevanza militare – a uno sbarco nemico, e un sistema di sbarramento in profondità costituito da capisaldi e blocchi stradali collocati in prossimità degli incroci principali, di solito in posizione dominante. La linea avanzata sul fronte a mare era organizzata con lavori adiacenti al mare (filo spinato, ostacoli anticarro e campi minati), *posti di osservazione costiera* (POC), impiantati nei punti più importanti dei tratti di costa accessibile e comprendenti, oltre agli osservatori, postazioni di tiro per armi automatiche (scoperte del tipo in barbetta o corazzate del tipo *tobruk*) e postazioni permanenti (PC) monoarma o pluriarma, che potevano ospitare uno o più soldati. Questi ultimi elementi architettonici – genericamente indicati come bunker e ancora oggi facilmente intercettabili e riconoscibili in grande numero – potevano resistere soprattutto ai piccoli calibri e in parte ai medi; le strutture, il cui spessore murario variava da 60-70 cm a 1,5-2,5 m, erano realizzate in calcestruzzo di cemento, solitamente armato solo in prossimità delle feritoie strombate; le postazioni si differenziavano inoltre in funzione dell'armamento (per mitragliatrice e per cannoni anticarro) e potevano essere dotate di una riservetta interrata, raggiungibile dall'interno o dalla scala esterna.
A questa prima linea seguiva una difesa arretrata che combinava i *posti di blocco* (PBC) e i cosiddetti *capisaldi*, di contenimento e di sbarramento, la cui funzione era quella di arginare la penetrazione delle truppe nell'entroterra; i capisaldi, a loro volta, raggruppavano manufatti diversi: centri di tiro (postazioni coperte, scoperte e nidi di mitragliatrici) e strutture logistiche (depositi e riservette, ma anche fabbricati di varia destinazione), collegati da camminamenti e trincee anticarro, per consentire mutua assistenza e copertura in caso di attacco. Accanto a questa disposizione diffusa sul territorio, esisteva la difesa campale o fissa in prossimità delle aree portuali, in cui erano displicate le *batterie costiere*, che potevano essere navali, antiaeree o a doppio compito, generalmente organizzate su quattro o sei piazzole circolari in barbetta e guidate dalla stazione di direzione del tiro.
Le difficoltà economiche aggravatesi nel corso della guerra non consentivano di potenziare uniformemente il sistema delle difese marittime nazionali e pertanto, con la circolare del 1942 sulla *Sistemazione difensiva delle frontiere marittime*[3], venne deciso di procedere secondo criteri di gradualità fra le diverse regioni e, al loro interno, fra le diverse zone. Le preoccupazioni e persino la rassegnazione rispetto alle carenze esistenti trasparivano dalle direttive che puntavano, se non a stroncare sul nascere, almeno a contenere gli sbarchi avversari. Come prevedibile, in testa alle priorità c'era l'organizzazione «completa» delle fortificazioni in Sicilia e

[2] Roma, Archivio dell'Ufficio Storico dello Stato Maggiore dell'Esercito (AUSSME), *M7*, 330, Circolare n. 3 del 24 ottobre, *Difesa delle frontiere marittime*.
[3] Ivi, Circolare n. 8500 del 13 aprile 1942, *Sistemazione difensiva delle frontiere marittime*.



1: Il sistema delle difese della Sicilia, con la rete infrastrutturale nel 1943; la linea di costa non è tracciata perché emerge dalla sequenza delle postazioni rilevate, la cui densità è espressa dal diametro delle localizzazioni. Rielaborazione dei dati del catalogo dell'11° Reparto Infrastrutture di Palermo [Privitera 2012-2013].

Sardegna ma, comprensibilmente, tale impresa appariva ormai impossibile in termini di disponibilità di tempo, materiali da costruzione e armamenti [Faldella 1956].
Le fortificazioni furono in gran parte progettate dai reparti dell'Arma del Genio Militare, di cui a Palermo era di stanza il 12° Genio, ma la loro esecuzione era affidata spesso ai reparti, non sempre dotati di tecnici e manovalanze qualificate [Ferrari 1987]. La difficoltà di reperimento del ferro portò a rinunciare al blindamento delle feritoie e le armature delle volte furono talvolta sostituite dal filo spinato [Lo Piccolo, Lo Sardo 2015], ma anche il cemento e la mano d'opera scarseggiavano, rallentando l'esecuzione dei lavori. Nella memoria del 1943 sulla *Difesa della Sicilia*[4], il generale Roatta lamentava l'incompletezza della linea di fortificazioni costiera, soprattutto in termini di difese anticarro, la quasi inesistenza di opere di contenimento arretrate e l'insufficienza dei collegamenti, soprattutto quelli radiotelegrafici indispensabili in caso di attacco; era dunque necessaria una «mole notevole» di interventi urgenti soprattutto sulle coste aperte più idonee allo sbarco e sulle linee di sbarramento gravemente deficitarie, con la consapevolezza che ogni ulteriore ritardo avrebbe significato «non dare al problema della difesa della Sicilia l'importanza che nell'attuale momento gli compete».
Le postazioni rilevate (fig. 1), nel numero di 2119, evidenziano una difesa organizzata lungo le coste e sulle prime vie di penetrazione. Gli elementi di fragilità del sistema erano diversi: sul piano tattico, l'idea di fronteggiare lo sbarco mediante una difesa per linee parallele [Boglione 2012], piuttosto che puntare a intercettarlo in mare o bloccarlo sulle spiagge; sul piano militare, l'affidamento dell'efficienza del cordone difensivo alla rapidità di spostamento dei reparti mobili, in assenza di una adeguata dotazione di mezzi di trasporto; sul piano costruttivo, la vulnerabilità delle batterie scoperte e delle postazioni ai grossi calibri e ai

[4] AUSSME, *M7*, 27, Memoria del 9 marzo del 1943, *Difesa della Sicilia*.

bombardamenti aerei. Agli occhi degli alleati, le difese delle coste siciliane apparivano continue, ma non robuste [Faldella 1956] e quindi favorevoli alle operazioni anche grazie alla carenza di campi minati, barriere di filo spinato e ostacoli anticarro sufficienti sulle spiagge; a loro favore giocava anche il fatto che le divisioni costiere, oltre a essere composte da truppe anziane, di reclutamento locale e poco addestrate, rimanevano sottodimensionate rispetto alla estensione dei fronti a mare da proteggere e persino ai punti di difesa realizzati. Paradossalmente, i capisaldi e le postazioni che, a migliaia, continuano a punteggiare il paesaggio litoraneo dell'isola furono costruiti «in misura superiore alla disponibilità di truppe per presidiarli» [Ferrari 1987].

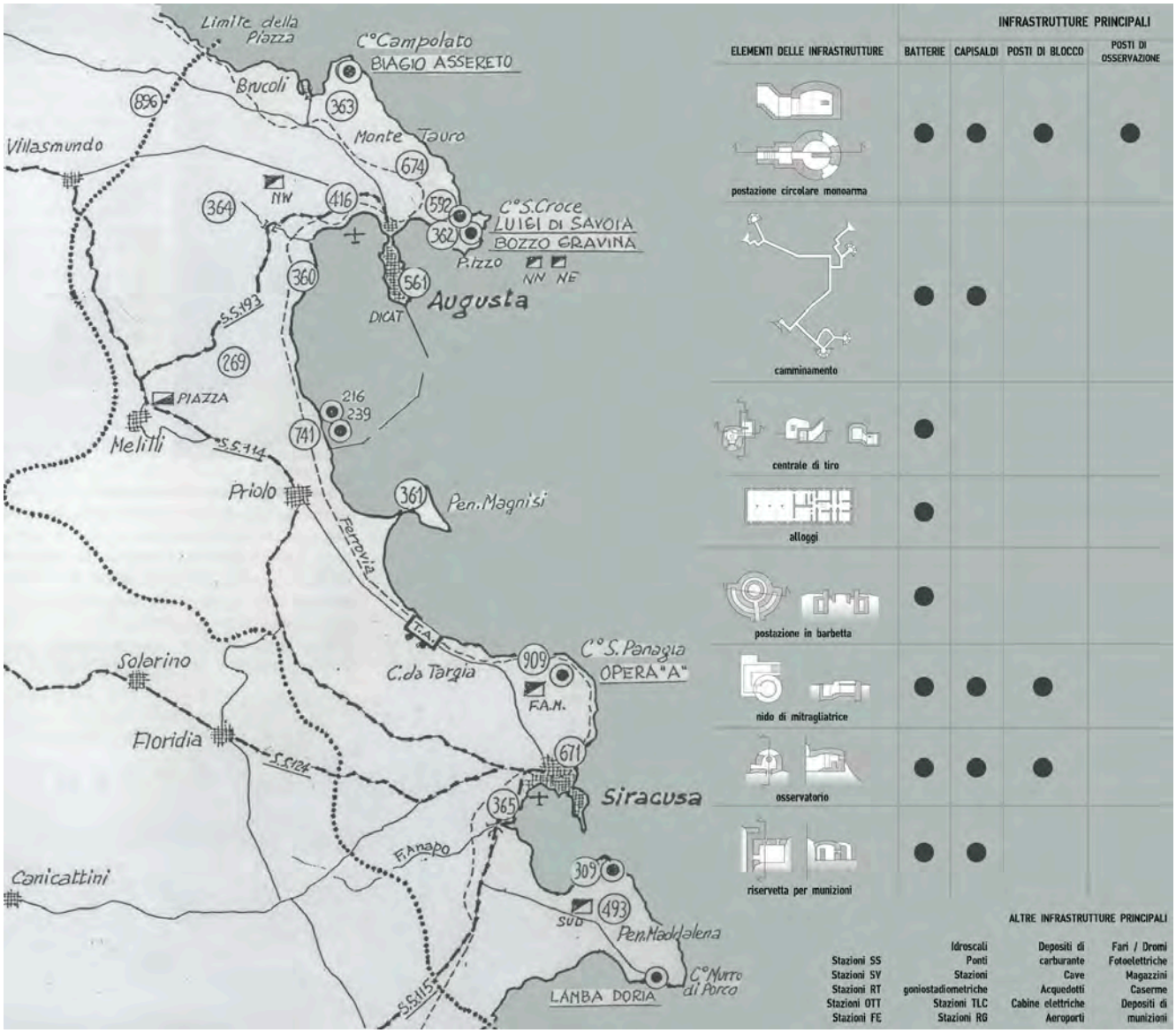
2. La piazzaforte di Augusta e Siracusa e la penisola della Maddalena

Le coste della Sicilia vedevano dislocate, oltre alle due difese-porto di Palermo e Catania, tre piazzeforti distribuite agli angoli dell'isola. Il punto strategico dello stretto di Messina era controllato dalla piazzaforte di Messina e Reggio Calabria; più a sud, la Piazzaforte di Augusta e Siracusa (fig. 2) difendeva con le sue batterie l'importante porto di Augusta, tra i primi in Italia; la parte occidentale dell'isola era controllata dalla Piazzaforte di Trapani che comprendeva nel suo perimetro le isole Egadi. Ogni Piazza aveva un comando autonomo e divideva i suoi presidi in un fronte a mare e un fronte a terra, per la difesa da tergo.

La realizzazione di una grande base navale ad Augusta risaliva al 1934, quando la Marina aveva avviato la realizzazione di importanti lavori per ospitarvi permanentemente rifornimenti, apprestamenti logistici e mezzi siluranti protetti dalla diga foranea della lunghezza di 6 km, da poco completata [Marcon 2003]. Nel 1941, allorché venne costituita la Piazza militare marittima comprendendovi anche il vicino porto di Siracusa, il suo territorio si estendeva per 91 km sul fronte a mare e per 52 sul fronte a terra, per una profondità variabile da 5 a 13 km [Santoni 1989]. La piazzaforte, la meglio munita dell'isola, disponeva di un sistema di difesa fissa costituito da 6 batterie navali, 11 batterie a doppio compito e 6 batterie antiaeree; fra le batterie navali era compreso il poderoso complesso in caverna della cosiddetta Opera A, situato a Santa Panagia, nei pressi di Siracusa, e fornito di una torre binata con una gittata di circa 30 km [Clerici 1993; Clerici 1996; Marcon 2003]; un treno armato, collocato in posizione protetta presso la vicina stazione di Targia, e due pontoni armati fra Augusta e la penisola di Magnisi completavano l'equipaggiamento. In previsione dell'attacco la piazzaforte era stata dotata di circa trecento postazioni monoblocco circolari (i cosiddetti fortini o bunker) [Moscuzza 2010], ma solo una parte di esse era organizzata in capisaldi arretrati, ma pochi erano dotati di armi anticarro. Come risulta evidente – e come dimostrato dal corso degli eventi – la piazzaforte risultava poderosamente protetta dal mare, ma insufficientemente presidiata rispetto a un aggiramento dall'interno, come effettivamente avvenne.

Il promontorio di Monte Tauro a nord e la penisola della Maddalena a sud permettevano di controllare l'intero arco della piazzaforte e ospitavano, non a caso, tutte le batterie navali, le più estreme delle quali vigilavano anche sui tratti di costa adiacenti e sui golfi di Catania e Noto. La penisola della Maddalena, caratterizzata da alte falesie a strapiombo sul mare, ospitava due batterie[5]: la prima, collocata sulla punta settentrionale della Mola e denominata "Emanuele Russo" (fig. 3), controllava l'imboccatura del Porto grande di Siracusa; la seconda, collocata a Capo Murro di Porco, sulla parte meridionale, e denominata "Lamba Doria" (fig. 4), batteva le acque del golfo di Noto [Marletta 2019]. Non sfugge come la neutralizzazione di quest'ultima rivestisse un ruolo cruciale per l'operazione Husky, tanto che

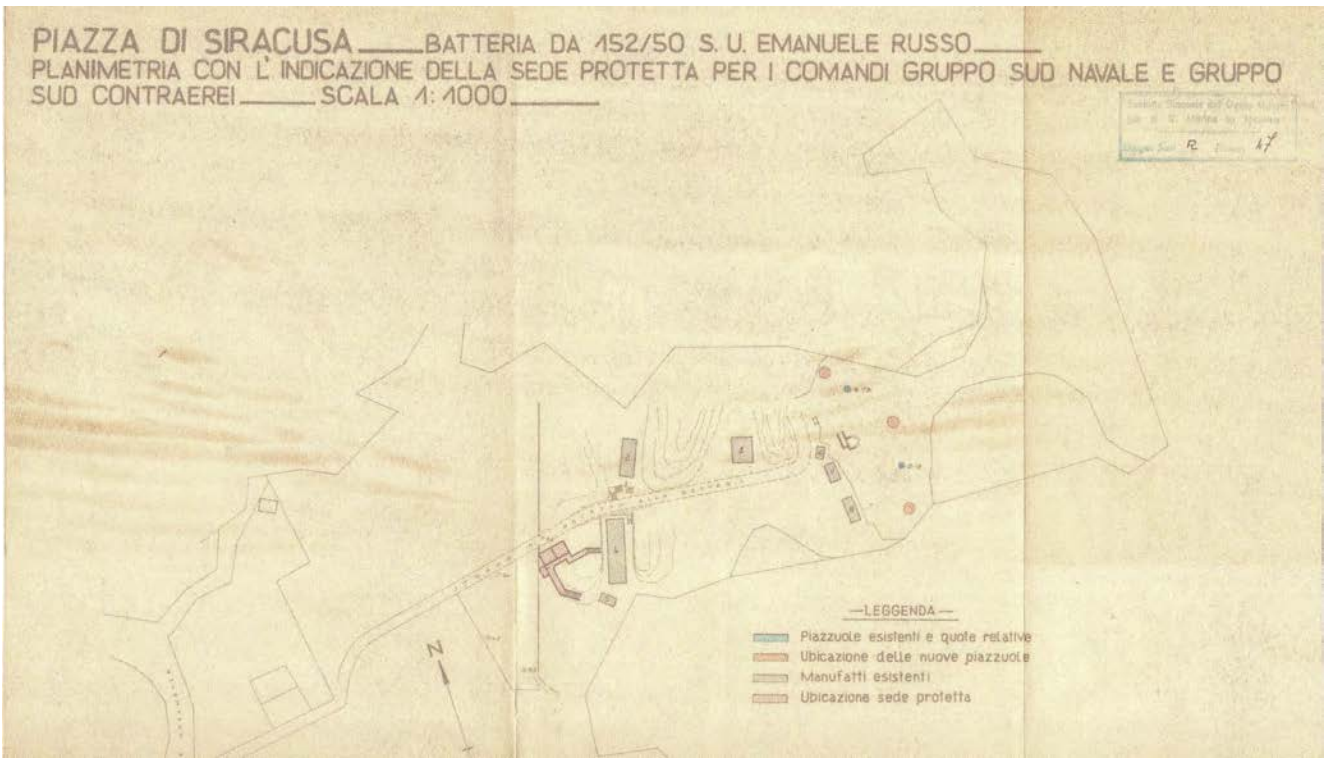
[5] Augusta, Direzione del Genio Militare per la Marina (MARIGENIMIL), Archivio Demanio.



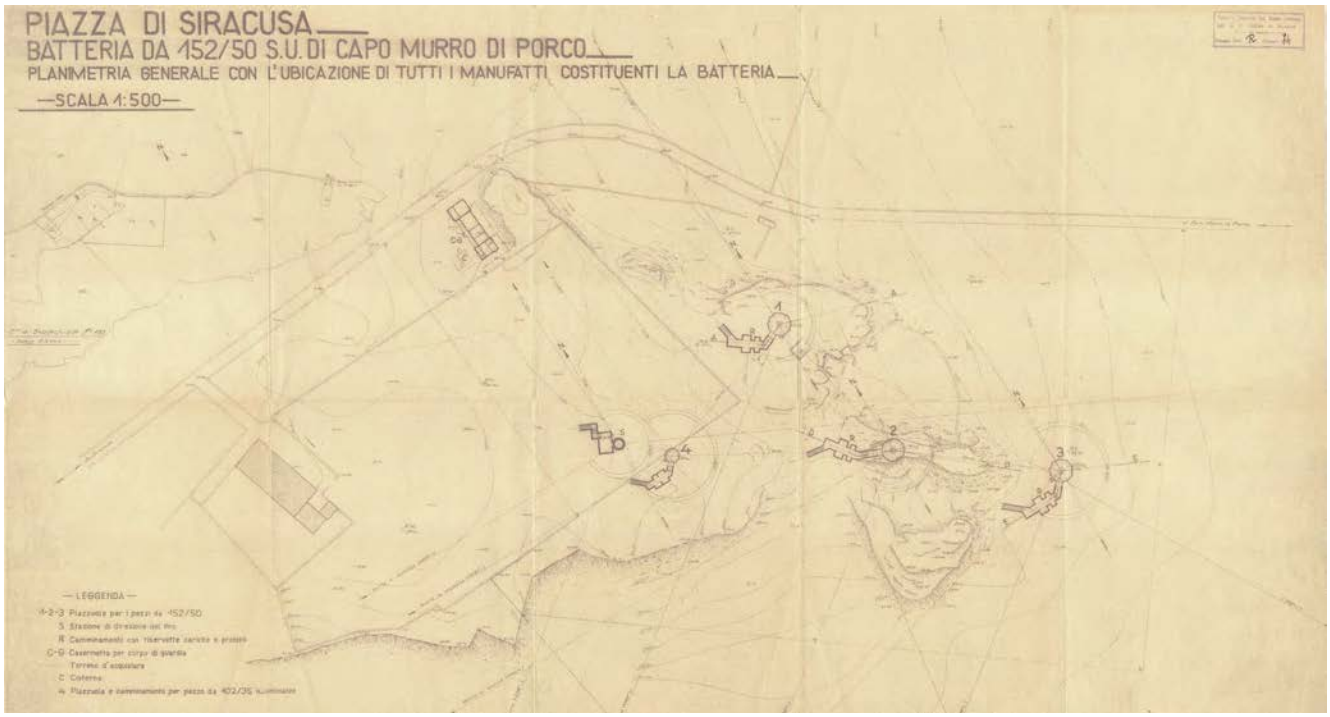
2: La piazzaforte di Augusta [Marcon 2006] e l'abaco delle principali infrastrutture militari [Saccuta 2021-2022].

gli inglesi ne avevano eseguito una ricostruzione fedele in Palestina [Marcon 1993; Marcon 2003] perché le truppe d'assalto ne conoscessero in modo preciso le disposizioni. E difatti, la sua capitolazione eliminò la principale minaccia al fianco destro dello sbarco e provocò un effetto domino sulle difese della penisola e, di qui, su quelle dell'intera piazzaforte.

Rispetto alla configurazione fisica delle opere di difesa, è interessante specificare che nell'area interessata, conformemente alle direttive e anche per ragioni di economia, postazioni e depositi furono costruiti sfruttando generalmente l'orografia del terreno, le cavità e gli anfratti esistenti e i materiali del luogo: per esempio le postazioni a pozzo del tipo *tobruk* e i nidi di mitragliatrice furono generalmente realizzate con pietra locale, invece che in calcestruzzo, le antiche cave di pietra della Pirrera vicino Melilli e quelle alla foce del Cassibile vennero utilizzate come depositi di munizioni a servizio dei caposaldi che vi si attestarono nei pressi [Bovi, Moscuzza 2018; Bovi, Moscuzza 2019], mentre sulla penisola



3. Piazza di Siracusa, planimetria della batteria "Emanuele Russo" a punta della Molla (MARIGENIMIL).



4: Piazza di Siracusa, planimetria della batteria "Lamba Doria" a capo Murro di Porco (MARIGENIMIL).

5: A sinistra una fotografia aerea della penisola della Maddalena prima dell'invasione [Macintyre 2017], a destra la localizzazione delle archeologie militari e la proposta del percorso di riscoperta, rievocazione e valorizzazione.

della Maddalena, una delle riservette sotterranee fu addirittura ricavata in una tomba dell'età del Medio Bronzo [De Michele 2021].
La ricognizione sulle condizioni delle archeologie militari presenti nell'area della Maddalena, eseguita nei primi mesi del 2021 è stata supportata dall'utilizzo dell'aerofotogrammetria alleata, prodotta dal MEIU, che riporta i simboli per l'identificazione delle postazioni (fig. 5).
Le strutture della batteria "Lamba Doria" che ancora si conservano comprendono, oltre alle tre postazioni dei cannoni scudati, una postazione per cannone illuminante, una centrale di direzione del tiro con due telemetri, un edificio per il corpo di guardia, alcuni nidi di mitragliatrice antiaerea e il sistema di riservette sotterranee collegato a ciascuna delle postazioni.
La batteria "Emanuele Russo" è un'opera più articolata, dotata di un osservatorio posto al di sopra di un locale sotterraneo con camini di aerazione, che ospitava il comando del Gruppo contraerei; fra questa struttura e la batteria navale vera e propria si trova un gruppo di edifici probabilmente precedenti all'uso bellico, alcuni dei quali in trincea o parzialmente protetti da pareti rocciose, in cui erano ospitati gli alloggi della guarnigione, le cucine e gli uffici; all'estremità avanzata della punta erano dislocati i tre cannoni scudati con le loro riserve sotterranee, la centrale di tiro, due cannoni illuminanti e tre postazioni di mitragliatrice antiaerea. Ma l'aspetto più interessante del complesso è il suo insediamento in un'area dalla densa stratificazione archeologica che vede la presenza di una necropoli del Medio Bronzo, un complesso di sei latomie di età greca e diverse strutture circolari intagliate nella scogliera e interpretate come *syloi* per il grano di età greca, riutilizzati come fornaci per la produzione della calce in età romana. Del resto, chi osserva una mappa delle postazioni di difesa può riscontrare come molti siti archeologici – da Solunto, Imera, Agrigento o Eraclea, fino a Thapsos sulla penisola di Magnisi e al l'antico Plemmyrion sulla Maddalena direttamente ricadenti nell'area della Piazzaforte – avessero una intrinseca valenza strategica, tale da indurre a sacrificare le più elementari cautele alle ragioni del controllo del territorio e della

guerra. Questa mappa dei ruderi "in guerra" ci interpella oggi sulla decisione di localizzarvi punti di controllo e difesa, "arruolando" inevitabilmente i resti archeologici nei combattimenti, ma la ricchezza di sedimentazione storica è una delle leve su cui, come vedremo più oltre, si sono fondate le più recenti iniziative di tutela della penisola contro nuove aggressioni.

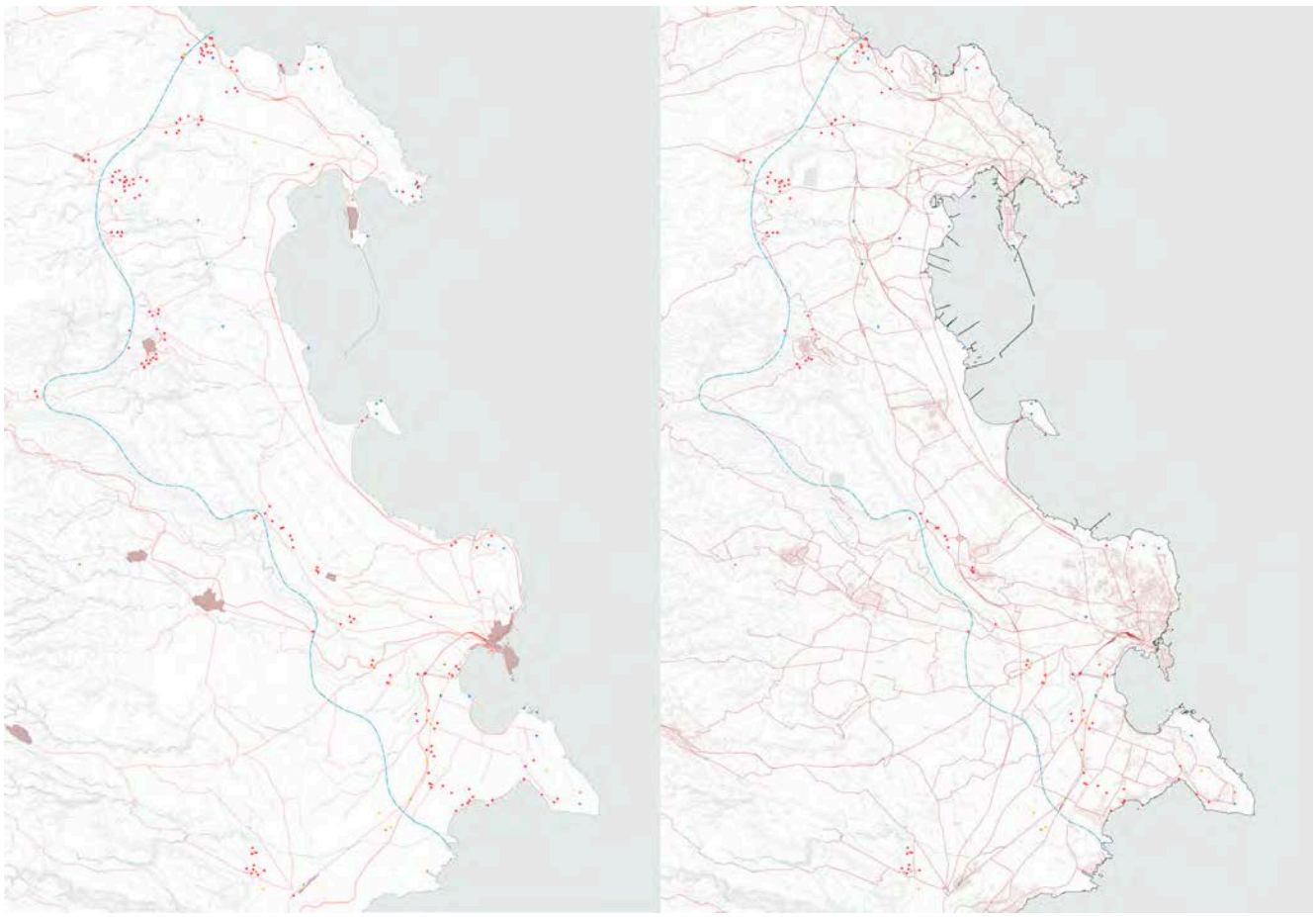
3. I cambiamenti del sistema territoriale e le nuove minacce

L'analisi condotta sulla piazzaforte Augusta-Siracusa è stata principalmente basata sulla ricostruzione dello stato dei luoghi nel 1943 e nel 2021: il raffronto fra queste due "istantanee" che ci ha permesso di capire come il paesaggio sia mutato nel corso di circa otto decenni. Lo studio si è avvalso di strumentazioni diverse, partendo dalla documentazione esistente – bibliografica e archivistica – per un aggiornamento della localizzazione dei manufatti, integrando la georeferenziazione degli elementi di nuova individuazione ancora esistenti, parzialmente riconoscibili o definitivamente scomparsi. La schedatura di ciascun elemento riporta la denominazione, le funzioni, l'equipaggiamento e il coinvolgimento nelle operazioni del 1943, oltre alla consistenza e allo stato di conservazione attuale.

Le carte 1:50.000 dell'Istituto Geografico Militare, rielaborate tra il 1941 e il 1945 dal British Geographical Section of the General Staff e l'U.S. Army Map Service, con l'aggiunta di informazioni sulla viabilità, gli acquedotti e i corsi d'acqua[6], hanno permesso di risalire allo stato dei luoghi sotto il profilo idrografico e orografico, del sistema infrastrutturale, dell'urbanizzazione e dell'andamento della linea di costa. Nel contempo, la rete delle archeologie di guerra è stata rivista per mezzo del Sistema Informativo Territoriale che ha permesso la consultazione per livelli dell'area, rispetto al sistema dei vincoli esistenti, alle perimetrazioni dei parchi o delle aree di interesse archeologico, paesaggistico e naturalistico o alle destinazioni urbanistiche delle aree in cui ricadono. Il confronto (fig. 6) permette di riscontrare una netta diminuzione dei corsi d'acqua esistenti riconducibile ai cambiamenti climatici, ma anche all'imbrigliamento delle falde acquifere e allo sfruttamento intensivo delle risorse idriche esistenti a seguito della costruzione del polo petrolchimico; l'idrografia e l'orografia risultano peraltro intaccate nelle aree interessate dagli insediamenti industriali, che hanno significativamente modificato la porzione centrale della piazzaforte; in misura altrettanto importante l'espansione urbana e i sempre più pervasivi effetti della dispersione che affligge anche i territori dei comuni più piccoli hanno contribuito alla radicale trasformazione del paesaggio; immediatamente collegato allo sviluppo delle città, il sistema viario e ferroviario fa registrare la costruzione della variante di tipo autostradale fra Catania e Siracusa e, naturalmente, un incremento di connessioni fra i vari centri abitati; la linea di costa risulta modificata in diversi tratti, per via della naturale erosione del litorale, della costruzione di nuovi porti, ma soprattutto a causa della costruzione del polo petrolchimico che ha occupato 32 dei 91 km di sviluppo a mare del complesso militare di allora.

Da questa visualizzazione delle trasformazioni territoriali e dalle indagini condotte sul campo, è stato possibile esaminare le sorti diverse che il tempo ha riservato alle archeologie di guerra: molti elementi, isolati o riuniti in capisaldi, si conservano ancora, anche se in condizioni di abbandono; la prossimità a un'area tutelata, come nel caso della batteria 361 situata sulla penisola Magnisi nelle immediate vicinanze del sito archeologico di Thapsos, ne ha in alcuni casi consentito la sopravvivenza; la batteria Lamba Doria, anche grazie alle iniziative intraprese dall'attiva associazione omonima per la tutela e la valorizzazione del patrimonio bellico, nel 2019 è stata dichiarata di interesse culturale ex art. 10 comma 1 del

[6] Italy 1:50,000, Series 4229, U.S. Army Map Service, 1941, https://maps.lib.utexas.edu/maps/ams/italy_50k/.



6: Il territorio della Piazzaforte nel 1943 e nel 2021. Sono prese in esame le trasformazioni del sistema idrografico e orografico, del sistema infrastrutturale, dell'urbanizzazione e della linea di costa.

D.Lgs. 42//2004; altri complessi e manufatti sono stati invece definitivamente distrutti, come sei fra le batterie antiaeree o a doppio compito; altri ancora sono stati fagocitati dalle nuove costruzioni e dal l'espansione urbana, come nel caso della batteria 309 inglobata e pesantemente alterata all'interno di un villaggio turistico in contrada Isola a Siracusa, della batteria 493 di cui si conservano le riservette usate come cantine delle case di villeggiatura che insistono sulla sua area, o della batteria Biagio Assereto che ricade oggi all'interno di un campeggio, ma di cui si conservano in buono stato molte strutture; di alcune postazioni, ricadenti all'interno di aree militari, non è stato possibile accertare le condizioni.
Diversamente da quanto avvenuto per la Lamba Doria, la batteria "Emanuele Russo" è stata al centro di polemiche infuocate. A seguito della improvvida sdemanializzazione, nel 1982, delle strutture situate su Punta della Mola, i terreni erano stati acquistati da privati e, nel 2010, fu presentato il progetto di costruzione di un *resort* che prevedeva persino la realizzazione di un'isola artificiale all'interno dell'Area marina protetta del Plemmirio istituita nel 2005 [Rizza 2018]. Quest'area, su cui insistevano alcuni vincoli archeologici, era già stata censita nel 1995 come Sito di Importanza Comunitaria "Capo Murro di Porco, Penisola della Maddalena e Grotta Pellegrino", nel 1996 era stata sottoposta a vincolo paesaggistico e nel 2012 era stata inclusa fra quelle con il più alto grado di tutela nel piano Paesaggistico della provincia di Siracusa (fig. 7).

7: Siracusa, penisola della Maddalena. A sinistra una delle postazioni camuffate dal rivestimento in pietra, al centro la batteria Emanuele Russo protesa sul mare, a destra la falesia di capo Murro di Porco a strapiombo sul mare e Ortigia sullo sfondo.

Nel 2015, venne promossa l'apposizione di un vincolo diretto sulle strutture e i fabbricati appartenenti alla batteria: l'articolata relazione della Soprintendente ne rimarcava il valore di «eccezionale palinsesto di testimonianze», richiedendone «opportune disposizioni in merito alla salvaguardia e al la compatibilità d'uso», ma il tentativo non giunse a buo n fine. La mobilitazione delle associazioni ambientaliste e di tutela cittadine e l a saldatura del movimento di opposizione in un c oordinamento unitario ebbero invece esito, nello stesso anno, nel provvedimento di iscrizione nel registro dei parchi e riserve di Sicilia della Riserva Naturale Terrestre Orientata della Penisola della Maddalena, cui conseguì il vincolo di inedificabilità, nonostante l'effettiva istituzione dell'area protetta terrestre non sia mai arrivata a compimento.

Conclusioni

Sono molti i luoghi tra Siracusa e Catania che sono stati attraversati dalla guerra e ne continuano a t estimoniare i tempi stratificati della preparazione, del passaggio, del ricordo, ma individuarne le tracce materiali, a ottant'anni di distanza, diventa un'operazione sempre più complessa. Le t rasformazioni del territorio, che hanno inevitabilmente cancellato o riassorbito molte opere difensive e variato la rete dei collegamenti, il sistema costruito, persino la morfologia dei luoghi, consentono ancora di recuperare e riattivare, in un processo diffuso anche spontaneo, lacerti stradali e m asserie, batterie abbandonate e c ampi di battaglia; luoghi che spesso possiedono già qualità paesaggistiche di rilievo e una intrinseca vocazione a c ostituirsi in rete per rafforzarsi reciprocamente nella costruzione oggi di un patrimonio territoriale, come ieri di un apparato difensivo continuo [*The Atlantikwall* 2011; Violi 2014; Vitale 2021].

La sovrapposizione fra il sistema delle archeologie di guerra e quella dei vincoli e delle risorse per promuovere opportunità di valorizzazione e di rilancio dell'interesse, anche in relazione alla ricorrenza dell'80° anniversario dello sbarco, ci ha portato alla proposta di una serie di percorsi, frutto di riscoperte, di rievocazioni, ma anche di necessarie selezioni

all'interno della piazzaforte. Gli itinerari sono volti a ricollegare le batterie e le postazioni secondo l'originaria suddivisione in gruppi operata alla vigilia dell'entrata in guerra e ciascuno ha come punto di partenza la localizzazione del comando storicamente noto e intercetta, oltre alle postazioni reperite o rievocate, i percorsi naturalistici già esistenti, i siti di interesse archeologico e naturalistico, i punti notevoli di fruizione paesaggistica.
Ma gli eventi viaggiano a una velocità superiore. È dalla cronaca recentissima che apprendiamo che il Comune di Siracusa ha rilasciato la concessione edilizia per la realizzazione di un *residence* al posto del previsto *resort*, con il recupero e la ricostruzione volumetrica e tipologica dei fabbricati esistenti da destinare a locali tecnici o abitativi, il consolidamento e la messa in sicurezza dei presidi militari esistenti e la valorizzazione dei resti di interesse archeologico: resta da chiarire la relazione fra l'uso residenziale privato e la fruizione dell'area e dei diversi manufatti, come il destino degli ambienti ipogei che al momento resteranno chiusi. Acute riflessioni sono state avanzate sul fatto che il modello di sviluppo turistico dalla città aretusea, così come il finanziamento delle spese comunali con i proventi degli oneri di urbanizzazione non si discostano dalle «logiche estrattivistiche» delle precedenti visioni di sviluppo industriale [Rizza 2018]. Nel 2018 la legge regionale per la valorizzazione del patrimonio storico-culturale della Prima guerra mondiale è stata estesa anche a quello della Seconda, ma il destino di uno dei siti a maggiore gradiente culturale e paesaggistico del territorio siracusano continua a restare incerto e minaccioso.

Bibliografia

BOGLIONE, M. (2012). *L'Italia murata. Bunker, linee fortificate e sistemi difensivi dagli anni Trenta al secondo dopoguerra*, Torino, Blu.
BOVI, L., MOSCUZZA, A. (2018). *Bunker: la difesa di Siracusa*, Siracusa, Ardite.
BOVI, L., MOSCUZZA, A. (2019). *Bunker: la difesa di Augusta*, Siracusa, Ardite.
FALDELLA, E. (1956). *Lo sbarco e la difesa della Sicilia*, Roma, L'Aniene.
FERRARI, D. (1987). *La difesa della costa italiana nella seconda guerra mondiale*, in «Studi Storico Militari», pp. 109-135.
CLERICI, C.A. (1993). *La difesa costiera in Italia*, in «Uniformi ed armi», 25, pp. 14-20.
CLERICI, C.A. (1996). *Le difese costiere italiane nelle due guerre mondiali*, Parma, Albertelli.
DE MICHELE, M. (2021). *Punta Mola (Pillirina): La proposta di vincolo della Soprintendente Basile*, in «La civetta di Minerva», 15 aprile.
LO PICCOLO, S., LO SARDO, P. (2015). *Il sistema di difesa durante il secondo conflitto mondiale: i bunker in area palermitana*, in «Esempi d'Architettura» online, 1-2 (http://www.esempidiarchitettura.it/sito/journal_pdf/PDF%202015/LoPiccolo_LoSardo_EdA_Nov_2015.pdf).
MANGIAMELI, R. (1987). *La regione in guerra (1943-50)*, in *Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità a oggi. La Sicilia*, a cura di M. Aymard, G. Giarrizzo, Torino, Einaudi, pp. 485-600.
MACINTYRE, B. (2017). *Rogue Heroes*, Londra, Penguin Books.
MARCON, T. (1993). *Assalto a tre ponti. Da Cassibile al Simeto nel luglio del 1943*, Siracusa, Ediprint.
MARCON, T. (2003). *Le difese della Milmart nella Piazza Augusta-Siracusa: 1935-1943*, in «Bollettino d'Archivio dell'Ufficio Storico della Marina Militare», vol. XVII, gennaio, pp. 9-62.
MARCON, T. (2006). *Augusta 1940-43. La piazzaforte, la città*, Parma, Ermanno Albertelli.
MARLETTA, O. (2019). *Le installazioni militari della Piazzaforte per la difesa costiera del territorio. Le batterie "Lamba Doria" ed "Emanuele Russo" attraverso i disegni del "Regio Genio militare"*, in «Agorà», vol. 67, pp. 48-51.
Military Landscapes (2017), a cura di D.R. Fiorino, Milano, Skira.
MOSCUZZA, A. (2010). *Soldati e fortificazioni. La piazzaforte Augusta-Siracusa durante il secondo conflitto mondiale*, Siracusa, Morrone.
PRIVITERA, A.M. (2012-2013). *Sicily also for tourists - (ripercorrendo l'Operazione Husky)*, Tesi di Laurea in Architettura, Università degli Studi di Catania.
RIZZA, M.O. (2018). *La vicenda della riserva della penisola della Maddalena a Siracusa. Molto rumore di democrazia e mercato*, in «Mediterranean Journal of Human Rights», vol. 24, nn. 1-2, pp. 287-341.
RUSSO, F., DI ROSA, R. (1994). *Festung Europa: 6 giugno 1944*, Roma, Ufficio Storico dello Stato maggiore dell'Esercito – Fusa.

SACCUTA, E. (2021-2022). *Archeologie di guerra e paesaggio. Gli elementi del secondo conflitto mondiale in Sicilia come dispositivi di un nuovo racconto*, Tesi di Laurea in Architettura, Università degli Studi di Catania.
SANTONI, A. (1989). *Le operazioni in Sicilia e Calabria (luglio-settembre 1943)*, Roma, Ufficio Storico dello Stato maggiore dell'Esercito.
The Atlantikwall as military archaeological landscape (2011), a cura di M. Bassanelli, G. Postiglione, Siracusa, LetteraVentidue.
VIOLI, P. (2014). *Paesaggi della memoria: Il trauma, lo spazio, la storia*, Milano, Bompiani.
VIRILIO, P. (1975). *Bunker Archeology*, Paris, Galilée.
VITALE, M.R. (2021). *Paesaggi del conflitto. La difficile conservazione delle rovine di guerra nei territori della Francia nord-orientale*, in «Materiali e strutture», vol. 20, pp. 27-46.

Le fortificazioni della Terraferma veneziana tra Ottocento e Novecento. Stato attuale e prospettive nella pianificazione territoriale

Fortifications on the Venetian mainland between the 19th and 20th centuries. Actuality and perspectives in territorial planning

FRANCESCO TROVÒ
Università IUAV di Venezia

Abstract

Se da un lato l'organizzazione e le difese dello Stato da Terra e lo Stato da Mar veneziani hanno avuto adeguata attenzione di studi, lo stesso non si può dire dei numerosissimi siti difensivi realizzati dopo la caduta della Serenissima Repubblica nel 1797. Questo patrimonio, formato da forti, edifici difensivi, batterie militari, realizzati per mano francese, fino al 1814, poi austriaca e infine italiana, oltre ad assumere un valore di per sé come architetture d'interesse, sta via via assumendo un ruolo dal punto di vista territoriale e nella definizione di obiettivi di qualità paesaggistica locale.

While the organisation and defences of the Venetian Stato da Terra and Stato da Mar have received adequate scholarly attention, the same cannot be said of the numerous defensive sites built after the fall of the Serenissima Republic in 1797. This heritage, made up of forts, defensive buildings, military batteries, built by the French until 1814, then by the Austrians and finally by the Italians, in addition to assuming a value in itself as architectures of interest, is gradually assuming a role from a territorial point of view and in the definition of local landscape quality objectives.

Keywords
Venezia, fortificazioni militari, patrimonio culturale.
Venice, military fortresses, cultural heritage.

Introduzione

Il contributo tratta sia del caso più emblematico, e molto studiato, di Forte Marghera, a cui si riferisce un Piano di Recupero – anche se non adottato – e su cui sono state convogliate diverse risorse per avviare il recupero degli spazi aperti e di parte dei circa i 80 edifici che lo caratterizzano, sia degli altri forti del Campo Trincerato di Mestre. Questo patrimonio, formato da forti, edifici difensivi, batterie militari, per lo più di proprietà demaniale sono affidati in concessione ad associazioni che ne garantiscono per quanto possibile la manutenzione e una parziale fruizione. Si tratta, nella maggior parte dei casi, di architetture possenti, dotate di una forte capacità di evocare la difesa militare e la guerra, e inseriti in un contesto naturalistico di pregio, ai margini della città e nelle zone di urbanizzazione a ridosso dell'edificato di Mestre. Nell'ultimo decennio tuttavia si registra un incremento della consapevolezza sulle potenzialità rappresentata dal valore identitario per la collettività mestrina e veneziana di questi edifici e luoghi adiacenti, che stanno via via assumendo un ruolo sempre maggiore nella definizione delle politiche per il territorio e degli obiettivi di qualità paesaggistica locale.
Massimo Cacciari, come Sindaco di Venezia, ha scritto: «l'identità della città non può (…) prescindere dalla presenza del Campo Trincerato di Mestre» e che la realizzazione di questo

sistema complesso ha coinciso nel tempo con «un frenetico alternarsi di funzioni, relazioni, riferimenti culturali e sistemi economici» a cui i cittadini di terraferma e di laguna si sono riferiti [Cacciari 1997].
Lo strumento che documenta l'avvio di un processo di valorizzazione di questi luoghi ed edifici è identificabile con il Piano di assetto del territorio del 2014, con il quale l'Amministrazione intendeva avviarne il recupero funzionale, con prospettive di reinserimento nel sistema territoriale, anche più ampie della sola tutela e conservazione. Il PAT individua le strutture fortificate di terraferma come sistema, attribuendo ad esse un ruolo strategico nella definizione di corridoi ecologici sub urbani e al fine di definire e potenziare una *green belt* dell'urbanizzazione mestrina. Oltre alla previsioni del PAT, appare significativo, sia pur in via potenziale, il percorso analitico che è stato condotto su Forte Carpenedo nell'ambito delle valutazioni analitiche e nella proposta di prescrizioni finalizzate alla tutela paesaggistica e monumentale del Piano Paesaggistico della Regione Veneto, elaborate insieme agli uffici periferici del Ministero della Cultura, a cui lo scrivente ha partecipato, il cui metodo e i cui esiti mostrano chiaramente una felice sovrapposizione fra le misure di tutela monumentali e paesaggistiche. Infine si da conto dell'insieme di attività e azioni messe in atto nel contesto di Forte Marghera, che rappresenta, a giudizio dello scrivente, un concreto esempio di come dovrebbero essere perseguiti gli obiettivi di tutela e valorizzazione, mediante l'elaborazione di un Piano di Recupero, utile anche se non adottato, e la realizzazione di interventi di restauro e recupero funzionale dei manufatti e di manutenzione e riordino delle aree esterne.

1. L'insieme dei Forti del cosiddetto campo Trincerato di Terraferma

I Forti di Mestre sono oggi al centro di un fervido interesse da parte della comunità mestrina che ne riconosce il grande valore storico, culturale, ambientale e sociale. Si tratta di edifici di grande interesse storico-documentale, che alimentano la memoria di un recente passato, in cui si la collettività si riconosce.
Il 'Forte Bazzera' (1910) è stato utilizzato come polveriera all'inizio del Novecento ed è interamente circondato da un canale artificiale. Il manufatto è costituito da due costruzioni caratterizzate da muratura di elevato spessore, mentre fra le due strutture sono interposti degli argini in terra di uguale altezza alle polveriere. Il 'Forte Carpenedo' (fine Ottocento) è stato costruito all'interno del bosco di Carpenedo, oggi fortemente ridimensionato, ed è caratterizzato dalla presenza di due polveriere nel traversone centrale, a differenza di altri manufatti difensivi coevi in cui queste erano collocate in corrispondenza dei lati. Il 'Forte Cosenz' (1911) si trova sulle sponde del fiume Sile, e risultava armato con cannoni del tipo 149A, in cupola, e da due laterali 75A ed aveva funzioni di controllo della linea linea ferroviaria verso Trieste. Il 'Forte Gazzera' (1883) costituisce, assieme ai gemelli Carpenedo e Tron, il nucleo originario del Campo Trincerato di Mestre. Collocato tra il fiume Marzenego e il Rio Dosa, è il più longevo tra i Forti di prima generazione e si sviluppa in un'area complessiva di 15 ettari. La costruzione di 'Forte Marghera', uno dei complessi fortificati in assoluto più significativi anche fuori dai confini veneti, è stata avviata per mano francese a partire dal 1805, poi continuata dagli austriaci fino al 1813. La zona su cui sorge il forte, oggetto di bonifiche di paludi e barene, si colloca al margine lagunare, con finalità di protezione delle vie di comunicazione tra Venezia e la terraferma. Il 'Forte Mezzacapo' (1910) si trova in località Gatta, tra forte Carpenedo e forte Gazzera, è di dimensioni considerevoli, pari a 123 metri di lunghezza e fino a 20 di larghezza, ed occupa di estensione pari a circa 11 ettari. A esso fu assegnata principalmente la funzione di controllo della strada per Treviso e la ferrovia per Udine, con postazioni di sparo in pozzo con cannoni 149A e quattro mitragliere a scomparsa.

Il 'Forte Pepe' (1910) è collocato ai margini della Valle Pagliaga, e si ergeva su un terreno basso e paludoso, nei pressi del fiume Dese a sud di Quarto d'Altino ed è stato di fatto la punta avanzata del sistema difensivo mestrino. Il 'Forte Poerio' (1910), che si trova in località Ponte Damo, poco a nord di Gambarare e vicino al Naviglio Brenta, chiude il fronte sud del campo trincerato. Il 'Forte Rossarol' (1907) era stato pensato per essere il più importante manufatto dal punto di vista strategico e difensivo, essendone stata più volte evidenziato il suo ruolo strategica. Presenta una struttura diversa da quella degli altri forti di inizio Novecento, realizzato su due piani per un'estensione pari a circa 9 metri. Infine il 'Forte Tron' (1887), di estensione pari a circa 19 ettari, è stato realizzato nella zona dei cosiddetti Sabbioni in una posizione adiacente a tre corsi d'acqua: lo scolo Lusore-Brentella, il canale Cime, o Tron e la Fossa Padovana.

1: Tavola sinottica rappresentativa del sistema dei forti di Terraferma (Piano di Assetto del Territorio del Comune di Venezia, relazione introduttiva Ezio Micelli, 2014).

2. Il ruolo del Campo Trincerato di Mestre previsto dal PAT del Comune di Venezia

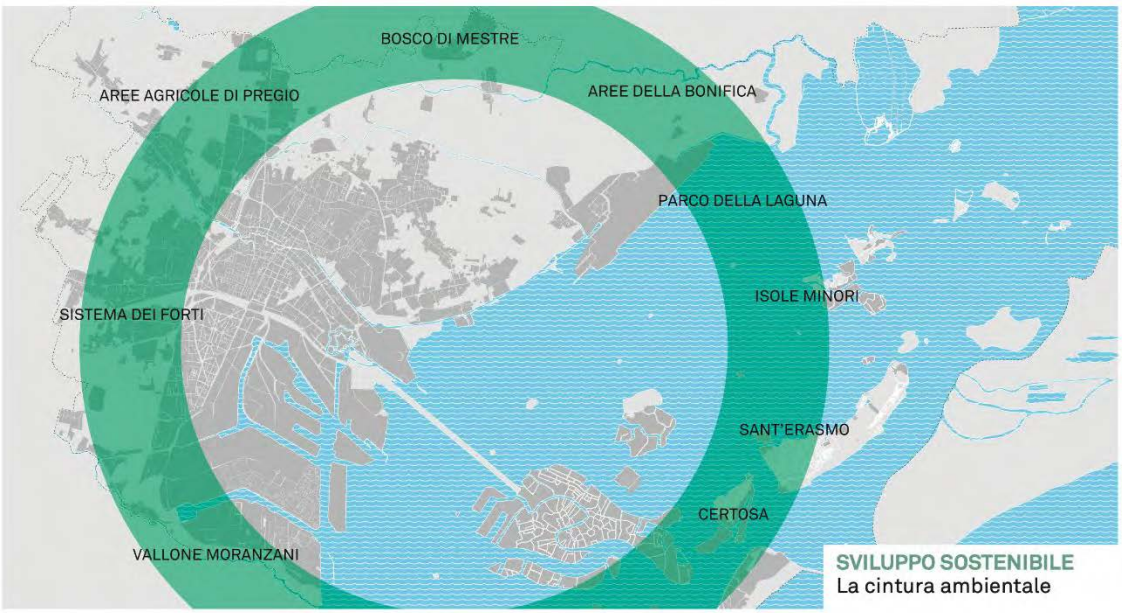
Il PAT è lo strumento urbanistico previsto dalla legge Regionale 11 del 2004 *Norme per il governo del territorio* che prevede che il Piano Regolatore Comunale si componga di disposizioni strutturali di disposizioni operative contenute nel Piano degli Interventi (art. 12). Il PAT del Comune di Venezia è stato approvato il 30 settembre 2014, poi ratificata in data 10 ottobre 2014 con delibera di Giunta della Provincia di Venezia. Dal 15 novembre 2014, è divenuto efficace e ha validità a tempo indeterminato. Il PAT fissa i principi, i valori, l'ordinamento generale dello sviluppo della città; esprime inoltre il progetto di fondo, l'idea di città che si vuole attuare, secondo tra linee guida dello sviluppo territoriale: la scala metropolitana, la dotazione infrastrutturale e lo sviluppo senza consumo di suolo. In particolare con riferimento a questo ultimo aspetto l'obiettivo è di ricavare aree di sviluppo riqualificando

aree degradate della città esistente in piena sintonia con l'obiettivo europeo dello zero consumo di suolo al 2050. La visione per Venezia ricalca l'idea della città bipolare, messa a fuoco da Massimo Cacciari in particolare, in cui la *core zone* del sito UNESCO Venezia e la sua laguna, costituita dagli insediamenti storici e dal la laguna di Venezia e integrata da un'ampia zona di terraferma ad ovest. Questo sistema è stato anche definito «città di terra e acqua», abbracciato da una cintura ambientale, definibile anche come *green belt*, costituita da una rete continua di spazi, boschivi e parchi cui si contrappone verso est, la cintura blu, con la laguna e la costa[1].

Incentivando il ripristino degli elementi tipici del paesaggio della campagna, il Piano intende sia introdurre una riserva di naturalità, sia garantire il confinamento delle aree di recente espansione, nella logica della drastica riduzione del consumo di suolo. Al fine di realizzare questo obiettivo «il PAT riconosce nel sistema dei Forti del Campo Trincerato di Mestre le principali emergenze di valore ambientale in cui poggiare la rete ecologica e quella dei percorsi naturalistici e paesaggistici»[2]. In questo scenario lo strumento di pianificazione urbanistica riconosce alcune invarianti ambientali, cui fa parte il sistema dei Forti, edifici che risalutano già assoggettati alla parte II e III del Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio, il D.D. Lgs 22 gennaio 2004, n. 42. Rispetto all'analisi del territorio proposta dal PAT significativo ai nostri fini appare la suddivisione di tre diversi piani di lettura: lettura fisico-geografica, lettura estetica, lettura percettiva. La lettura fisico-geografica ha mirato «all'individuazione degli ambiti di paesaggio, porzioni di territorio morfologicamente definite ed aventi caratteristiche ambientali e paesaggistiche omogenee (…) e al riconoscimento delle «componenti strutturali del paesaggio, quali caratteri figurativi e formali del territorio individuati selezionando tra le componenti del sistema ambientale, insediativo, infrastrutturale, storico testimoniale ed identitario»[3] tali da contribuire in maniera determinante alla definizione della forma del territorio e alla costruzione della sua immagine. Inoltre è stata effettuata una «*lettura estetica* che ha consentito la definizione dei *temi paesaggistici o chiavi di lettura del paesaggio*»[4], finalizzata alla qualificazione del territorio attraverso l'individuazione di immagini condivise ed identitarie, derivanti dalle iconografie e dai portati consolidati di memoria collettiva. Il quadro degli strumenti utili per la definizione delle invarianti paesaggistiche del territorio si completa con la «*lettura percettiva* che ha consentito principalmente l'individuazione dei contesti figurativi, ovvero delle porzioni di territorio (quadri) percepibili con uno sguardo (cono visuale), dove il paesaggio presenta carattere di grande rilevanza e uni cità (iconicità, riconoscibilità generale, identità condivisa, valenza simbolica) (…) e coincide con aree particolarmente rappresentative (…) e meritevoli di tutela e protezione»[5]. Il PAT definisce dei sistemi ecologici di relazione, che coincidono con aree per cui è prevista la totale inedificabilità a cui attribuire la funzione di cuscinetto verde e corridoio ecologico, al fine di dotare il sistema territoriale ad ovest di Mestre di una duplice funzione: quella di filtro rispetto alle aree di densa e consolidata edificazione, che si è sviluppata a partire dagli anni Settanta del secolo scorso fino alla prima decade del nuovo Millennio, al fine di concretizzare l'idea della costituzione di una *green belt*, e quelle di dotare il sistema territoriale di elementi di connessione tra il centro della città attraverso i suoi elementi rarefatti ed isolati, tra cui il sistema delle fortificazioni, e l'area vasta cui il PAT si riferisce, comprendendo il sistema delle infrastruttura di connessione con

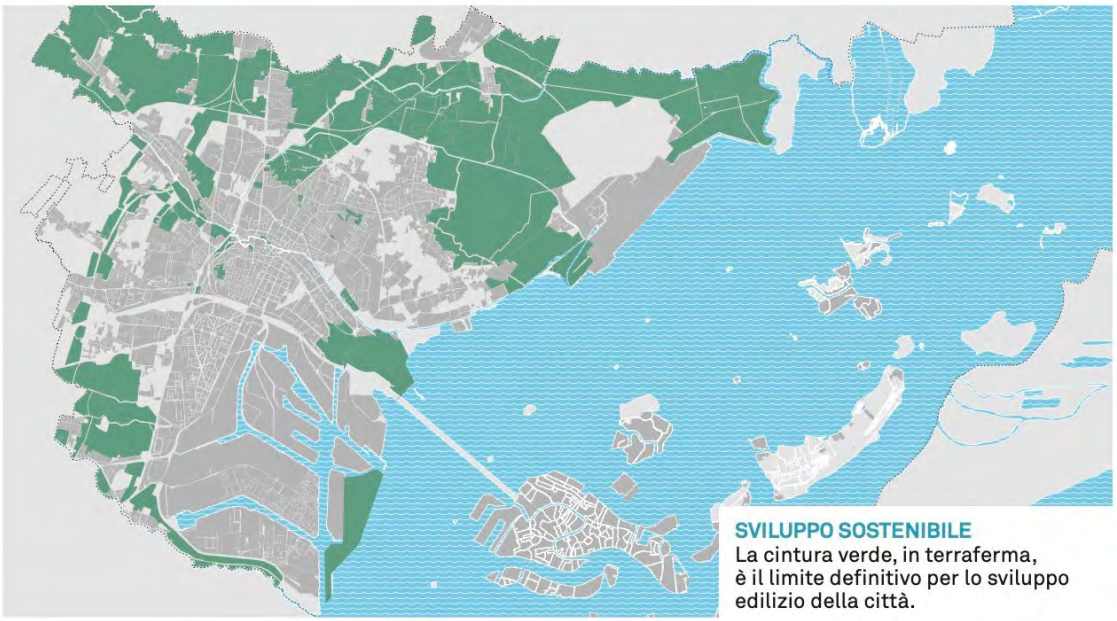
[1] Questa parte riporta quanto presentato dall'allora assessore all'urbanistica Ezio Micelli in un incontro pubblico sui contenuti del PAT nel 2014.
[2] PAT del Comune di Venezia (2014) – Relazione di Progetto, p. 24.
[3] PAT del Comune di Venezia (2014) – Relazione Tecnica generale, p. 25.
[4] *Ibidem.*
[5] *Ibidem.*

Padova e Treviso. In questa accezione si è ritenuto non adeguata ai fini della «realizzazione di una qualità ambientale diffusa la semplice enucleazione di porzioni di territorio soggette ad una tutela pur rigorosa, ma discontinue rispetto al rimanente territorio»[6]. Pertanto, nella logica di assicurare la presenza di elementi utili ai fini di garantire una continuità spaziale di tipo ecologico, il PAT ha individuato la serie di elementi riconoscibili di carattere aerale o puntuale come le 'aree nucleo' e i 'nodi locali', a cui è riconducibile il sistema dei Forti di terraferma con le relative aree di pertinenza verde, insieme ad alcune ville sub urbane, le aree di connessione naturalistica e i corridoi ecologici. Tra gli elementi indicati dal Piano come invarianti di interesse storico-documentale vi sono i forti Marghera, Carpenedo, Tron, Gazzera, Rossarol, Mezzacapo, Cosenz, Pepe e l'ex polveriera di Tessera. Per questi la finalità dichiarata è di favorire un processo di recupero, fruizione e valorizzazione della serie di compendi e dell'intero sistema del Campo Trincerato di Mestre. A fronte dello stato di degrado degli elementi storici dell'apparato difensivo, che risultano fortemente integrati con i principali elementi del sistema paesaggistico-ambientale, ai diversi PI sono affidati obiettivi circostanziati di valorizzazione e recupero funzionale, da «considerarsi tra le maggiori opportunità per la riqualificazione urbanistica delle aree»[7]. In queste aree, oltre al sostanziale divieto di realizzare nuova cubatura edilizia, si vieta l'individuazione di nuove zone agro-industriali nonché la realizzazione di nuovi allevamenti zootecnici intensivi. Inoltre, con riferimento a tutte le invarianti di natura ambientale e paesaggistica previste dal PAT è regolamentata l'installazione di insegne e manifesti pubblicitari, la tombinatura di fossi, è vietato il cambio di profilo dei suoli così come la modifica delle caratteristiche morfologiche e idrauliche. Inoltre si prevede la tutela dei grandi alberi e dei filari di siepe[8].

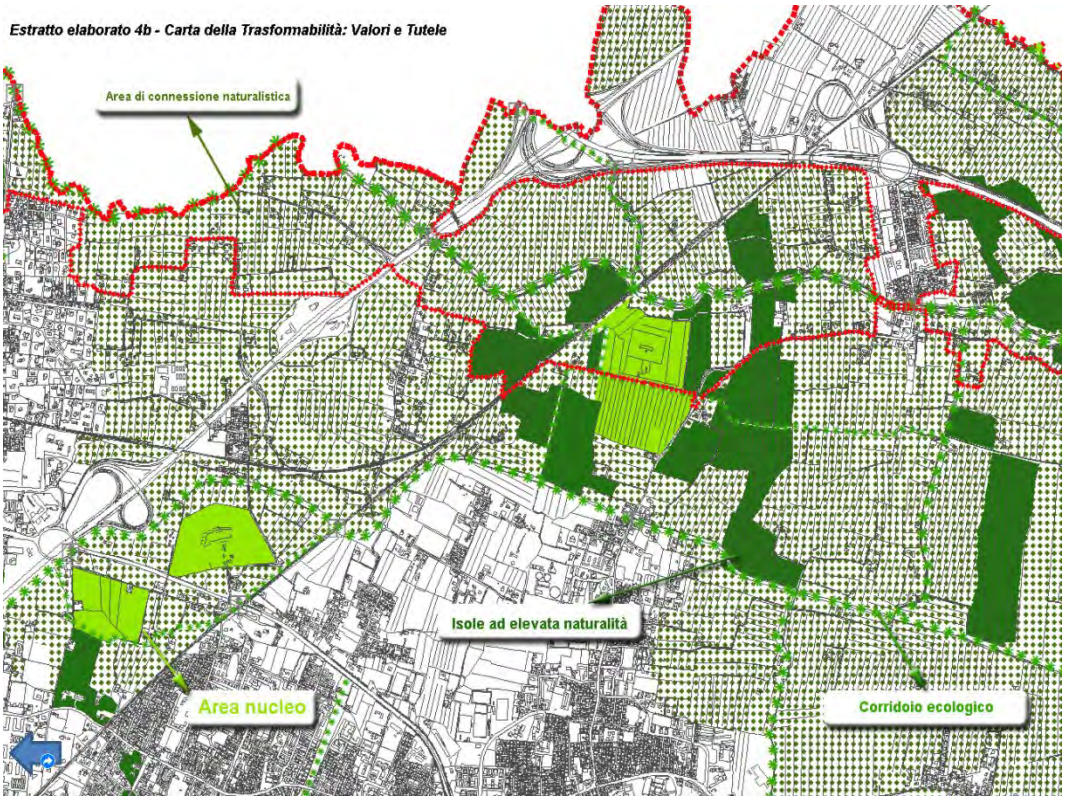


2: Tavola concettuale di rappresentazione della cintura ambientale (Piano di Assetto del Territorio del Comune di Venezia, relazione introduttiva Ezio Micelli, 2014).

[6] Ivi, p. 26
[7] PAT del Comune di Venezia (2014) – Norme tecniche, Allegato A, *passim*.
[8] PAT del Comune di Venezia (2014) – Norme tecniche, pp. 12-13.



*3: Tavola descrittiva della cintura verde (*green belt*) relativa al territorio di Mestre (Piano di Assetto del Territorio del Comune di Venezia, relazione introduttiva Ezio Micelli, 2014).*



4: Estratto della carta delle trasformabilità: Valori e tutela che mostra come si integra il sistema dei forti di terraferma con i corridoi ecologici e con le isole ad elevata naturalità (Piano di Assetto del Territorio del Comune di Venezia, 2014).

3. Il Piano Paesaggistico della Regione Veneto e il Piano di Recupero di Forte Marghera

Analogamente al PAT del Comune di Venezia, il Piano Paesaggistico del Veneto, in fase di elaborazione tra la Regione Veneto e il MiC, riconosce i valori storico-culturali dei manufatti del campo Trincerato di Mestre. In particolare in una fase di ricognizione è stata raccolta la serie di elementi descrittivi contenuti nei diversi decreti e dispositivi di tutela, che riflette pienamente le caratteristiche distintive di questi elementi, come nel caso del Forte di Carpenendo (Vallon) in cui sono evidenziati gli elementi di particolare interesse paesistico come il fossato, alimentato da una falda superficiale e l'area esterna, costituita da tre fasce concentriche formate dall'argine, da una zona mediana a prato umido verso l'esterno e a prato asciutto verso l'interno, e una zona marginale in prossimità delle canalette di scolo che sfuma in terreno torboso[9]. Il Piano Paesaggistico, nella sua evoluzione, dovrebbe poter indirizzare le trasformazioni auspicate dal Piano comunale, escludendo alcuni interventi giudicati non compatibili per la tutela paesaggistica e monumentale, e proponendone altri. Non solo: tra le finalità previste dal D.Lgs 42/2004 il Piano dovrebbe anche essere in grado di indicare gli elementi di vulnerabilità, che altri strumenti di pianificazione territoriale come i PAT dovrebbero poter recepire, come ad esempio, nel caso specifico, la pressione antropica per espansione degli insediamenti residenziali e diffusione frammentaria delle attività produttive e artigianali, il sistema viabilistico principale, che possono compromettere la visibilità visiva tra il bosco e gli ambienti contermini e, in particolare, con i prati del Forte[10].

Uno dei casi più significativi rispetto alle misure messe in atto per una specifica e circostanziata opera di recupero e valorizzazione è senza dubbio quello di Forte Marghera. Con i suoi 47 ettari, ai margini del ponte traslagunare che collega Venezia alla terraferma, Forte Marghera è certamente il più importante per estensione e posizione del complesso di forti trattati. Realizzato inizialmente sotto la guida francese, venne poi utilizzato e ampliato dagli austriaci e in seguito dall'esercito italiano, che lo occupò fino al 1990. Con i suoi manufatti realizzati in periodi diversi e adibiti ad usi militari, corrispondenti ad una superficie lorda di 21.000 mq, risulta nel suo complesso assoggettato alla parte II e III del D.Lgs 42/2004, il compendio è concepito in forme geometriche regolari, sviluppate secondo tre linee concentriche di difesa, separate da fossati: il ridotto centrale di forma pentagonale bastionata; la seconda linea del fronte d'attacco, formata da quattro bastioni e uniti tra loro da cortine in terrapieno, dove venivano poste le batterie dei cannoni; la terza linea difensiva con tre lunette poste all'estremità della fortezza, a guisa di punta di lancia [Trovò, De Martin, Dorigo, Semenzato 2018, 1129-1130]. Dopo l'acquisto da parte del Comune di Venezia del compendio del Forte nel 2009, è stato dato avvio allo sviluppo di un Piano di Recupero di iniziativa pubblica, concluso nel 2012, che purtroppo è stato approvato ma non adottato, ma che è riuscito comunque ad incidere sulle scelte di recupero e trasformazione delle aree e degli edifici del compendio, avvalendosi di un sistema di analisi della trasformabilità multi-criterio [Trovò, De Martin, Dorigo, Semenzato 2018]. Da allora infatti sono stati effettuati interventi su diversi edifici Forte. La condizione di assoggettamento alla parte II del D.Lgs 42/2004, nonché le indicazioni del piano di Recupero, ha consentito di raggiungere dei risultati oggettivamente significativi sia da un punto di vista della tutela materiale dei manufatti, sia rispetto alla valorizzazione del ruolo degli edifici assunto all'interno del compendio del Forte. È il caso del restauro dell'edificio 1, meglio conosciuto come edificio 'ponte', proprio perché è ancora oggi ben riconoscibile in corrispondenza del basamento una struttura ponte con tre archi in

[9] D.M.1 agosto 1985, *Dichiarazione di notevole interesse pubblico riguardante l'Ecosistema della Laguna veneziana.*

[10] Seminario di presentazione dei risultati della sperimentazione curata dalla Soprintendenza ABAP di Venezia e Laguna finalizzata alla redazione del Piano Paesaggsitico regionale, Venezia, Segretariato Regionale, già Direzione Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici del Veneto, maggio 2012.

muratura, la cui presenza è documentata almeno tre secoli prima della dominazione austriaca e francese, che è stato oggetto di restauro con conversione a 'Centro studi per la valorizzazione delle architetture militari e dei sistemi difensivi'. Un altro caso degno di nota riguarda l'edificio 53, in cui è stato realizzato un organico intervento di restauro e rifunzionalizzazione, che ha consentito di realizzare spazi polifunzionali per la didattica, con aule uffici ed ambienti di studio. Il tema principale affrontato nell'intervento relativo alle parti esterne ha riguardato la ridefinizione dell'impianto distributivo interno, i cui spazi, molto ampi, non consentiva l'utilizzo ottimale e la creazione di ambienti di dimensioni contenute [Trovò 2023].

5: Forte Carpenedo e il suo fossato (foto dell'autore, 2012).

Conclusioni

Al fine di rendere fattive le previsioni generali individuate, il PAT prevede la realizzazione di diversi Piani Intervento (PI), che, basandosi su una serie di elementi analitici e di conoscenza diretta delle aree di interesse ambientale del territorio e dei manufatti che le caratterizzano, mira a individuare gli elementi detrattori della qualità dei luoghi e a indicare gli ambiti di recupero e valorizzazione. La messa a terra delle azioni di recupero dei diversi PI dovrebbe consentire di intervenire puntualmente sui diversi elementi del Campo Trincerato di Mestre garantendo allo stesso tempo di raggiungere una serie di obiettivi, come la conservazione fisica, la fruizione e valorizzazione e infine la definita messa a sistema del ruolo del sistema come elemento strategico territoriale.

6: Forte Carpenedo e il suo fossato (foto dell'autore, 2016).

Bibliografia

CACCIARI, M. (1997). *Prefazione,* in *I forti di Mestre. Storia di un campo trincerato*, a cura di C. Zanlorenzi, P. Brunello, Verona, Cierre.

TROVÒ, F. (2023). *Forte Marghera. Dal Piano ai manufatti, dai manufatti al Piano* in *Recupero e valorizzazione delle architetture militari di Forte Marghera*, a cura di R. Cianchetti, Padova, Il Prato, in corso di stampa. TROVÒ, F., DE MARTIN, M., DORIGO, M., SEMENZATO, D. (2018). *Il Piano di Recupero di iniziativa pubblica di Forte Marghera tra cantieri in corso e scenari futuri*, in *Military landscapes. Scenari per futuro del patrimonio*, a cura di A. Damiani, D. Fiorino, catalogo della mostra "Scenari per il futuro del patrimonio militare - Un confronto internazionale in occasione del 150° anniversario della dismissione delle piazzeforti militari in italia", Milano, Skira, pp. 1129-1140.

Sitografia

www.comune.venezia.it/it/content/pat-piano-assetto-territorio/ (ottobre 2022)

I due volti della Fortezza Veneziana di Bergamo: la manutenzione delle Mura "nascoste"

The two faces of the Venetian Fortress of Bergamo: taking care for the "Hidden" Walls

VIRNA MARIA NANNEI, GIULIO MIRABELLA ROBERTI
Università di Bergamo

Abstract

Nel XVI secolo Venezia costruì un forte bastionato attorno al colle di Bergamo che, nei secoli, è divenuto un elemento distintivo della città.
Mentre il tratto meridionale della cinta, apprezzato dagli abitanti come passeggiata, è in ottime condizioni di conservazione, la porzione settentrionale mostra il deterioramento dei paramenti murari, aggrediti dalla vegetazione infestante.
Questo studio ripercorre le tappe che hanno portato alla definizione di una strategia di conservazione programmata.

In the 16th century Venice built a bastion fort around the hill of Bergamo. Over the centuries, it became a noticeable landmark of the city.
While the southern part of the ring, enjoyed by the inhabitants as the city promenade, is in excellent condition, the northern portion shows the deterioration of the walls, attacked by overgrown vegetation.
This study traces the stages that led to the definition of a planned conservation strategy.

Keywords
Conservazione programmata, Word Heritage List UNESCO, Fortezza veneziana di Bergamo.
Conservation planning, Word Heritage List UNESCO, Venetian Fortress of Bergamo.

Introduzione

A partire dal 1561 la Serenissima Repubblica di Venezia intraprese la costruzione di un forte bastionato attorno al nucleo storico della città di Bergamo, facendone l'ultimo baluardo sul confine con il Ducato di Milano [Foppolo 1977, 31-35].
Se oggi le strutture militari all'interno della cinta, a esclusione delle due polveriere, sono ormai poco riconoscibili, e quasi nulla resta dell'apparato difensivo esterno, il circuito delle Mura è invece quasi del tutto integro, tranne per una porzione a ovest del baluardo di S. Pietro, demolita nel 1908 [Cappellini 1977, 328-329].
A dispetto delle trasformazioni subite a partire dal XIX secolo per restituire alla cittadinanza la fruibilità degli spalti, nel corso degli ultimi decenni la fortezza è divenuta un elemento distintivo dell'identità cittadina, al punto che la municipalità ne ha promosso l'inserimento nelle liste del Patrimonio Mondiale dell'Umanità come parte del sito transnazionale *The Venetian Works of Defence between 16th and 17th centuries: Stato da Terra - Western Stato da Mar*[1].
Il legame sempre più forte tra i Bergamaschi e le Mura veneziane ha fatto sì che a partire dalla metà del XX secolo il Comune si sia assunto l'onere della manutenzione dell'opera. Grazie a questo impegno, il tratto che dalla porta San Lorenzo scende fino a porta S.

[1] World Heritage Committee, 19 May 2017. *Nominations to the World Heritage List*, WHC/17/41.COM/8B Paris. https://whc.unesco.org/en/sessions/41COM/documents/.

Agostino e poi risale alla porta S. Alessandro, e che è sottoposto allo sguardo costante della Città bassa, si presenta in ottime condizioni di conservazione. Purtroppo, lo stesso non si può dire della porzione settentrionale, che delimita il cosiddetto forte di S. Marco. In questa parte della fortezza, un tempo destinata a ospitare il presidio militare, i terreni sono di proprietà privata, sia in sommità sia al piede delle Mura, e sono pertanto molto meno visibili al pubblico. Decenni di mancata manutenzione hanno determinato il progressivo deteriorarsi dei paramenti murari aggrediti dalla vegetazione infestante, che ha provocato in molti casi lo scalzamento dei blocchi lapidei e il crollo di alcune porzioni di paramento e di diversi tratti del coronamento.
A partire dal 2015, il Comune ha intrapreso un intervento di pulizia anche delle porzioni più degradate della fortezza, non senza incontrare significative difficoltà legate all'accessibilità stessa delle strutture. Questo studio vuole ripercorrere le tappe che hanno portato di recente a delineare una strategia di conservazione programmata in grado di scongiurare ulteriori danni a questo patrimonio.

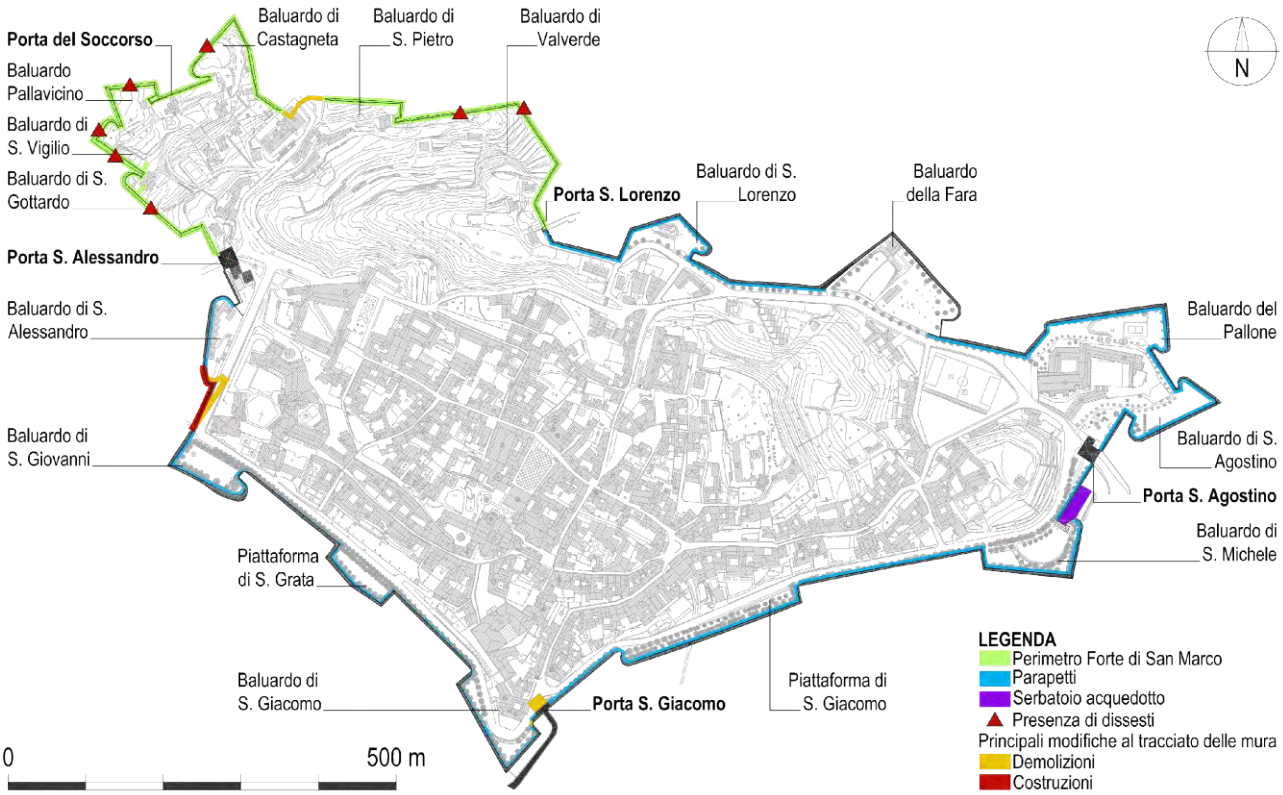
1: Condizioni di conservazione della porzione meridionale e della porzione settentrionale delle Mura nel 2017 a confronto. A sinistra il baluardo di S. Giovanni (a) e a destra il baluardo Pallavicino (b).

1. Dopo Venezia: la trasformazione delle Mura dall'uso militare all'uso civile

Grazie alla sua imponenza, che le aveva permesso di fungere da deterrente, nei secoli della dominazione veneziana la fortezza di Bergamo non subì mai alcun attacco e quando infine, nel 1796, i francesi si presentarono alle porte della città, il governo non oppose loro resistenza [Cappellini 1977, 325]. Gli unici danni alla struttura ascrivibili, seppur indirettamente, a eventi bellici sono dunque quelli occorsi durante la Seconda guerra mondiale, dovuti all'utilizzo dei sotterranei dei bastioni come rifugio antiaereo, in particolare quelli di S. Agostino[2].
Le cause del deterioramento del manufatto vanno piuttosto ricercate nelle difficoltà di manutenzione di un complesso di queste dimensioni, una volta cessato il suo ruolo difensivo. Bisogna comunque precisare che già in epoca veneziana gli spalti e i terreni ai piedi delle Mura erano utilizzati spesso per scopi agricoli e la vegetazione infestante aggrediva i paramenti in pietra; alla fine del XVIII secolo gli spalti venivano ormai utilizzati come

[2] Bergamo, Archivio Comunale (BAC), *Finanze*, Faldone 04934, Protocollo 2106/60, Documento 10.

discariche di materiali edili, mentre giardini e costruzioni erodevano gli spazi militari [Cappellini 1977, 325-326].
Con l'arrivo dei francesi, l'uso civile degli spalti meridionali fu sancito dalla trasformazione della strada tra porta S. Agostino e porta S. Giacomo in un luogo di ritrovo mondano; tra gli altri, un segno tangibile della graduale trasformazione delle Mura nella passeggiata cittadina che oggi conosciamo fu la costruzione, nel 1826, di un parapetto in pietra lungo il cosiddetto baluardo del Pallone, dove il pubblico si raccoglieva per osservare il gioco della palla a muro che si svolgeva negli spazi sottostanti [Campus, Castelli, Mirabella Roberti, Nannei 2017].



2: Planimetria delle Mura.

Nel 1812, il Demanio militare cedette a un privato l'area del Forte di San Marco, mentre nel 1825 fu l'amministrazione comunale ad acquistare diversi lotti lungo il tratto sud della cinta e a procedere alla realizzazione della strada tra porta San Giacomo e porta Sant'Alessandro, con la parziale demolizione e ricostruzione del baluardo di Sant'Alessandro. La sistemazione degli spalti tra la zona della Fara e porta San Lorenzo, che presentavano una minore attrattiva, essendo secondo il Cappellini «meno ben esposti e scarsamente frequentati», dovette invece attendere la seconda metà del XIX secolo [Cappellini 1977, 328]; già all'epoca, dunque, l'esposizione all'opinione pubblica costituiva un fattore discriminante per la cura riservata ai diversi tratti della struttura.
L'atto notarile che documenta il passaggio di proprietà dal Demanio all'amministrazione comunale è di grande interesse poiché, nel corso del XX secolo, servirà a determinare le responsabilità relative alla manutenzione delle Mura. Il documento[3] specifica, infatti, che:

[3] BAC, *Finanze*, Faldone 04934, Protocollo 2106/60, Documento 1.

«La proprietà degli spalti che s'intende di alienare è una proprietà di terreno e per così dire di superficie. Perciò non potrà l'acquirente distruggere o variare la forma dei sotterranei e delle mura o materiali ed in qualsiasi modo mettervi mano, essendogli solo permesso di ridurre a miglior coltura gli spalti che attualmente sono a pascolo.
È pure vietato all'acquirente di cingere di muri o siepi impenetrabili gli spalti, e molto meno di edificare sui medesimi dei fabbricati […]. Restando conservato il diritto che ha la Finanza stessa di mandare in qualsiasi tempo i suoi agenti e guardie sugli spalti alienati per eseguirsi quelle visite, appostamenti, ed ispezioni che possono interessare le sue viste e la tutela del Sovrano interesse, dichiarandosi di più che potendo abbisognare per le riparazioni delle Mura e delle sottostanti Case Matte, d'introdurre sugli spalti dei materiali ed altri articoli di fabbrica pei ristauri stessi e di eseguire ben anco temporaniamente dei depositi ed altre operazioni ad esse relative, sarà tenuto l'acquirente a dover permettere l'introduzione di siffatti materiali sulla superficie degli spalti da alienarsi, il loro deposito e le altre operazioni annesse e connesse ai ristauri medesimi senza veruna opposizione[4]».

Queste clausole prefiguravano già quello che diverrà un grosso problema per la salvaguardia del complesso: mentre la porzione meridionale della cinta è stata oggetto di una manutenzione sempre più costante a partire dagli anni Cinquanta del Novecento, grazie l'accessibilità garantita dalla proprietà pubblica degli spalti o dalla presenza della strada, la porzione a nord, dove sia gli spalti sia i terreni al piede sono di proprietà privata, è caduta in uno stato di abbandono cui solo di recente e con grande sforzo, anche diplomatico, l'amministrazione comunale ha potuto iniziare a porre rimedio.
Perso il loro ruolo difensivo, dopo la caduta di Venezia le Mura mantennero un interesse per le autorità come cinta daziaria, tanto che si procedette a chiudere molti spazi sotterranei al fine di impedire il transito ai contrabbandieri e quando, nel 1826, vi fu un importante crollo sotto il seminario, forse dovuto all'asportazione di blocchi di pietra per il reimpiego, l'Intendenza di Finanza si interessò prontamente al ripristino [Cappellini 1977, 329].
Alla fine del XIX secolo, le Mura avevano ormai assunto l'aspetto attuale, con la rimozione dei terrapieni e l'utilizzo del materiale per lo spianamento delle fosse, la scomparsa di tutte le garitte (tranne una), la demolizione degli ultimi avanzi delle strutture militari, la realizzazione del tunnel per la funicolare e del serbatoio dell'acquedotto nei pressi del baluardo di San Michele. Le ultime modifiche significative riguardarono la demolizione di una parte del baluardo di San Pietro per realizzare la strada tra Castagneta e Colle Aperto e la sopraelevazione di alcune curve della sede stradale per accogliere le gare automobilistiche che si tennero sul circuito delle mura tra il 1935 e il secondo dopoguerra [Cappellini 1977].
L'utilizzo a scopi civili ebbe un impatto anche maggiore sulle porte, che, adibite a caselli daziari o spazi commerciali, subirono una serie di modifiche e restauri; l'intervento più invasivo fu senza dubbio quello che vide il parziale abbattimento della porta San Giacomo agli inizi dell'Ottocento [Cappellini 1977, 331-332].

2. Il secondo dopoguerra e l'onere della manutenzione, tra proprietà demaniale e proprietà privata

La necessità di regolari interventi di manutenzione al fine di salvaguardare l'integrità della fortezza iniziò a interessare le cronache cittadine a partire dal secondo dopoguerra. Stando infatti alla comunicazione dell'assessore ingegnere Dante Fornoni all'adunanza comunale del 6 maggio 1950, l'amministrazione comunale «ha fin dal 1947 esaminate le condizioni delle mura soprattutto in rapporto ai lavori di fortificazione abbandonati dai tedeschi […] La vegetazione prospera e maschera in modo speciale i bastioni a Nord ed a mattina della Città nascondendo alla visuale diretta le magagne della sottoposta muratura[5]».

[4] Ivi, pp. 20-21.
[5] BAC, *Finanze*, Faldone 04934, Protocollo 2106/60, Documento 10.

Oltre a segnalare la presenza di danni occorsi alla fortificazione veneziana come conseguenza degli interventi attuati durante gli eventi bellici, il Fornoni dichiarò che l'amministrazione comunale nel 1948 aveva provveduto a un intervento di riparazione nell'area sotto la Villa Muzio, a causa del pericolo rappresentato per la funicolare dal distacco di blocchi di pietra. Sulla base di un'ispezione da lui condotta, tuttavia, il Fornoni concluse che la fortezza richiedeva «un'opera immensa di restauro che le finanze comunali non consentono di attuare, tanto più che non risulta provato l'obbligo del Comune di provvedere al mantenimento di un'opera fortilizia di carattere storico nazionale che è costata a Bergamo la demolizione di interi quartieri con oneri ingentissimi finanziari[6]».
Solo qualche giorno prima il Comune, dopo aver accertato la proprietà demaniale delle strutture della cinta, aveva provveduto a richiedere alla Soprintendenza un sopralluogo per valutare la situazione delle Mura, che «presentano segni manifesti evidenti e preoccupanti di sgretolamento del paramento murario di arenaria e screpolature nelle murature sorreggenti i bastioni, nonché cedimenti nelle volte delle cannoniere e delle sortite. Il paramento esterno è inoltre rivestito di folta vegetazione con radici penetranti nella massa muraria […]. Le opere di consolidamento si ritengono ingenti, specialmente nella zona degli spalti di S. Agostino […] nonché in quella della sortita di S. Alessandro[7]».
Si apriva a questo punto un lungo periodo in cui, alle richieste di intervento del Comune di Bergamo, gli organi statali, Soprintendenza e Ministero dei Lavori Pubblici, opponevano obiezioni circa l'accertamento delle rispettive responsabilità.
Un articolo de «L'Eco di Bergamo» del 22 luglio 1952 denunciava la situazione, riferendo inoltre il ritrovamento dell'atto notarile datato 19 ottobre 1827[8] che dimostrava la proprietà demaniale delle Mura: «[…] da tempo le nostre superbe mura presentano qua e là delle falle, dei pericoli di franamento in alcuni punti, e su questi pericoli è stata richiamata l'attenzione più volte delle autorità competenti, Sovrintendenza alle Belle Arti e Monumenti, Provveditorato alle Opere Pubbliche, Genio Civile, eccetera, perché provvedessero alle riparazioni. Senonché codeste autorità […] non si consideravano interessate alla faccenda, non risultando ancora provata la demanialità delle Mura.» Provata l'effettiva proprietà, si auspicava che non ci fossero più remore per il finanziamento statale dei lavori di riparazione [*Le mura di Bergamo* 1952].
La questione, tuttavia, si trascinò ancora per diversi anni, a dispetto dei solleciti da parte dell'amministrazione comunale e dei rilievi contenuti nella relazione del febbraio del 1957 sulle condizioni della fortezza redatta dall'ingegnere Sergio Tenni. Pur evidenziando le difficoltà incontrate a causa della foltissima vegetazione che ricopriva gran parte delle Mura, la relazione concludeva che «in generale, per quanto è dato di constatare, lo stato di stabilità delle Mura è ancora discreto per quanto occorrerebbe visibilmente opere di sistemazione e restauro di un certo rilievo[9]».
La relazione conteneva considerazioni specifiche per ciascun tratto ispezionato. In particolare, riguardo al baluardo di Sant'Agostino, era stata rilevata la presenza di due fessurazioni sul bastione nei pressi della porta, di spessore variabile tra i 3 e i 5 cm, che interessavano la muratura dal piede alla sommità, oltre a segni di distacco orizzontale ritenuti indice di piccoli cedimenti delle fondazioni, perdite di acqua a un'altezza di 3 m in

[6] Ivi.
[7] BAC, *Finanze*, Faldone 04934, Protocollo 2106/60, Documento 9.
[8] BAC, *Finanze*, Faldone 04934, Protocollo 2106/60, Documento 1.
[9] BAC, *Finanze*, Faldone 04934, Protocollo 2106/60, Documento 103.

corrispondenza dell'edificio del tiro a volo e disconnessione delle pietre al di sopra del redondone[10].
In corrispondenza del baluardo del Pallone, due ampi crolli erano visibili nel paramento verso la cortina della Fara, mentre la vegetazione ricopriva il resto, ma la presenza di blocchi al piede rivelava la presenza di crolli nascosti. In condizioni migliori, anche se coperto dalla vegetazione e comunque bisognoso di intervento, appariva il tratto dal baluardo di S. Lorenzo al baluardo Pallavicino, mentre i baluardi di S. Vigilio e di S. Gottardo furono ritenuti in buono stato di conservazione, così come il tratto dal baluardo di S. Alessandro alla porta S. Agostino, che necessitava solo di piccole sistemazioni, soprattutto per quanto riguardava i parapetti. Faceva eccezione l'orecchione del baluardo di S. Alessandro, che aveva subito un crollo nella porzione sommitale e denotava un evidente spanciamento alla base.

3: Sergio Tenni, Vista delle Mura sotto S. Agostino (a) e vista dell'orecchione del baluardo di S. Alessandro (b)[11].

A ottobre del 1957, l'intendenza di Finanza comunicò finalmente alla direzione generale del Demanio che si era provveduto all'iscrizione delle Mura tra i beni demaniali e all'interessamento del Genio Civile e della Soprintendenza per i necessari lavori di consolidamento[12]. Iniziava così una collaborazione tra il Comune e gli enti statali che, insieme al recente coinvolgimento di un'associazione di volontariato, ha portato all'ottimo stato di conservazione in cui si trova attualmente la porzione meridionale della cinta.

3. Il volto nascosto delle Mura: strategie di conservazione programmata

I documenti conservati presso l'archivio comunale mostrano come, a partire dagli anni '60 e fino alla fine degli anni '90, si susseguirono una serie di interventi sulle Mura a cura principalmente degli enti statali. Tra questi interventi solo due, curati dal Soprintendente Efrem Bresciani, hanno interessato il perimetro del forte di San Marco, e

[10] *Ivi.*
[11] *Ivi*.
[12] BAC, *Finanze*, Faldone 04934, Protocollo 2106/60, Documento 121

in particolare i baluardi di Castagneta e Pallavicino nel 1986 e i baluardi di Valverde e di S. Pietro nel 1996[13].
Con gli anni 2000 l'interesse della cittadinanza per le mura si intensificò, tanto che alcune organizzazioni si adoperarono in operazioni di pulizia: nel 2000 il Club Alpino Italiano si occupò del baluardo San Michele e nel 2001 gli Amici delle Mura affrontarono la pulizia dell'orecchione di San Gottardo. Anche l'amministrazione comunale si mostrò sensibile a questo rinnovato interesse e, dopo aver stipulato una convenzione con il Demanio per la manutenzione delle Mura, intraprese una serie di lavori di manutenzione in collaborazione con la soprintendenza[14].
L'unico intervento riguardante il forte di San Marco, tuttavia, si dovette ancora all'azione di volontari, che nel 2009 provvidero all'eliminazione della vegetazione infestante nella zona dei baluardi di Valverde e di San Pietro [Cappellini 2009]. Ulteriori interventi di pulizia del Forte di San Marco sono stati resi possibili più di recente grazie alla convenzione stipulata nel 2015 con i volontari di Orobicambiente e ai fondi provenienti da un primo finanziamento di Fondazione Cariplo, riguardante l'elaborazione di un piano di conservazione programmata della porzione meridionale della cinta [Mirabella Roberti, Nannei, Azzola, Cardaci 2019].
Grazie al supporto di Orobicambiente è stato possibile estendere i rilievi all'intero circuito delle Mura e la situazione emersa nel tratto settentrionale è particolarmente preoccupante, con un deterioramento diffuso della porzione sommitale della muratura e crolli localizzati [Nannei, Azzola, Mirabella Roberti 2022]. La situazione richiama quella denunciata nel secondo dopoguerra nella zona di Sant'Agostino e del baluardo di Sant'Alessandro (Figg. 4 e 5).

a)

b)

4: Crolli del paramento rilevati presso Sant'Agostino nel 1951[15] (a) e dissesti attuali lungo il baluardo di Valverde (b), Orobicambiente OdV) a confronto.

[13] Dato riportato in un documento dell'ufficio tecnico del comune di Bergamo non ancora depositato in archivio.
[14] I documenti relativi a questi interventi sono stati pubblicati sul sito internet *www.muraveneziane.bergamo.it*
[15] BAC, *Finanze*, Faldone 04934, Protocollo 2106/60, Documento 17.

Per questo motivo, grazie a un secondo finanziamento Fondazione Cariplo, dal 2020 è stata condotta sul baluardo di Valverde una c ampagna di indagini diagnostiche volte ad approfondire le caratteristiche strutturali delle Mura [Nannei, Azzola, Mirabella Roberti 2022] e a c ompletare il piano di manutenzione programmata con le linee guida relative agli interventi per il consolidamento della muratura sommitale e dei paramenti crollati. Pur trattandosi di interventi che esulano dall'ambito della manutenzione, infatti, si tratta di azioni necessarie a rispondere a guasti che si ripresentano periodicamente lungo il tracciato delle Mura, soprattutto dove è pi ù difficile effettuare una pul izia regolare per i problemi di accessibilità già evidenziati. Per questo motivo, si è ritenuto necessario definire procedure chiare e ripetibili all'interno del Piano di conservazione programmata, che verranno a breve verificate nel corso del cantiere pilota che interesserà il baluardo di Valverde.

a)

b)

5: Dissesti sul baluardo di Sant'Alessandro[16] (a), Sergio Tenni) e dissesti attuali sulla cortina della porta del Soccorso (b), Orobicambiente OdV) a confronto.

Conclusioni

La ricerca ha messo in luce la complessa vicenda di attribuzione della responsabilità degli interventi di manutenzione, strettamente correlata all'incerto diritto di proprietà delle Mura Veneziane. Nel quadro attuale delle competenze, si delinea la necessità di un piano organico di manutenzione programmata, che non lasci a interventi estemporanei e occasionali l'onere della cura di un patrimonio di grande valore storico e culturale. Per completare il repertorio degli interventi eseguiti sulle mura sarà necessario estendere la ricerca presso gli archivi della Soprintendenza e del Genio Civile[*].

[16] BAC, *Finanze*, Faldone 04934, Protocollo 2106/60, Documento 103.

[*] La ricerca presso l'archivio comunale è stata condotta con il contributo finanziario di Fondazione Cariplo, nell'ambito del bando n. 3068-2019 "Beni al sicuro" e con la collaborazione dell'arch. Giorgia Campus.

Bibliografia

CAMPUS, G., CASTELLI, I.F., MIRABELLA ROBERTI, G., NANNEI, V.M. (2017). *Attraverso il parapetto: le Mura Veneziane di Bergamo da architettura militare a spazio urbano condiviso | Through the parapet: the Venetian Fortress of Bergamo from military artifact to shared urban space*, in *Proceedings of the International Conference Military Landscapes. A future for military heritage*, a cura di D.R. Fiorino, Milano, Skira editore, pp. 308-319.

CAPPELLINI, P. (1977). *Le Mura dopo il dominio veneto*, in *Le Mura di Bergamo*, a cura di S. Angelini, Bergamo, Azienda Autonoma di Turismo, pp. 325-348.

CAPPELLINI, P. (2009). *Volontari al lavoro verso via Roccolino. Via rovi e sterpaglie, ma le antiche strutture di difesa perdono i pezzi*, in «L'Eco di Bergamo», 10 giugno 2009, p. 23

FOPPOLO, V. (1977). *La costruzione delle Mura venete*, in *Le Mura di Bergamo*, a cura di S. Angelini, Bergamo, Azienda Autonoma di Turismo, pp. 31-35.

Le mura di Bergamo non sono di Bergamo, in «L'Eco di Bergamo», 22 luglio 1952.

MIRABELLA ROBERTI, G., NANNEI, V.M., AZZOLA, P., CARDACI, A. (2019). *Preserving the Venetian Fortresses of Bergamo: quick photogrammetric survey for the conservation planning*, in «Int. Arch. Photogramm. Remote Sens. Spatial Inf. Sci.», vol. XLII-2/W11, pp. 873-879 (https://doi.org/10.5194/isprs-archives-XLII-2-W11-873-2019).

NANNEI, V.M., AZZOLA, P., MIRABELLA ROBERTI, G. (2022). *From Survey to Analysis of the Damage Mechanism in Stone Walls: Diagnostic Investigations on a Bastion of the Venetian Fortress in Bergamo*, in *REHABEND 2022. Euro-American Congress. Construction Pathology, Rehabilitation Technology and Heritage Management*, Santander, Spain, Universidad de Cantabria, Grupo de Tecnología de la Edificación, pp. 971-980.

Fonti archivistiche

Bergamo, Archivio comunale, *Finanze*, Faldone 04934, Protocollo 2106/60, Documento 1.
Bergamo, Archivio comunale, *Finanze*, Faldone 04934, Protocollo 2106/60, Documento 9.
Bergamo, Archivio comunale, *Finanze*, Faldone 04934, Protocollo 2106/60, Documento 10.
Bergamo, Archivio comunale, *Finanze*, Faldone 04934, Protocollo 2106/60, Documento 17.
Bergamo, Archivio comunale, *Finanze*, Faldone 04934, Protocollo 2106/60, Documento 103.
Bergamo, Archivio comunale, *Finanze*, Faldone 04934, Protocollo 2106/60, Documento 121.

Sitografia

www.muraveneziane.bergamo.it (gennaio 2023)

World Heritage Committee, 19 May 2017. *Nominations to the World Heritage List*, WHC/17/41.COM/8B Paris. https://whc.unesco.org/en/sessions/41COM/documents/. (gennaio 2023)

Modern Monolithic Heritage. I forti di seconda generazione del Campo Trincerato di Mestre: percorsi di valorizzazione tra architettura e paesaggi culturali

Modern Monolithic Heritage. The second-generation forts of Mestre's military base: enhancement paths between architecture and cultural landscapes

GIORGIO DANESI, SARA DI RESTA
Università Iuav di Venezia

Abstract

Forte Cosenz è una struttura difensiva in calcestruzzo non armato costruita nel 1911 durante l'opera di espansione del Campo Trincerato di Mestre, oggi di proprietà della Regione Veneto ed in stato di completo abbandono. Il contributo presenta i primi esiti del progetto di ricerca dedicato allo sviluppo e alla sperimentazione di metodologie e strumenti di indagine nell'ambito della valorizzazione dell'ex sito militare e del contesto paesaggistico nel quale è inserito.

Forte Cosenz is a non-reinforced concrete defensive structure built in 1911 during the expansion of Mestre's military base, now owned by the Veneto Region and completely abandoned. The contribution presents the first results of the research project dedicated to the development and experimentation of methodologies and investigation tools for the valorisation of the former military site and the landscape context in which it is located.

Keywords
Forte Cosenz, Campo Trincerato di Mestre, Paesaggio fortificato di Venezia.
Forte Cosenz, Mestre's military base, Venetian Military Landscapes.

Introduzione

«Drogo lo fissava affascinato, si domandava
che cosa ci potesse essere di desiderabile
in quella solitaria bicocca, quasi inaccessibile,
così separata dal mondo. Quali segreti nascondeva?»
D. Buzzati, *Il deserto dei Tartari*, 1940

Il contributo presenta i primi esiti del progetto di ricerca finanziato, sottoscritto tra Università Iuav di Venezia e Regione Veneto, sul tema: "Strategie di conservazione e valorizzazione di paesaggi e architetture del patrimonio militare dismesso: il caso di Forte Cosenz nel Campo Trincerato di Mestre (Venezia)". L'attività di ricerca biennale, attualmente in corso, è finalizzata allo sviluppo e alla sperimentazione di metodologie e strumenti di indagine nell'ambito del rilievo digitale, del restauro e della valorizzazione di Forte Cosenz – oggi di proprietà della Regione Veneto – e del contesto paesaggistico nel quale è inserito (Fig. 1).
Grazie agli studi in corso sulla documentazione archivistica conservata presso l'Archivio del Demanio a Padova e l'Istituto Storico e di Cultura dell'Arma del Genio a Roma ed il percorso di rilievo e analisi dell'architettura costruita, la ricerca ha individuato come primo caso di indagine e sperimentazione Forte Cosenz, le cui superfici frammentarie e segnate testimoniano il prematuro e prolungato abbandono.
Questo 'monolite moderno' progressivamente riconsegnato alla natura è oggi al centro del sistema del Bosco di Mestre, estesa area verde nata negli anni '80 del '900 nella Città

Metropolitana di Venezia. A partire proprio dal contesto naturalistico nel quale l'edificio è inserito, la ricerca si propone di definire percorsi di valorizzazione dell'oggetto come parte di un sistema patrimoniale più complesso [Brunello 1988], promuovendo azioni di diffusione della conoscenza e favorendo la fruizione del bene nella sua dimensione storico-paesaggistica.

1: Forte Cosenz, l'ingresso all'area circondata dal fossato, attraverso il ponte di putrelle in ferro e riempimenti di ghiaia e terriccio. Si noti la cisterna circolare posta davanti al prospetto principale del forte, demolita nel dicembre 2022 (Di Resta 2022).

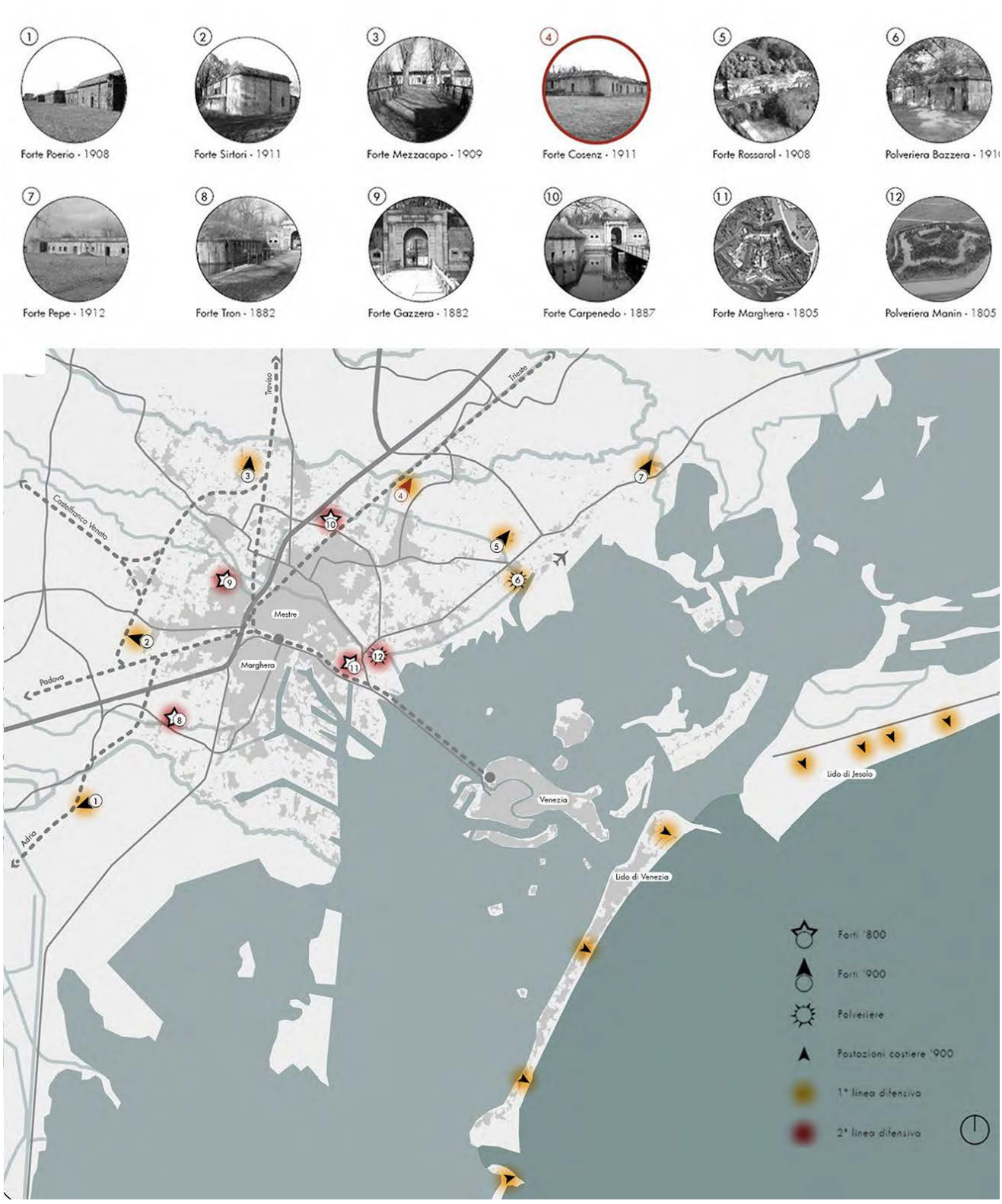
1. Il Campo Trincerato di Mestre: verso i forti di seconda generazione

L'annessione del Veneto al territorio italiano coincide, a partire dal 1866, con una generale riorganizzazione militare del neonato Regno d'Italia, dedicata principalmente all'integrazione delle strutture difensive con nuove fortificazioni distribuite nell'intera penisola. Nel piano generale di aggiornamento si inseriscono anche gli interventi nelle terre del Nord-Est, considerate una nuova frontiera verso il confine austriaco, fino ad allora debolmente difeso dalla sola fortezza seicentesca di Palmanova. Un territorio di grande importanza strategica, dunque, al quale il Regio Esercito sceglie di dedicare particolari attenzioni.

In questo contesto, nel 1882 è avviata nell'entroterra veneziano la costruzione del Campo Trincerato di Mestre. In una prima fase, la piazzaforte si compone di tre grandi fortezze disposte in modo concentrico attorno a Forte Marghera, destinato a diventare perno del nuovo sistema di difesa della terraferma: Forte Brendole alla Gazzera, Forte Carpenedo e Forte Tron, nel quartiere denominato Catene. I progetti per i tre forti, pressoché identici tra loro nell'impianto generale, si ispirano alle costruzioni austriache del maresciallo Daniel Salis Soglio e a quelle dell'ingegnere Andreas Tunkler, noto costruttore delle fortezze ottocentesche veronesi [*I forti di Mestre* 1997, 64]: imponenti strutture poligonali coperte da terrapieni e circondate da profondi fossati, realizzate perlopiù con murature a sacco e dotate dei più moderni ritrovati bellici del tempo. Batterie di cannoni di medio calibro venivano direzionate a raggiera verso l'entroterra, con l'obiettivo di tenere lontani da Venezia eventuali aggressori.

Nell'anno 1900 molte strutture militari del territorio italiano vengono attentamente ispezionate e rilevate dall'"Imperiale e Regio Stato Maggiore Generale dell'Impero austriaco" che realizza,

tra gli altri, l'opuscolo dal titolo *Fortificatorische Detailbeschreibung von Venedig-Mestre, mit 36 beilangen*, ovvero: *Descrizione dettagliata delle opere fortificate di Venezia e Mestre con 36 allegati*. Questo interessante manuale di resoconto delle perlustrazioni contiene i disegni in pianta e sezione di tutte le strutture oggetto di sopralluoghi e costituisce oggi un'interessante testimonianza dello stato di fatto del Campo Trincerato a cavallo del nuovo secolo.
Negli appunti contenuti nell'opuscolo, i militari austriaci concentrano l'attenzione sulle criticità delle architetture belliche esaminate e ne elencano i punti deboli: «La grande distanza che separa le une dalle altre le opere della cintura e che rende difficile il loro appoggio reciproco. La mancanza di ogni cura per l'allestimento degli intervalli che, in considerazione della vicinanza del posto al confine (100 km), riveste una particolare importanza. La costruzione delle opere secondo il tipo degli anni '80, cioè per la guerra a distanza, senza la difesa per la fanteria, senza corazzature e senza mimetizzazioni» [*Il piano di attacco austriaco* 2001, 88]. Considerazioni probabilmente note anche all'Arma del Genio Italiano che, pochi anni dopo, comprende la necessità di integrare e aggiornare ancora una volta un sistema difensivo che, pur se realizzato pochi anni prima, nel rapido innovarsi delle tecniche belliche, era diventato già obsoleto.
Tra il 1908 e il 1911, infatti, il Campo Trincerato di Mestre si arricchisce di una nuova linea difensiva, più avanzata, a integrazione della preesistente: Forte Rossarol (1908), Forte Poerio (1908), Forte Mezzacapo (1909), Forte Pepe (1909-11), Forte Sirtori (1911) e Forte Cosenz (1911) vengono strategicamente posizionati per colmare le aree ritenute scoperte, nel tentativo, vano, di costituire un sistema duraturo e aggiornato rispetto alle sempre più potenti artiglierie (Fig. 2).
Se i baluardi appartenenti alla prima fase sono espressione della tradizione costruttiva che qualifica l'edificazione militare fino alla fine del XIX secolo, i forti di seconda generazione sono invece realizzati con ampio uso di calcestruzzo non armato, materiale resistente per forma grazie ai significativi spessori murari. Le nuove fortificazioni, in grado di sostenere la crescente capacità di gittata delle artiglierie, si mostrano completamente diverse da quelle ottocentesche, non più protette da terrapieni su tutto il perimetro ma solo sul fronte d'attacco. I nuovi fortilizi, denominati anche con il termine "batterie corazzate", sono concepiti come moderne architetture monolitiche, progettate e costruite sul "modello Rocchi": macchine belliche compatte, poste sostanzialmente fuori terra, dotate di artiglieria pesante installata su cupole corazzate girevoli fino a 360°.
Tuttavia, i rapidi cambiamenti nelle tecniche belliche avrebbero nuovamente vanificato la corsa all'aggiornamento tecnologico incarnata da questi oggetti, rendendoli presto sistemi obsoleti e scarsamente funzionali alle necessità della guerra. Il nuovo Campo Trincerato sarebbe stato completato nel 1912 e disarmato già nel 1915, quando, poco dopo lo scoppio della Prima Guerra Mondiale, si sarebbe deciso di dismettere gli armamenti perché altre costruzioni simili (come Forte Verena, sull'Altopiano di Asiago) si erano dimostrate del tutto inadeguate allo scontro con le artiglierie pesanti [*Il forte Sirtori* 2003, 51]. Dopo il rapido disarmo dovuto al mutamento degli equilibri strategici nazionali, le vicende della storia avrebbero portato queste architetture a usi differenti da quelli per i quali erano state progettate. Da strumenti di difesa, i forti sarebbero stati presto convertiti in basi logistiche di supporto a Forte Marghera; trasformati in polveriere, depositi e magazzini di stoccaggio fino alla completa dismissione tra i primi anni '80 e la metà degli anni '90 del Novecento, e al conseguente abbandono.



2: Il Campo Trincerato di Mestre nel sistema difensivo veneziano. Si noti Forte Marghera, al centro, e le due linee difensive di forti di prima e di seconda generazione (G. Nicolao, Laboratorio di Restauro e Disegno Digitale, Università Iuav di Venezia, AA 1012-22).

2. Forte Cosenz: da macchina bellica a rovina moderna

Edificio 'gemello' di Forte Sirtori e accomunato per diversi aspetti costruttivi e compositivi a tutte le architetture di seconda generazione del Campo Trincerato di Mestre, Forte Cosenz viene costruito nel 1911 tra le anse del fiume Dese, a nord di Favaro Veneto. La posizione in cui sorge è dettata dalla funzione di controllo della linea ferroviaria Venezia-Portogruaro, sulla direttrice per Trieste che, fino al 1918, veniva considerata tra i maggiori porti commerciali dell'Impero Austroungarico. Il Forte, dedicato al generale e politico italiano Enrico Cosenz (1820-1898), mostra i caratteri tipici delle fortificazioni edificate secondo il cosiddetto "modello Rocchi": una struttura compatta in calcestruzzo non armato dai profili tondeggianti, lunga circa settantatré metri e alta poco più di cinque, abbastanza da non farla emergere nello *skyline* circostante (Fig. 3).

Un ponte carrabile realizzato con profili in ferro e riempimenti di ghiaia e terriccio consente ancora oggi di superare il fossato che lo circonda su tutto il perimetro, circoscrivendo un'area di terreno di circa un ettaro e mezzo. Privato presto degli armamenti – come tutti i forti del Campo Trincerato [Scroccaro 2011, 33] – a partire dal 1915 si presenta con la solida ossatura che lo rende oggetto affascinante e misterioso per gli occasionali frequentatori dell'area, spesso ignari delle origini di questa imponente architettura in abbandono. Come le altre strutture costruite sul medesimo modello, Forte Cosenz era in origine dotato di quattro cannoni da artiglieria pesante "modello 149A", installati in copertura su cupole corazzate. Era inoltre provvisto di doppi armamenti per la difesa ravvicinata posti sui fianchi, affacciati su grandi aperture ritagliate nei setti in calcestruzzo, successivamente tamponate, a seguito della repentina trasformazione in deposito di polveri da sparo.

Questo severo bunker fuori terra è progettato per ospitare al suo interno tutte le attività originariamente previste per le nuove architetture del Campo, che includevano l'azionamento dei complessi macchinari bellici e la gestione della vita dei militari che le presiedevano[1]. Il grande blocco è sostanzialmente simmetrico ed è strutturato in tre parti. La porzione centrale, dalle dimensioni maggiori, è attraversata longitudinalmente da un lungo corridoio parallelo al prospetto d'ingresso. L'elemento distributivo consente l'accesso da un lato ai locali dotati di finestre, adibiti a dormitorio, servizi igienici, cucina, mensa, infermeria e sala macchine. Dal lato opposto – senza alcun affaccio verso l'esterno – sono distribuiti gli ambienti di deposito delle munizioni e le scale per raggiungere le quattro cupolette armate dove si sarebbero azionati i cannoni (Fig. 4).

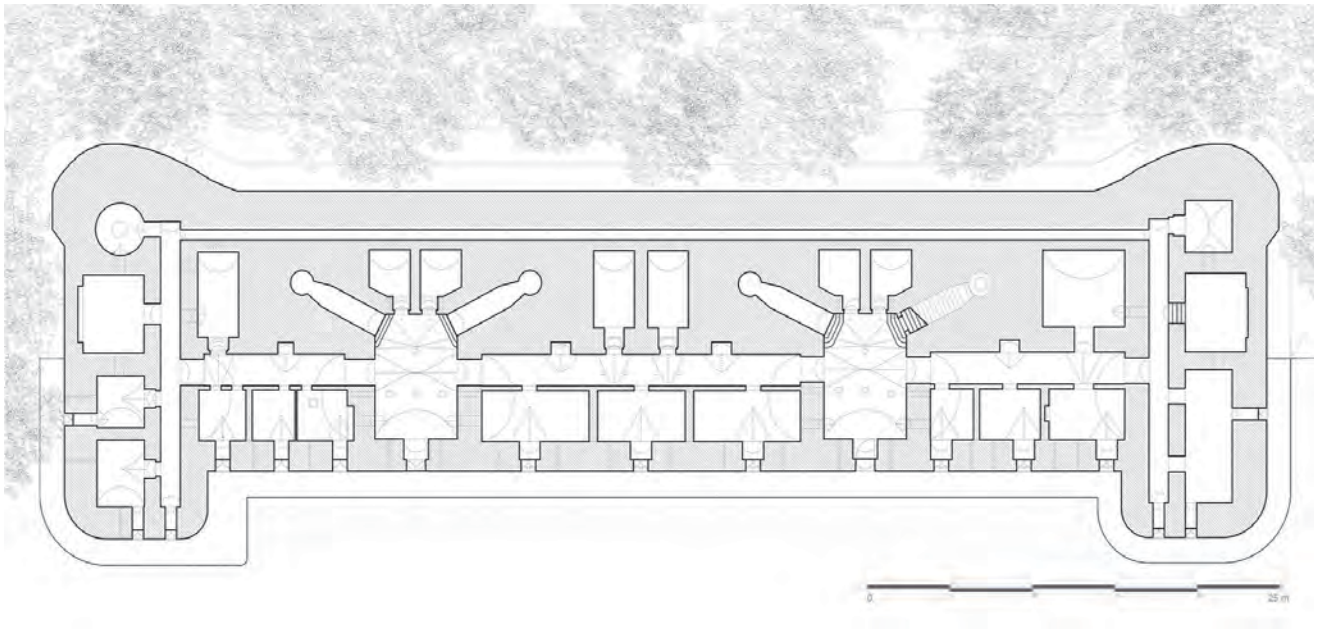
Agli estremi dell'edificio il corridoio si apre in due volumi minori, sviluppati perpendicolarmente al corpo centrale ed estroflessi di oltre tre metri rispetto al fronte d'ingresso. Al loro interno si collocano alcuni locali per gli ufficiali, la torre di vedetta nel solo lato rivolto verso la ferrovia e le due sale simmetriche di alloggio degli armamenti per la difesa laterale, unici ambienti coperti da solai piani realizzati con binari ferroviari di recupero. Gli altri spazi sono coperti da volte a botte ritagliate in una poderosa massa di calcestruzzo gettato con riprese di circa 40-50 centimetri, testimoniati oggi dagli evidenti segni di ripresa di getto emersi sugli intonaci. L'intera struttura è infatti rivestita – internamente ed esternamente – con intonaci a base di cemento monostrato, trattati con finitura a strappo nelle sole cornici delle aperture e nel basamento esterno.

Una caserma, dunque, ma soprattutto una vera e propria macchina da guerra: ciascun ambiente era predisposto ad una funzione molto precisa, mai realmente verificata in un'operazione militare, a causa dell'inaspettato cambio d'uso prima che l'edificio potesse

[1] Archivio del V Reparto Infrastrutture dell'Esercito Italiano di Padova, "Forte Cosenz, pianta delle murature, 1911". Il disegno riporta all'interno degli ambienti l'indicazione delle funzioni previste.

rendersi utile ai fini bellici. Nella potenziale sequenza di azioni in caso di uso, le cariche sarebbero state trasportate dai depositi lungo le scale verso le camere di scoppio dei cannoni in copertura. Le dotazioni belliche del tempo producevano fumi che rischiavano di rendere l'aria irrespirabile, motivo per il quale l'intero forte era stato dotato di una sequenza di cunicoli di areazione e bocchette di aspirazione collegate ad un impianto di espulsione dei gas, probabilmente alimentato da un generatore a benzina non più conservato *in situ* [*Il forte Sirtori* 2003, 54].
Proprio negli articolati sistemi impiantistici risiede uno dei maggiori interessi riconosciuto nei forti di seconda generazione, per i quali le ricerche pregresse non hanno ancora restituito risposte del tutto esaustive.

3: Forte Cosenz, prospetto principale, dettaglio (Di Resta, 2022).



4: Forte Cosenz, pianta dello stato di fatto (M. Crestani, B. Cusinato, S. Simeone, Laboratorio di Restauro e Disegno Digitale, Università Iuav di Venezia, AA 2021-22).

3. Forte Cosenz nel tempo: conoscenza, risignificazione, valorizzazione

Privato di tutti gli armamenti, dopo il 1915 Forte Cosenz diventa prima polveriera e, successivamente, deposito di armi, fino alla dismissione da parte delle autorità militari negli anni '80. Il primo cambiamento di destinazione d'uso avrebbe richiesto un'importante modifica che influenza ancora oggi l'aspetto formale dell'edificio: l'installazione della gabbia di Faraday, una rete di sottili piatti in ferro ancorati puntualmente al calcestruzzo, che avvolgono tutte le superfici esterne assecondandone le forme e garantendo protezione da eventuali scariche elettriche.

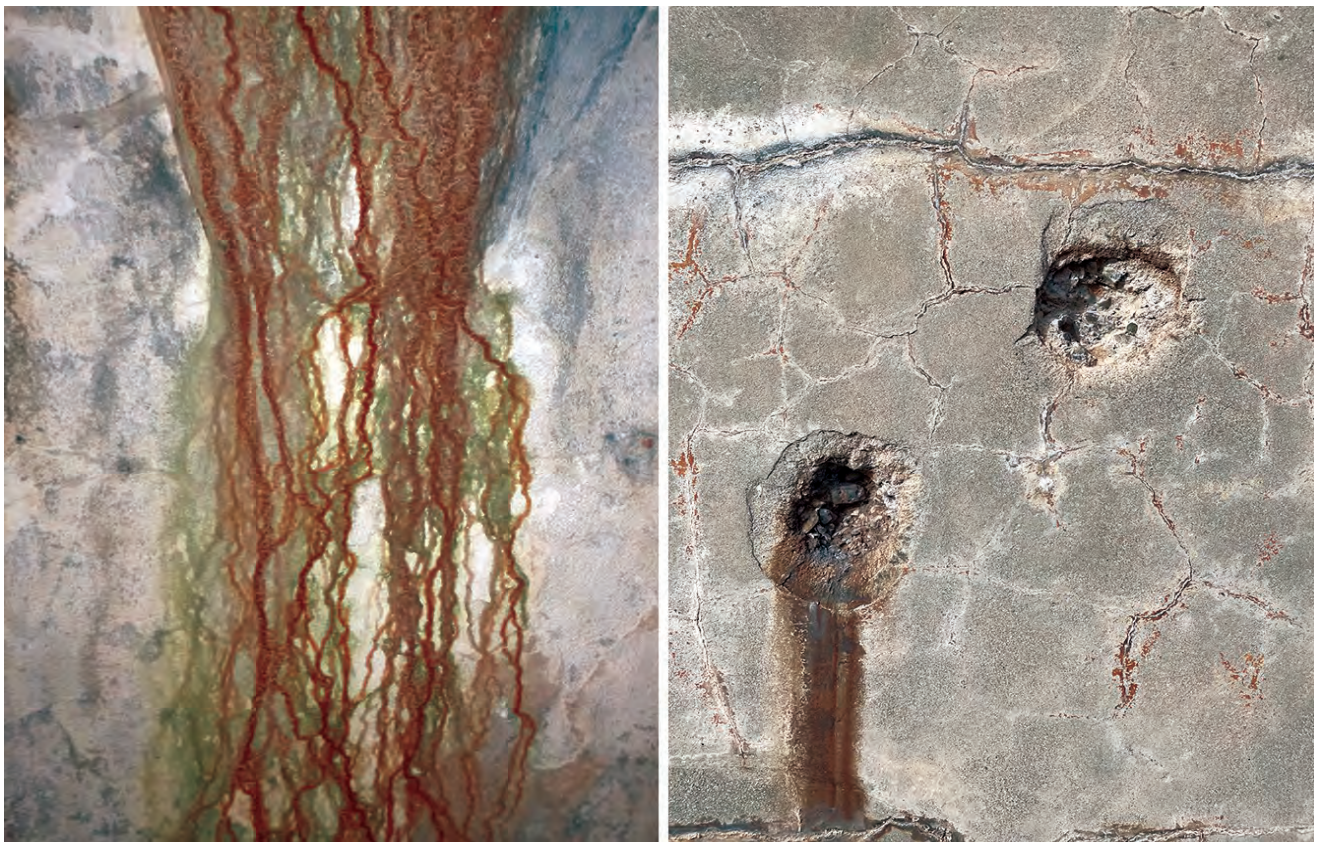
Ulteriori modifiche apportate nel tempo riguardano, sostanzialmente, la sostituzione degli infissi, l'applicazione di una membrana bituminosa su parte della copertura – oggi completamente degradata e inefficiente – e lo scavo parziale del terrapieno sul fronte nord da parte dei militari nel 1915 «per assaggi circa le infiltrazioni»[2]. Una conferma che gli importanti problemi di conservazione legati all'umidità riscontrabili oggi negli interni erano già noti nelle primissime fasi di vita dell'edificio, ben prima del prolungato abbandono.

Se le modifiche alla composizione generale del volume possono considerarsi contenute, risultano invece significative le importanti alterazioni che hanno riguardato le superfici interne ed esterne. Modificazioni dei materiali costituenti che hanno fortemente influenzato l'aspetto formale del forte, a causa della compresenza di molti fattori: l'abbandono, innanzitutto, ma anche le modalità di messa in opera del calcestruzzo adottate dai militari, non ancora mature rispetto all'arte del costruire. Oggi le superfici di Forte Cosenz trasformate dal tempo sono parte integrante dell'architettura e costituiscono una testimonianza della sua storia e del suo vissuto. Molti segni raccontano del cantiere di costruzione, leggibile nelle riprese di getto visibili sugli intonaci in coincidenza delle fessure. Altri sono legati al suo *uso*, come le tracce di proiettili sul fronte sud, probabile esito di addestramenti dei militari. Infine, le formazioni calcaree, le

[2] Archivio ISCAG, Roma, Faldone 641, "Memorie concernenti i lavori nel periodo maggio 1915-marzo1917".

5: Forte Cosenz, atrio di ingresso. Al centro i due ambienti originariamente adibiti al deposito delle cariche, ai lati gli accessi alle sale di azionamento dei cannoni sulla copertura, di cui una tamponata (Danesi, 2022).

colature e le patine biologiche dovute alle infiltrazioni e, più in generale, alla presenza di umidità e alla mancanza di manutenzione. La singolare stratificazione dovuta a diversi fenomeni dona grande potenza figurativa a questi spazi.
In un'interpretazione dell'architettura come 'opera totale', queste 'nuove superfici' donate all'edificio dal tempo e dal susseguirsi degli eventi rappresentano oggi qualcosa di molto vicino all'opera di Anselm Keipfer, il noto artista che, proprio a Venezia – nel Palazzo Ducale – ha presentato in tempi recenti trentatré tele d'arte contemporanea dove il dialogo tra *segno* e *materia* è posto al centro della riflessione (2022). Riconosciuta l'importanza testimoniale ed espressiva di molte tracce conservate sulle superfici del forte, il *focus* del progetto di conservazione e v alorizzazione diventa la ricerca di strategie fondate sulla lettura e l'interpretazione dei segni [Otero-Pailos 2011, 90-113]. Nelle visioni future dell'ex compendio militare non è possibile trascurare questo aspetto: appare cruciale la necessità di evitare il ripristino acritico delle superfici, in favore di un'accurata valutazione di quali segni siano esito di fattori patogeni e quali, invece, facciano parte della *facies* del bene da tutelare e conservare.



6: Forte Cosenz. A sinistra: colature, concrezioni e patine biologiche si sovrappongono sulle superfici intonacate degli interni. A destra: riprese di getto che emergono dagli intonaci fessurati e tracce di proiettili (Danesi, 2022).

Forte Cosenz, come molte opere militari coeve, appare oggi come un 'moderno monolite' inserito in un contesto dove le trasformazioni territoriali sembrano essere proseguite indipendentemente dalla sua introversa presenza. Sono particolarmente significative le parole di Predrag Matvejević dedicate alla produzione artistica del fotografo Primož Bizjak, impegnato nel 2010 a fotografare proprio le architetture del sistema difensivo della laguna di Venezia: «Gli eventi che qui si svolsero sono spariti nel tempo e nello spazio. Non suscitano più nostalgia, che viene sostituita dalla curiosità». Il poeta Matvejević descrive così i numerosi 'relitti bellici' sparsi per la laguna e la terraferma: «Si tratta di tracce o, nel migliore dei casi, di una specie di segni, testimonianze di qualcosa che fu e servì, ma che non c'è più e non serve più a nessuno» [Bizjak 2010, 15]. Emergenze del territorio, spesso di difficile lettura, in attesa di azioni adeguate che possano restituirle alla città come *luoghi della memoria*.

Conclusioni e prospettive di ricerca

Forte Cosenz è attualmente inserito all'interno di un contesto naturalistico di grande pregio, costituito da un c omplesso di parchi che circondano le aree urbanizzate della città Metropolitana di Venezia. Il Bosco di Mestre, sorto in diverse fasi a partire dagli anni '80 del Novecento, costituisce un importante arricchimento delle qualità paesaggistiche dell'ex-area militare. Nell'agosto 2013, per «l'intera area del Forte Cosenz» viene notificato l'interesse culturale ai sensi dell'art. 12 del Codice dei Beni Culturali (D.Lgs. 42/2004). Tuttavia,

attualmente il complesso non è dotato di adeguati dispositivi di comunicazione che accompagnino il visitatore e lo supportino nella comprensione del luogo e della sua storia.
Oggi il compendio appartiene alla Regione Veneto e comprende, oltre al forte stesso, alcuni terreni circostanti e edifici accessori, inclusi nel percorso di valorizzazione al quale il progetto di ricerca è rivolto: un corpo di guardia – già recuperato e adibito a ristorante – e la cosiddetta 'Casa del Maresciallo', edificio in muratura in attesa di nuove destinazioni d'uso. Affinché questo *luogo della memoria* non rimanga brano isolato del tessuto urbano, gli studi sono orientati verso soluzioni progettuali che inseriscano il forte in contesti di visita più ampi. Tra questi, gli itinerari ciclopedonali a lunga percorrenza che già interessano tangenzialmente l'area del Campo Trincerato e che, adeguatamente integrati, potrebbero incoraggiare la visita di queste architetture ad oggi poco note anche agli abitanti della città metropolitana.
L'armonia del paesaggio circostante, definito da un equilibrato rapporto tra costruito e natura, sottolinea ancor di più la potenza espressiva di questa singolare architettura in abbandono. Forte Cosenz rappresenta una 'rovina moderna' ai margini della città, un oggetto che stimola il dibattito su temi che già da tempo interessano la cultura contemporanea [Virilio 1991; *Modern ruins* 2011]: paesaggi militari ridotti all'abbandono, in attesa di opere di valorizzazione in grado di tramutare queste architetture in elementi di uno scenario culturale riconsegnato al territorio[*].

Bibliografia

BIZJAK, P. (2010). *Difesa di Venezia*, Crocetta del Montello, Terra Ferma.
BUZZATI, D. (1940). *Il deserto dei Tartari*, Ed. 1987, Milano, Mondadori.
BRUNELLO, P. (1988). *I forti del campo trincerato di Mestre: storia, ambiente, progetti di riuso*, Venezia, Libreria Utopia due.
Il forte Sirtori a Spinea: storia e ambiente di una fortificazione del Novecento nella terraferma veneziana (2003), a cura di G. Facca, C. Zanlorenzi, Spinea, WWF Storiamestre: Comitato forte Sirtori.
I forti di Mestre: storia di un campo trincerato (1997), a cura di C. Zanlorenzi, Sommacampagna, Cierre.
Il piano di attacco austriaco contro Venezia: il territorio, la laguna, i fiumi, i forti e le città nell'anno 1900. Con le schede sulla storia e lo stato attuale delle fortificazioni veneziane (2001), a cura di P. Moro, Venezia, Marsilio.
Modern ruins (2011), a cura di B. Dillon, London, Whitechapel Gallery, The MIT Press.
OTERO-PAILOS, J. (2011). *The Ambivalence of Smoke: Pollution and Modern Architectural Historiography*, in «Grey Room», n. 44, pp. 90-113.
SCROCCARO, M. (2011). *I forti alla guerra: la piazza di difesa marittima di Venezia e il Campo trincerato di Mestre durante la Prima guerra mondiale*, Milano, Biblion.
VIRILIO, P. (1991). *Bunker Archeologie*, Paris, Les editions du Demi-cercle.

Fonti archivistiche

Archivio del V Reparto Infrastrutture dell'Esercito Italiano di Padova, "Forte Cosenz, pianta delle murature, 1911".
Archivio ISCAG, Roma, Faldone 641, "Memorie concernenti i lavori nel periodo maggio 1915-marzo1917".

[*]Il concept della ricerca e le conclusioni sono stati elaborati congiuntamente dagli autori. S. Di Resta è autrice dell'Introduzione e del paragrafo 1. G. Danesi è autore dei paragrafi 2 e 3.

Il patrimonio fortificato della Valle Stura: esempi di valorizzazione

The Military Heritage of the Stura Valley: Valorization Case Studies

NADIA FRULLO, MANUELA MATTONE
Politecnico di Torino

Abstract

La Valle Stura è storicamente riconosciuta quale valle di transito, al confine tra Italia e Francia, caratterizzata dalla presenza di un complesso sistema difensivo risalente a diverse epoche storiche. Attraverso l'esame di alcuni casi studio, il contributo intende soffermarsi sull'analisi delle azioni che, attraverso la messa a sistema del patrimonio storico-culturale militare della Valle Stura, si propongono di favorire il superamento della condizione di marginalità e frammentazione in cui quest'ultima versa, a partire dal riconoscimento di valori intrinseci e condivisi e dalla salvaguardia del contesto paesaggistico di appartenenza.

The Stura Valley is historically recognised as a transit valley, on the border between Italy and France, characterised by the presence of a complex defence system dating back to different historical periods. Through the examination of some case studies, the contribution intends to focus on the analysis of the actions that, through the systemisation of the military historical-cultural heritage of the Stura Valley, aim at overcoming the condition of marginality and fragmentation, in which the latter finds itself, starting from the recognition of intrinsic and shared values and the safeguard of the landscape context of belonging.

Keywords
Fortificazioni, opere militari, paesaggio.
Fortifications, military heritage, landscape.

Introduzione

Nel corso degli ultimi decenni il patrimonio fortificato è divenuto oggetto di un accresciuto interesse da parte di studiosi afferenti a diversi settori disciplinari. Il riconoscimento dei molteplici valori (storico, architettonico, paesaggistico, sociale, economico) che connotano i manufatti realizzati per scopi difensivi ha determinato sia un progressivo ampliamento e approfondimento degli studi inerenti tale patrimonio (si pensi ad esempio alle attività di analisi e valorizzazione svolte in ambito internazionale e nazionale da associazioni quali Fortmed o l'Istituto Italiano dei Castelli) sia la realizzazione di interventi volti a favorirne la conoscenza, la fruizione e il riuso.

Si tratta di complessi altamente diversificati che sfuggono «a puntuali definizioni univoche, interpretative appieno del [loro] status passato, presente e futuro» [Roggero 1980]. Essi ricomprendono «any structure built with either natural (i.e., botanical, or geological) or syntethic materials, by a community to protect themselves from assailants» [Icomos 2021, art. 1]. Tali strutture hanno un rilevante valore documentale in quanto costituiscono un'importante testimonianza architettonica e storica di un territorio e delle vicende di cui quest'ultimo è stato protagonista nel corso dei secoli.

Per quanto riguarda nello specifico l'Italia settentrionale, numerose sono le opere fortificate realizzate sulle vette e lungo le vallate alpine allo scopo di presidiare i confini dello Stato

contro gli attacchi delle nazioni confinanti. Castelli, fortezze, sbarramenti, casematte costellano i territori montani e costituiscono "un patrimonio unico di storia, di ingegno e di volontà" [Minola, Zetta 2022] da conoscere e valorizzare.
Sebbene parte di questi beni siano stati sottoposti a interventi di restauro che hanno inteso preservarli proponendone un uso alternativo – per lo più museale (come nel caso dei Forti di Bard e di Exilles) –, numerose sono le opere fortificate totalmente abbandonate e che versano in situazioni di avanzato degrado, complici le notevoli dimensioni di taluni complessi, la sovente difficoltosa accessibilità che li connota e la mancanza di adeguati finanziamenti che consentano la realizzazione degli interventi necessari a garantirne la riattivazione (si pensi ad esempio a quei beni "oversize", quali il forte di Fenestrelle, per i quali risulta difficile ipotizzare il riuso dell'intero complesso) [Vigliocco 2021]. La valorizzazione di tali beni potrebbe contribuire non solo alla salvaguardia di un capitale di conoscenze, saperi, tradizioni, architetture e paesaggi, ma anche alla rivitalizzazione dei contesti all'interno dei quali sono insediati, sovente interessati da fenomeni di abbandono e decremento demografico [Mattone, Vigliocco 2020].
A partire dal secondo dopoguerra, infatti, il progressivo spopolamento dei territori montani ha posto in condizione di rischio il capitale culturale e umano che li connota. Sebbene nel corso degli ultimi anni si sia avvertita una certa inversione di tendenza in relazione a un desiderio di ruralità che è andato progressivamente diffondendosi, soprattutto a seguito della recente crisi pandemica, la ritrazione demografica continua a manifestarsi, aggravando la situazione di rischio in cui tali territori versano. La rivitalizzazione di questi luoghi richiede lo studio di strategie di intervento e l'elaborazione di nuove proposte che, avvalendosi delle risorse culturali, paesaggistiche, naturalistiche ivi presenti consentano di innescare l'interesse da parte di un più ampio pubblico, la cui presenza contribuirebbe alla progressiva riappropriazione dei luoghi e ne favorirebbe la riattivazione. Come infatti sottolineato dalla Dichiarazione di Hangzhou [Unesco 2013] e da studi e analisi recentemente condotti in ambito europeo [European Commission Directorate-General for Research and Innovation 2015; *Cultural heritage counts for Europe* 2015], il patrimonio culturale può svolgere un ruolo determinante nel promuovere lo sviluppo sostenibile, generando impatti positivi su economia, società, cultura e ambiente.
Il patrimonio fortificato, che connota i territori montani, e di cui costituisce carattere identitario, rappresenta sicuramente una delle risorse delle quali avvalersi nell'elaborazione di nuove proposte culturali che, intercettando l'interesse di nuovi visitatori, potrebbero contribuire a sviluppare e accrescere l'attrattività di tali luoghi. In tale ottica, si ritiene interessante esaminare il processo avviato all'inizio degli anni Duemila nella Valle Stura, volto a favorire la conoscenza, salvaguardia e valorizzazione del suo patrimonio bellico. Culminato nel progetto di musealizzazione del Forte Albertino di Vinadio, esso risponde sia a strategie culturali promosse in ambito europeo, e finalizzate al censimento, alla conoscenza, tutela, valorizzazione e promozione di tale patrimonio [Icomos 2021] sia a indirizzi strategici regionali legati al Piano Paesaggistico Regionale che promuovono «la messa a sistema delle strutture fortificate, delle opere militari e relativa viabilità di Vinadio, Demonte, Bersezio» [Ppr 2017]. Attraverso l'esame di alcuni casi studio, il contributo si sofferma in particolare sia sull'analisi degli esiti degli interventi sino ad ora condotti, sia sulle azioni in corso che, attraverso la messa a sistema del patrimonio storico-culturale militare della Valle Stura, si propongono di favorire il superamento della condizione di marginalità e frammentazione, in cui quest'ultima versa, a partire dal riconoscimento di valori intrinseci e condivisi e dalla salvaguardia del contesto paesaggistico di appartenenza.

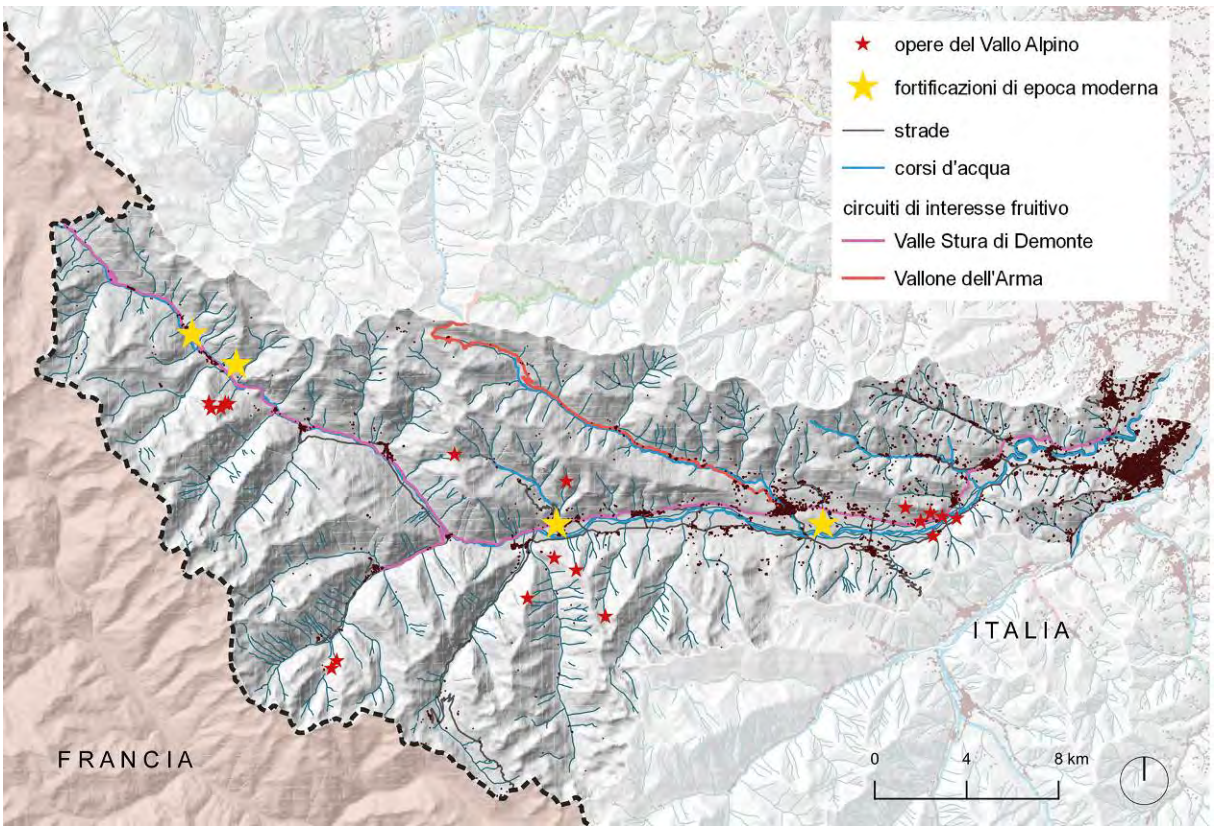
1. Il patrimonio fortificato della Valle Stura

La Valle Stura è sempre stata luogo di transito di truppe armate: la conformazione del fondovalle, la modesta altitudine del valico alpino che mette in comunicazione con il territorio francese, l'agevole percorribilità dei collegamenti viari hanno determinato, sin dall'antichità, il frequente passaggio di mercanti, pellegrini ed eserciti diretti in Italia [Gariglio, Minola 1996].

Le prime fortificazioni moderne vengono realizzate alla fine del Cinquecento, quando Carlo Emanuele I di Savoia affida a Ercole Negro di Sanfront il compito di erigere il Forte della Consolata a Demonte (Cuneo) per proteggere la valle da eventuali invasioni dal versante francese [Viglino Davico 1989; Garoglio, Zannoni 2011]. Andato distrutto nell'assedio del 1744, esso viene ricostruito nella seconda metà del Settecento per poi essere definitivamente demolito nel 1796.

Dopo la Restaurazione, abbandonata l'idea di riedificare il forte di Demonte, poiché la realizzazione di un efficace sbarramento della vallata avrebbe richiesto la costruzione di opere difensive suppletive – con notevole impegno di denaro e di manodopera –, si procede alla progettazione di una nuova struttura fortificata da realizzarsi a Vinadio, presso la naturale strettoia della valle, sita tra le falde dei monti Lubak e Podio. L'intervento prende avvio nell'agosto 1834 e determina una radicale trasformazione del centro abitato di Vinadio, che viene parzialmente demolito per consentire la realizzazione degli sbarramenti verso il Piemonte e verso la Francia [Viglino Davico 1989; Viglino Davico, Bruno, Lusso, Massara, Novelli 2010]. Negli anni '80 dell'Ottocento, la necessità di rendere più efficace l'opera difensiva determina la costruzione di due batterie esterne, rispettivamente Neghino e Serziera, a cui è affidato il compito di proteggere il forte impedendo sia «aggiramenti dello sbarramento per il fianco destro» [Viglino Davico 1989, 210], sia il pericoloso avvicinarsi delle truppe nemiche in prossimità del medesimo.

Nei decenni compresi tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, nuove opere in quota e la relativa rete di collegamento viario vengono progettate e costruite in Valle Stura. Dopo un periodo di stasi negli anni del primo conflitto mondiale, che vede focalizzare l'attenzione sui territori delle Alpi orientali, con il finire degli anni venti del Novecento, si assiste a una ripresa del fervore costruttivo, che determina la realizzazione di opere di difesa di nuova concezione, costituite da batterie e postazioni di appoggio in caverna, sia presso il Becco Rosso, sia presso la gola delle Barricate. Tali interventi preludono all'intensa attività fortificatoria che ha luogo tra il 1935 e il 1942 nell'ambito della realizzazione del Vallo Alpino del Littorio. Essa determina la costruzione di nuove opere di difesa che, aderenti alla Circolare 200 (*Direttive per la organizzazione difensiva permanente in montagna* del 1931), sfruttano la conformazione orografica del territorio e si avvalgono di innovative concezioni tecniche ed i prodotti bellici tecnologicamente avanzati per creare una «Montagna Fortificata» [Minola, Zetta 2022, 32]. L'implementazione dell'opera difensiva si conclude con l'inizio degli anni Quaranta con la costruzione, a monte dell'abitato di Moiola, di fortificazioni di retrovia, concepite per conferire una certa profondità allo schieramento generale del Vallo Alpino. Queste, conformi alle direttive previste dalla Circolare 15.000 (*Direttive per la fortificazione permanente alle frontiere alpine* del 1939), sono rimaste però incompiute in relazione all'evolversi degli eventi bellici [Cerato 1984; Corino 1997].



1: Mappa della distribuzione delle fortificazioni in Valle Stura. Elaborazione a cura di Giulia Formato. Fonte dati: http://www.geoportale.piemonte.it.

2. Il Forte Albertino di Vinadio (Cuneo)

Il Forte di Vinadio, grande opera di fondovalle, fa parte dell'organizzazione difensiva della Piazza di Vinadio che comprende inoltre le opere di appoggio in quota della Batteria Neghino e delle fortificazioni della Serziera, realizzate negli anni '80 del XIX secolo quali opere esterne di rafforzamento del Forte principale [Viglino Davico 1989, 210]. Costruito per volere di Carlo Alberto di Savoia a partire dalla metà del XIX secolo quale sbarramento alla pianura cuneese dal Colle della Maddalena in sostituzione del Forte di Demonte, rappresenta un vero e proprio capolavoro di ingegneria e tecnica militare inserito nel tessuto urbano di Vinadio. In particolare, il forte è caratterizzato da un cortile centrale attorno cui si sviluppa la caserma e si articola in tre fronti: Superiore, d'Attacco e Inferiore che si dispiegano verso la Francia, verso lo Stura e lo sbocco del vallone del Neirassa [Gariglio, Minola 1996, 60].

Sebbene nel corso della storia non sia mai stato coinvolto in vicende belliche, ad eccezione del periodo della Resistenza, il forte fu adibito a diversi usi rispetto alla sua originaria funzione di appoggio alle truppe e stazione di rifornimento. Nella seconda metà dell'Ottocento ospitò infatti un migliaio di garibaldini prigionieri della Battaglia d'Aspromonte; durante la I Guerra Mondiale divenne campo di prigionia per ufficiali austriaci; mentre nel dopoguerra venne trasformato in deposito di artiglieria e di materiali del Genio. Fu inoltre sede di un'importante colombaia militare dalla fine dell'Ottocento al 1944, e inglobato in una linea arretrata del Vallo Alpino. Durante la II Guerra Mondiale il forte subì bombardamenti e danni ad opera degli angloamericani e fu inoltre teatro di scontri e guerriglie tra Tedeschi e partigiani, culminati nell'esplosione della polveriera centrale della fortezza e nel l'incendio

della Caserma Carlo Alberto. Nel 1959 il forte fu infine completamente dismesso dal Demanio [Gariglio, Minola 1996, 61-62]. Lo stato di abbandono provocò l'innesco di processi di riappropriazione da parte della popolazione perduratisi fino agli anni Duemila attraverso il riuso e la trasformazione dei suoi locali in stalle, magazzini e rimesse, nonché l'occupazione del fossato con campi sportivi, locali di ristoro e di servizio.
A partire dagli anni Duemila, a seguito del riconoscimento di valori intrinseci e condivisi da preservare, il forte è stato oggetto di processi di recupero funzionale, valorizzazione e promozione attuati dal Comune di Vinadio e dalle Associazioni culturali attive sul territorio, con il contributo della Regione Piemonte e il sostegno della Compagnia di San Paolo e della Fondazione Cassa di Risparmio di Cuneo, finalizzati al recupero delle strutture degradate e alla loro restituzione alla comunità. Tali processi hanno condotto alla trasformazione del forte in un importante polo culturale e risorsa turistica per l'intera valle nonché al rilancio dell'immagine del paese. In particolare, attraverso un complesso progetto di restauro e musealizzazione avviato nel 2001 e redatto dagli archh. Dario Castellino e Alessandro Mellano, sono stati condotti interventi sistematici volti alla liberazione dalle superfetazioni che avevano occupato il fossato e le arcate del ponte di accesso, al risanamento delle murature e delle facciate, alla sistemazione delle pavimentazioni, al restauro della struttura nel suo complesso e all'allestimento museale con sistemi multimediali.
Oggi il Forte di Vinadio è sede di eventi e manifestazioni culturali, musicali e sportive, ospita il Museo *Montagna in Movimento* e il suo percorso multimediale che racconta la storia delle Alpi Marittime, la mostra permanente multimediale *Messaggeri alati* dedicata alla colombaia militare, le postazioni di realtà virtuale *Vinadio Virtual Reality* e gli itinerari Family&Kids Friendly *Mammamia che Forte*. Ospita inoltre l'opera permanente "Circle" dell'artista inglese Richard Long, storico esponente della Land Art e costituisce una delle tappe del percorso artistico transfrontaliero VIAPAC, *via per l'arte contemporanea*, che attraverso l'installazione *Giants* dell'artista scozzese David Mach all'ingresso del forte celebra i giganti Ugo di Vinadio. Tali iniziative evidenziano come il riconoscimento di valori storico-culturali e identitari possa essere promosso e rinnovato anche attraverso la creazione di nuove relazioni con il contesto e l'attribuzione di nuovi significati attraverso l'arte contemporanea.

2: L'ingresso al Museo Montagna in Movimento e i percorsi esterni sulle mura. Fonte: arch. Dario Castellino.

3: Il Forte di Vinadio a seguito della sua rifunzionalizzazione in museo. Fonte: arch. Dario Castellino.

4: Il Museo "Montagna in Movimento" e il suo percorso multimediale allestito all'interno del Forte di Vinadio. Fonte: arch. Dario Castellino.

3. L'Opera n. 5 del Vallo Alpino a Moiola (Cuneo)

Lo Sbarramento arretrato di Moiola, situato in Località San Membotto, si inserisce all'interno del più ampio sistema difensivo costruito nella Valle Stura tra gli anni 1935 e 1942 per la realizzazione del Vallo Alpino. Alle prime due linee difensive poste sulle Barricate e sulla linea di confine tra i Comuni di Argentera e Pietraporzio, fu infatti aggiunta una terza linea più profonda sul restringimento di valle a monte dell'abitato di Moiola, lungo la direttrice Moiola-Valloriate-Vallone dell'Arma-Colle del Mulo e sulla sinistra orografica del fiume Stura. Tali strutture dovevano essere realizzate secondo le direttive previste dalla Circolare 15.000 del 1939 [Gariglio, Minola 1996, 81] che imponeva una precisa conformazione e maggiore complessità delle opere, dotazioni e allestimenti adeguati all'abitabilità, alla difesa vicina, alla resistenza sotto tiro e ad una piena efficienza del sistema difensivo a presidio del territorio (locali logistici, latrine, cucina, lavatoio, deposito munizioni, stazione fotofonica ecc.). Tuttavia, la costruzione venne completata nelle parti murarie ma non fu né armata né allestita degli impianti tecnici, arrestandosi di fatto nell'agosto del 1942, quando l'evoluzione del conflitto portò al blocco dei lavori.

In particolare, lo Sbarramento denominato Opera n. 5 è organizzato su otto livelli collegati da un insieme di gallerie e cunicoli ipogei provvisti di rampe e scale di collegamento. All'esterno l'Opera presenta tre casermette e undici blocchi massicci di calcestruzzo a forma di cupola, detti malloppi, avente funzione di torrette di avvistamento e di postazioni armate per mitragliatrici, posti al termine delle gallerie e di slocati a di verse quote, che con la loro imponente massa muraria di calcestruzzo ben si mimetizzano nel paesaggio roccioso [Gariglio, Minola 1996, 82-83].

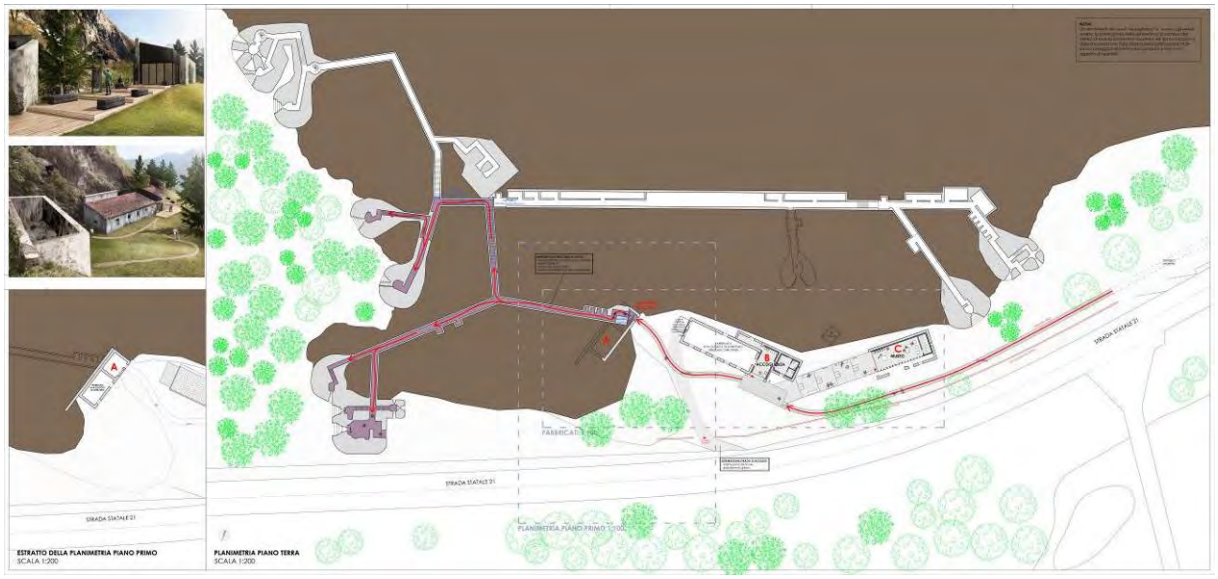
Attualmente lo Sbarramento di Moiola è in stato di abbandono e costituisce un'importante testimonianza storica dei presidi militari realizzati nelle vallate cuneesi all'avvio della II Guerra Mondiale. Alla fine del conflitto, infatti, la maggior parte delle opere del Vallo Alpino occidentale, dislocate sul territorio italiano entro una fascia di 15 c hilometri dal confine francese, furono demolite come previsto dal Trattato di pace di Parigi del 1947. Tuttavia, a seguito delle mutate condizioni politiche, nel Cuneese e in particolare in Valle Stura un certo numero di queste opere non fu demolito: tra queste, le opere "tipo 15.000", che costituiscono quindi un vero *unicum*. A rafforzare il valore di testimonianza e documento storico, si evidenzia il provvedimento di tutela emesso nel 2016 a favore dell'Opera n. 5 per dichiarato interesse culturale ai sensi del D.Lgs. 42/2004 e s.m.i al fine di preservarne i valori intrinseci condivisi di storia e memoria.

Il riconoscimento del valore culturale di tali manufatti ha favorito l'innesco di un processo di valorizzazione volto al loro recupero funzionale, nel rispetto delle istanze conservative quale progetto pilota per la messa in rete dei sistemi difensivi della Valle Stura e il loro inserimento nell'offerta turistica e culturale [Veschetto 2003; De Angelis 2021]. Inoltre, la realizzazione nel 2020 della *Carta Escursionistica delle Fortificazioni della Valle Stura,* ideata e f inanziata dall'Unione Montana Valle Stura in collaborazione con l'Associazione ASFAO (Associazione per lo Studio delle Fortificazioni delle Alpi Occidentali), conferma i programmi e le strategie in atto nella valle finalizzate alla valorizzazione e alla promozione dei beni diffusi sul territorio. In particolare, il progetto di recupero dell'Opera 5 redatto dal gruppo rappresentato dall'arch. Dario Castellino prevede il restauro dei manufatti e l a loro rifunzionalizzazione a s copo museale, la sistemazione delle aree esterne e la messa in sicurezza dei percorsi, l'apertura al pubblico delle gallerie, rese accessibili e dotate di illuminazione e segnaletica, l'installazione di sistemi multimediali per visite virtuali.

Data la collocazione dell'Opera n. 5 all'interno del Sito di Importanza Comunitaria (SIC) e Zona di Protezione Speciale (ZPS) *Stura di Demonte*, il progetto si configura quale progetto

culturale integrato teso alla valorizzazione dei manufatti nonché alla salvaguardia del contesto ambientale e naturalistico di appartenenza attraverso strategie di intervento compatibili con la flora e la fauna.

5: L'Opera n. 5 di Moiola si sviluppa lungo la strada di fondovalle in direzione Demonte mimetizzandosi sul costone roccioso. Fonte: arch. Dario Castellino.



6: Il progetto di restauro e valorizzazione dell'Opera n. 5 prevede la musealizzazione e la fruizione del sistema di gallerie sotterranee. Fonte: arch. Dario Castellino.

Conclusioni

I casi studio esaminati evidenziano come il processo di valorizzazione in atto in Valle Stura persegua finalità e obiettivi legati ad una programmazione temporale di lungo respiro in grado di far fronte alla complessità dovuta ad un patrimonio "oversize" e a risorse economiche scarse. Attraverso investimenti e finanziamenti di interesse regionale e di area vasta, tali azioni intendono stimolare la messa a sistema del patrimonio fortificato della valle, con l'obiettivo di favorire il superamento della sua condizione di marginalità e frammentazione, a partire dal riconoscimento di valori intrinseci e condivisi e dalla salvaguardia del contesto paesaggistico in cui tali opere sono inserite. La valorizzazione di beni dismessi e il loro recupero funzionale si configura inoltre come un'opportunità di rilancio del turismo culturale di livello locale e nazionale capace di generare esternalità positive sul territorio e far leva sulle relazioni multiscalari che questi beni instaurano con il contesto[*].

Bibliografia

CERATO, N. (1984). *Militari sul confine italo-francese: strade e fortificazioni*, in *La scoperta delle Marittime*, Cuneo, L'Arciere, pp.105-112.

Cultural heritage counts for Europe (2015). Kracow, Consortium CHCfE.

CORINO, P.G. (1997). *Valle Stura Fortificata: Alla riscoperta delle fortificazioni della Valle Stura di Demonte, Dal Forte di Vinadio alle opere in Caverna Del Vallo Alpino,* Borgone, Melli.

DE ANGELIS, D. (2021). *In cammino tra i forti. Itinerari alla scoperta dello sbarramento di Vinadio*, Cuneo, Fusta.

EUROPEAN COMMISSION Directorate-General for Research and Innovation (2015). *Get cultural heritage work for Europe*, Luxembourg.

GARIGLIO, D., MINOLA, D. (1996). *Le fortezze delle Alpi Occidentali*, 2 voll., Cuneo, L'Arciere vol. II.

GAROGLIO, E., ZANNONI, F. (2011). *La Difesa Nascosta Del Piemonte Sabaudo I Sistemi Fortificati Alpini (secoli XVI-XVIII)*. Quaderno CeSRAMP 1 Settore Di Exilles, Revello, Nuova Stampa.

ICOMOS (2021). *Guidelines on Fortifications and Military Heritage*.

MATTONE, M., VIGLIOCCO, E. (2020). *Una risorsa culturale per la rivitalizzazione dei territori montani: il patrimonio dell'idroelettricità*, in «ArchiStor», vol. 13, n. 7, pp. 1834-1853.

MINOLA, M., ZETTA, O. (2022). *Alpi inviolabili. Il Vallo Alpino fino alla Guerra Fredda*, Torino, Susalibri.

ROGGERO, M.F. (1980). *Fortificazioni e Città in Piemonte. Modi di uso e Restauro*, in «Restauro: quaderni di restauro dei monumenti e di urbanistica dei centri antichi», n. 50, luglio-agosto.

UNESCO (2013). *Hangzhou Declaration: Placing Culture at the Heart of Sustainable Development Policies*.

VESCHETTO, D. (2003). *Strade e sentieri del Vallo Alpino*, Torino, Edizioni del Capricorno.

VIGLINO DAVICO, M. (1989). *Fortezze sulle Alpi. Difese dei Savoia nella Valle Stura di Demonte*, Cuneo, L'Arciere.

VIGLINO DAVICO, M., BRUNO, A. jr, LUSSO, E., MASSARA, G.G., NOVELLI, F. (2010). *Atlante castellano strutture fortificate della provincia di Cuneo*, Torino, Celid.

VIGLIOCCO, E. (2021). *Patrimonio oversize=progetti oversize? // Oversize heritage=oversize projects?*, in *Riuso del patrimonio oversize. Un progetto adattivo per la Cittadella di Alessandria // Oversized heritage reuse. An adaptive project for the Citadel of Alessandria*, a cura di E. Vigliocco, Torino, Politecnico di Torino, pp. 14-20.

Sitografia

www.valloalpino.altervista.org (gennaio 2023)

www.alpifortificate.com (gennaio 2023)

www.fortedivinadio.com (gennaio 2023)

www.visitstura.it/cultura-e-arte/attrattive/fortificazioni/ (gennaio 2023)

www.icofort.org (gennaio 2023)

www.regione.piemonte.it/web/temi/ambiente-territorio/paesaggio/piano-paesaggistico-regionale-ppr (gennaio 2023)

[*]L'articolo è il risultato del lavoro congiunto delle due autrici. In particolare, Manuela Mattone è autrice dell'introduzione e del paragrafo 1, Nadia Frullo è autrice dei paragrafi 2 e 3. Le conclusioni sono state redatte congiuntamente.

Conflitti bellici e conflitti ideologici. La Rocca Paolina a Perugia tra dissimulazioni, riscoperte e nuove opportunità di fruizione

War conflicts and ideological conflicts. The 'Rocca Paolina' in Perugia between dissimulations, rediscoveries and new usage opportunities

PIETRO MATRACCHI[*], GRETA ANGIOVINI[*], CLAUDIA FRATTEGIANI POMPEI[**]
Università di Firenze[*], Architetto[**]

Abstract

Negli anni 1540-1543, Antonio da Sangallo il Giovane progetta a Perugia una fortificazione, su incarico di papa Paolo III, propiziato dalle difficoltà a tenere sotto controllo le scelte politiche della famiglia Baglioni, allora alla guida del governo di Perugia.
Dopo l'annessione al Regno d'Italia, il significato negativo legato al dominio del papato sulla città pose la fortezza al centro di trasformazioni urbane, che ne provocarono la quasi completa cancellazione.
In seguito, il significato politico negativo della fortezza si andò attenuando, così fu prima recuperata la possibilità di accedere alla città sotterranea dopo lavori di rimozione delle macerie.

In 1540-1543, Antonio da Sangallo the Younger designs in Perugia a fortress, on behalf of Pope Paul III, propitiated by difficulties to keep under control the political choices of the Baglioni family, at the time at the head of the government of Perugia.
After the annexation to the Kingdom of Italy, the negative significance linked to the rule of the papacy over the city placed the fortress at the center of urban transformations, which resulted in its almost complete cancellation.
Later, the negative political significance of the fortress diminished, so it was first restored the possibility of access to the underground city after work of removing the rubble.

Keywords
Rocca Paolina, architettura militare, modificazioni urbanistiche.
Rocca Paolina, military architecture, town planning changes.

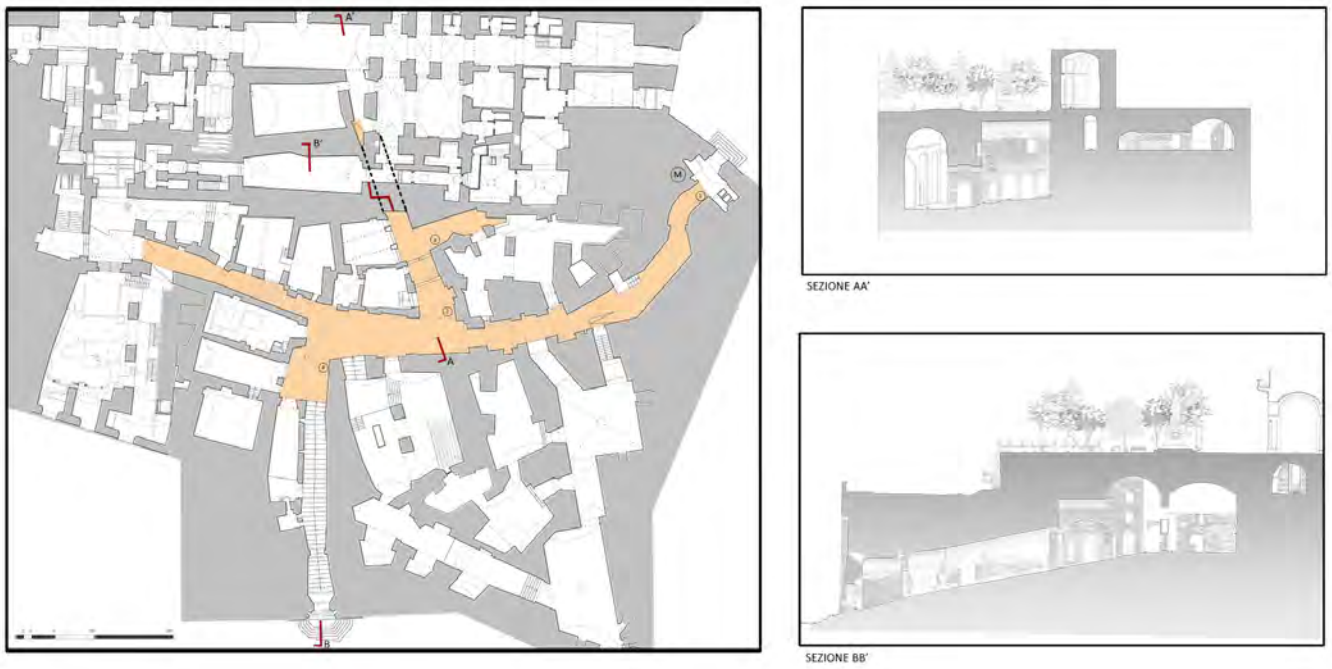
Introduzione

Il cosiddetto colle del Landone, la cui sommità era posta all'incirca nell'area dell'attuale piazza Italia, era lambito da un tratto della cinta muraria etrusca di Perugia, qui contrassegnata dall'imponente mole di Porta Marzia [Amorini 1996; Bilancia 2015; Gigliarelli 2016; Fiocca 1926; Radicioni, Matracchi, Stoppini, Tosi, Marconi 2021]. Era un luogo questo che assunse un particolare valore simbolico nella lotta tra la città, che voleva rendersi indipendente, e il papato che intendeva assumerne il pieno controllo. Alcuni episodi portarono ad acuire le ragioni dei contrasti. Nel 1534 divampò l'incendio della Cancelleria di Perugia e si aggiunse l'uccisione del rappresentante pontificio della città, Cinzio Filonardi. Paolo III impose nel 1540 una tassa del sale, con la quale i perugini avrebbero dovuto acquistare sale soltanto dalle saline pontificie a un prezzo stabilito [*La guerra del sale* 1875, 459]. Ridolfo Baglioni, membro di una delle più potenti famiglie di Perugia invise al papato, si riteneva responsabile dell'incendio della Cancelleria e si ribellò alla tassa del sale. L'esercito papale nel volgere di poco tempo costrinse i rivoltosi a una resa pressoché incondizionata, che sancì per Perugia la perdita di ogni libertà, con un governo cittadino nominato direttamente dal papato [Bonazzi 1875-1879, 139].

Nel colle del Landone si assiste alla mutazione dello scontro che da bellico divenne ideologico: proprio in questa area prescelta per la costruzione della Rocca Paolina erano ubicate molte proprietà della famiglia Baglioni, inglobate così nella nuova costruzione. Alla cessazione degli scontri militari fa seguito un'azione di forte portata simbolica che ribadisce i nuovi rapporti di forza fra papato e città, colpendo i beni della famiglia divenuta il simbolo della ribellione di Perugia. Un disegno di Antonio da Sangallo il Giovane, conservato al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, riguarda specificatamente i quartieri dei Baglioni che sarebbero stati inglobati nella fortezza [Matteini Chiari, Camerieri, Palombaro 1992, 22, 26-27; Adams, Pepper 1994; 188, 377; Belardi 2005, 24-25]. A tutto questo si accompagnò inevitabilmente un'estesa demolizione della città al fine di creare lo spazio necessario alla nuova fortezza.
Nello stesso tempo si vollero celebrare le antichissime origini della città di Perugia. Porta Marzia, inglobata dalla fortezza, venne smontata e incastonata, al di sopra di un accesso, sulla possente muratura laterizia della fortificazione, a sottolineare ideologicamente uno stretto, indissolubile legame tra il nuovo potere che si era affermato e le più antiche vestigia cittadine. Le origini della città si univano al nuovo assetto di potere.
La coesistenza di strutture di differenti epoche venne resa ancora più complessa dagli interventi ottocenteschi, che utilizzarono la fortezza come una colossale sostruzione a sostegno di grandi interventi su scala urbana, comprendenti strade, edifici pubblici e giardini, con un intento di riappropriazione a favore della città di spazi sottratti dalla fortezza cinquecentesca [Camerieri, Palombaro 1992; Terzetti 1994].
Attraverso nuove indagini conoscitive, basate su rilievi appositamente eseguiti e su accurate ricognizioni, si getta nuova luce sui resti che testimoniano le due azioni di contrapposizione con il contesto, quella cinquecentesca e l'altra ottocentesca, seguite da una nuova stagione di piena riappropriazione della memoria, compiuta negli anni ottanta del secolo passato, intessendo relazioni tra la Rocca Paolina a la viabilità urbana e riutilizzandone spazi che raccontano la storia densa e lacerante di questo straordinario palinsesto specchio dei destini di un'intera città [Comune di Perugia 1985].

1. Il tessuto urbano inglobato nella fortezza e la nuova collocazione di Porta Marzia

All'interno del disegno della Rocca redatto nell'estate del 1540 [Adams, Pepper 1994, 101-103], Antonio da Sangallo il Giovane rappresenta una strada che ha inizio da Porta Marzia e attraversa l'intera fortificazione; si indica inoltre un tratto viario che scende verso Porta San Savino e uno che sale verso Colle Landone. Nelle aree delimitate da tale sistema viario si indicano i palazzi di Gentile e Braccio Baglioni, posti nella zona più alta di Colle Landone, e altre case private. Come è stato osservato, Antonio da Sangallo assumeva dei riferimenti topografici nella città, necessari al posizionamento del progetto della fortezza [Matteini Chiari, Camerieri, Palombaro 1992, 19-21]. Uno studio di Antonio da Sangallo è dedicato appositamente all'area con le proprietà dei Baglioni (U 1026 A recto), che compaiono con altri edifici anche in un ulteriore disegno (U 1028 A verso) [Adams, Pepper 1994, 188-189].
L'elemento identificativo topografico più rilevante da mettere in relazione con l'assetto attuale della fortezza è il disegno con le strade U 271A recto [Adams, Pepper 1994, 101-103, 276, 278]. Si individua quella che da Porta Marzia attraversa quasi l'intera Rocca Paolina (via Bagliona); e dalla zona a questa intermedia un breve tratto di strada conduceva verso porta San Savino, in direzione del borgo di Santa Giuliana; quest'ultima, dopo i lavori di costruzione della fortezza, costituisce un primo tratto del percorso in direzione della porta di "Soccorso"; resta traccia di un'ulteriore strada (via dei Sellari) che saliva verso la sommità di Colle Landone.



1: La viabilità antica: via Bagliona (1), via dei Sellari (2), via che conduceva alla Chiesa di Sant'Ercolano (3), via che scendeva verso Porta San Savino (4), Posizione originaria di Porta Marzia nella cinta muraria etrusca (M).

Come mostra la sezione di quest'ultima parte una porzione di strada è stata poi cancellata dalle trasformazioni ottocentesche e prosegue ancora con un lacerto murario ornato da archetti fino al livello della zona adibita oggi a mostre e convegni (CERP), al di sotto dell'attuale palazzo della Provincia. L'intero sviluppo dei tratti viari di via Bagliona, via dei Sellari e quello verso porta San Savino è ancora visibile in un rilievo della fortezza del 1854 [Banti, Ercolani 1992, 197]. Da via dei Sellari si diparte un tratto di strada che conduceva verso Sant'Ercolano.
Le fronti stradali della città sono riconoscibili dalle murature in pietrame e dalle porte, incorniciate solitamente da conci lapidei squadrati, che dalle spallette si estendono agli archi ogivali, e finestre. Talvolta nelle aperture dei livelli superiori si hanno cornici laterizie decorate anche con pezzi speciali. Nello sguincio di un'apertura, si conservano affreschi che raffigurano motivi vegetali. L'assetto planimetrico degli edifici inglobati nella fortezza è riconoscibile in pochi casi, si tratta comunque di edifici completamente svuotati, dove resta traccia dei sistemi voltati che ne costituivano i livelli intermedi. Nei tratti di strada di via dei Sellari e quello che conduceva verso Sant'Ercolano sono sopravvissute porzioni della originaria pavimentazione stradale. Le strutture murarie delle abitazioni riutilizzate sono state oggetto di opere di rinforzo, con il frequente tamponamento delle aperture, la ricostruzione di parti di pareti, l'aggiunta di pareti che in alcuni casi hanno quasi completamente inglobato le compagini preesistenti (fig. 2). Tutto questo si rese necessario per appoggiare su tali corpi murari il sistema voltato della fortezza, consistente solitamente in volte a botte laterizie.
Accanto a questa azione, che assumeva anche un evidente significato simbolico, colpendo sul piano economico una famiglia con un r uolo di primo piano nella ribellione domata, nel progettare la nuova fortezza si stabilisce una forte relazione con un elemento identitario come Porta Marzia, che richiama le antiche origini della città.

2: Individuazione di alcuni elementi del palinsesto della Rocca Paolina: i resti della preesistente città (giallo); le compagini della Rocca (verde); la struttura della caserma (1854-1860) (rosso); il palazzo della Provincia (1867-1873) (blu); gli interventi eseguiti a partire dagli anni '80 (viola chiaro); M, posizione dei resti di Porta Marzia, appartenente alla cinta muraria etrusca.

Nei disegni di Antonio da Sangallo il Giovane, Porta Marzia è integrata direttamente nel perimetro della fortezza [Adams, Pepper 1994, 101-103, 186, 190, 192]: un elemento urbano fondativo della città di Perugia è assunto come elemento condizionante per il progetto e diviene un accesso alla fortificazione. Questa scelta non è da considerare soltanto un intento teso a preservare la magnificenza dell'antica porta, ma piuttosto un'azione con la quale si vuole stabilire una stretta connessione tra la fortezza espressione del dominio appena affermato dal papato e un carattere saliente della fondazione di Perugia, quasi nell'intento di sancire l'appartenenza della fortezza alle antiche origini della città, rendendole intrinseche. L'area di Porta Marzia è stata oggetto di particolari attenzioni e di conseguenti varianti. Ai primi disegni si aggiunse a valle un avancorpo di protezione della porta [Matteini Chiari, Camerieri, Palombaro 1992, 29, 32]. Antonio da Sangallo disegnò anche schizzi dell'alzato, evidenziando le fasce dell'arcata della porta, i grandi conci della muratura delle spalle con lieve andamento a scarpa, le lesene affiancate all'arco, tra le quali si colloca una fascia di lesene minori intervallate a figure scolpite, poste su parapetti in graticcio a bassorilievo, conclusi alla base da una iscrizione. Si rappresenta inoltre una protome umana in prossimità delle reni dell'arcata [Adams, Pepper 1994, 200, 395; Matteini Chiari, Camerieri, Palombaro 1992, 34-35].

Aristotile da Sangallo redige un ulteriore disegno di Porta Marzia e ribadisce l'intenzione di mantenerla nella sua posizione originaria. Tuttavia, devono avere poi prevalso le stringenti ragioni di efficienza militare, che indussero a estendere l'adiacente angolata della fortezza (il «musone»), creando una cortina laterizia anteposta a Porta Marzia. L'importanza che si riconosceva a questa porta fu in ogni caso confermata provvedendo a smontarne il fastigio per ricollocarlo, a pochi metri di distanza, nel lato esterno dell'antistante parete della Rocca Paolina. Nella posizione originaria di Porta Marzia restano parzialmente visibili i resti dei pilastri [Matteini Chiari, Camerieri, Palombaro 1992, 36-37, 54-57].

2. Smantellamento e oblio del sistema fortificato nell'Ottocento. Superamento della conflittualità con il passato nel Novecento

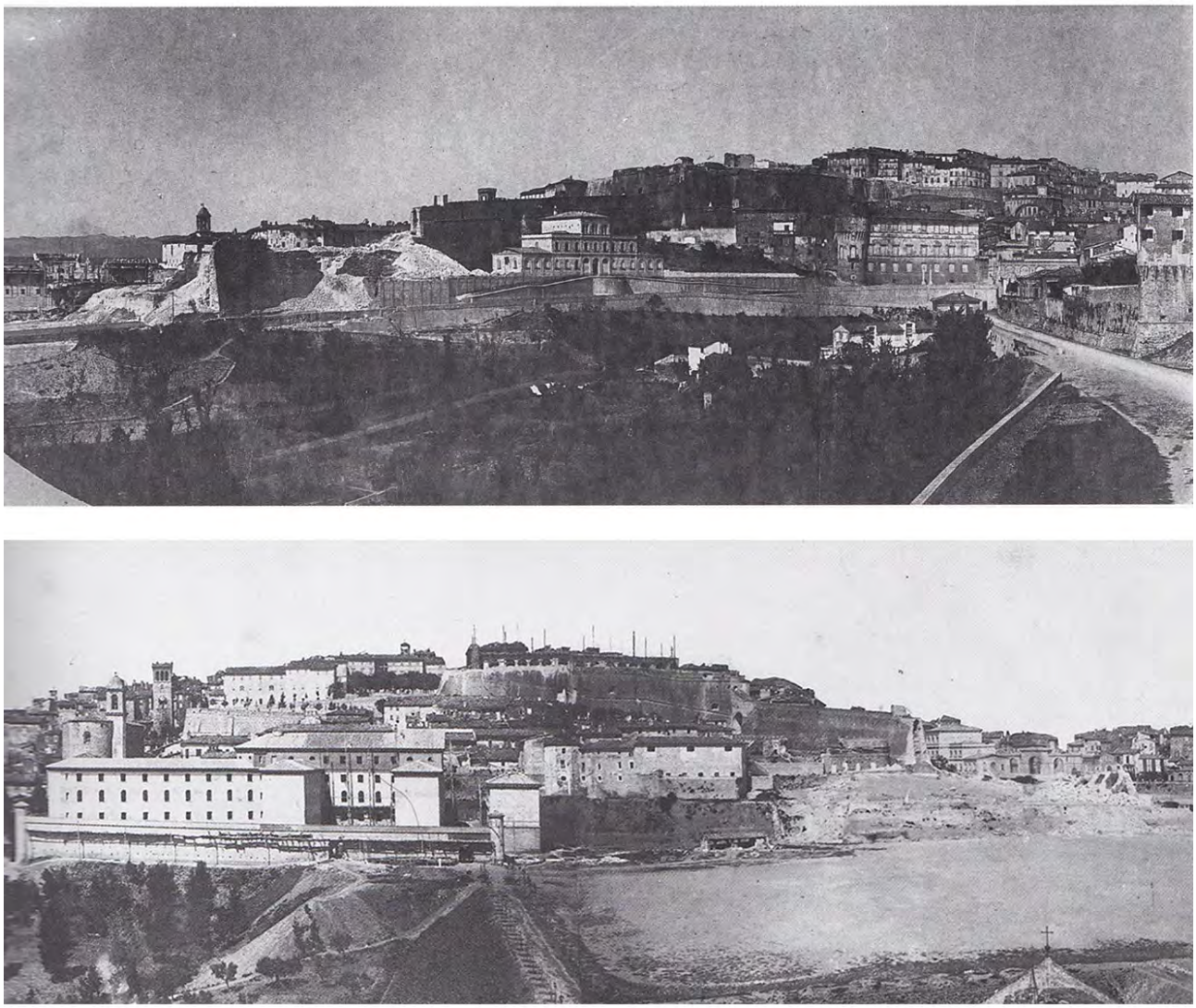
«Il rivoluzionario anno 1848 accese la miccia a quel gran comolo di odi, di rancori, di antipatie che da secoli covava nel seno del popolo perugino: e l'esplosione avvenne» [Bacile da Castiglione 1914, 42].

Nel tempo si venne a indebolire la funzione difensiva della fortezza, fino a suscitare l'ironia della popolazione sulla presenza delle guarnigioni che vi alloggiavano, definite «le guardie del fumo». L'imponente mole del sistema fortificato, costituito dalla Rocca Paolina e dalla tenaglia, unite dal 'corridore', continuava tuttavia a mantenere immutato il proprio carattere incombente sulla forma della città. Alcuni cambiamenti si iniziarono ad attuare al suo margine: i fossati che la circondarono furono riempiti (1805); la Rocca venne utilizzata come ospedale per soldati e come carcere (1815). A margine del corridoio, quasi per la sua intera estensione, era già stato costruito lo sferisterio «Circo per uso del giuoco del pallone» e si progettò una nuova strada (1829) che attraversava tale grande parete, al fine di unire i quartieri di porta Eburnea e porta Sant'Ercolano posti ai due lati del sistema fortificato [Lattaioli 1992, 137-139, 141].

Nel dicembre del 1848 si crearono le condizioni per avviare la demolizione della fortificazione, deliberata dal consiglio municipale [Lattaioli 1992, 139-140, 147]; i disegni (1849-1850) di Costantino Forti che raffigurano le opere di smantellamento della fortezza sono eloquenti [Banti-Ercolani 1992, 195-196]. Le estese demolizioni che colpivano la Rocca e in modo ancora più esteso il corridoio e la tenaglia, furono interrotte nella breve parentesi della restaurazione del Governo pontificio: papa Pio IX, con un tentativo estremo di riaffermare il potere pontificio, ordinò che si costruisse una caserma su quanto restava della Rocca (1854). Nel periodo intercorso tra gli anni 1856-1859, tra forti difficoltà, i lavori furono portati avanti probabilmente non molto oltre le sostruzioni fondali della caserma, poiché agli inizi di novembre del 1860 Perugia fu annessa allo Stato italiano e la fortezza passò definitivamente nella disponibilità del comune [Lattaioli 1992, 140, 181-182, note 18-21].

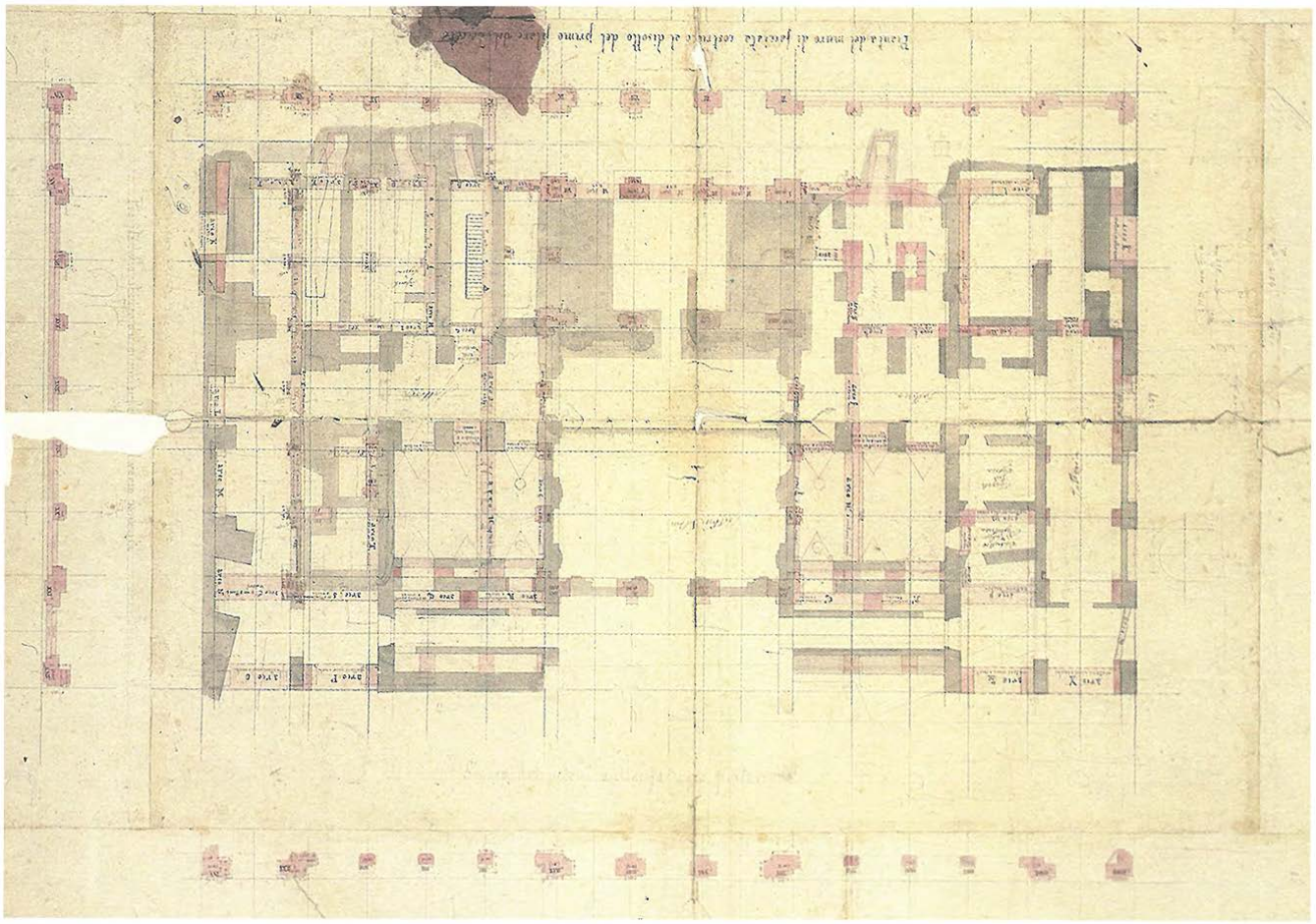
I disegni di progetto, redatti dal colonnello Boldrini per la nuova caserma, e comprendenti una variante dell'architetto Costantino Forti [Banti, Ercolani 1992, 193, 198-201], raffigurano con differenti colori lo stato di fatto e le strutture da aggiungere, contraddistinte peraltro da allineamenti secondo assi ortogonali longitudinali e trasversali. Il confronto con i rilievi dell'attuale consistenza della Rocca, l'analisi dei materiali e delle tecniche costruttive, consentono di individuare le parti della caserma realizzate e poi riutilizzate nelle fasi successive (fig. 2). Si tratta prevalentemente di pilastri collocati nella zona dell'attuale CERP (Centro Espositivo della Rocca Paolina); inoltre si aggiungono le murature delle due scale della caserma, poste nella zona di margine del CERP. Uno di tali corpi scala si incunea nel tratto di via dei Sellari inglobato dalla Rocca, tagliandone la parte residua sommitale. Le strutture della caserma, seguendo due allineamenti, proseguono a valle di via Bagliona. I corpi scala di fatto fungono da muri di terrazzamento che, assieme ad altri tratti murari preesistenti, crearono lo

spazio interrato della caserma, generando forti dislivelli e la completa separazione tra la zona del CERP e la parte restante della Rocca, posta più in basso.
Nel periodo post-unitario ha avuto inizio un'intensa attività riguardante la sistemazione dell'ex fortezza paolina. Ma per quanto riguarda la tenaglia e il corridoio le decisioni furono drastiche: immagini fotografiche del1866 e del 1867-72 mostrano la completa demolizione della tenaglia e del corridoio, di cui sopravvive un ultimo spezzone a ridosso della Rocca [Lattaioli 1992, 153 fig. 96; Banti, Ercolani 1992, 211 fig. 158]. Mentre quest'ultima appare parzialmente smantellata nelle parti più alte e al suo interno affiorano i pilastri del nuovo edificio in costruzione.
Per la definitiva sistemazione della Rocca Paolina si rese necessario bandire due concorsi, che ne avrebbero sancito la quasi completa obliterazione. Il primo concorso (1860-1862) portò a esiti contraddittori, con due vincitori a pari merito in base a motivazioni completamente differenti. Soltanto uno dei due tentava di relazionarsi alle strutture sopravvissute della



3: Le demolizioni negli anni 60 dell'Ottocento della Fortificazione Paolina [in alto, Lattaioli 1992]; nell'immagine in basso è documentata la tenaglia completamente distrutta e un tratto di 'corridore' ancora sopravvissuto alle opere di smantellamento [Banti, Ercolani, 1992].

fortezza. Nel concorso dell'anno successivo la proposta di Nazareno Biscarini e Amerigo Calderini appare come la più matura anche in relazione all'opera di riordino dell'area circostante alla Rocca. Tuttavia, fu l'architetto e ingegnere comunale Alessandro Arienti a ricevere nel 1867 l'incarico della redazione del progetto, portato a termine intorno al 1873, incarico proseguito con la sistemazione delle aree esterne circostanti al palazzo pubblico, oggi sede della Provincia di Perugia [Banti, Ercolani 1992, 203-222; Lattaioli 1992, 152-158].
L'Arienti disegna una pianta del suo progetto a confronto con le strutture preesistenti della fortezza e quelle da poco eseguite della caserma [Terzetti 1994, 71]. Da tale elaborato, messo in relazione all'attuale configurazione della Rocca, emerge che Arienti aveva riutilizzato in gran parte le strutture della caserma, limitando quanto più possibile la necessità di aggiungere ulteriori murature.
Le opere, che potremmo definire di nascondimento, dell'ex fortezza proseguirono perlopiù contestualmente, aggiungendo al di sopra di essa i Giardini Carducci e l'attuale via Indipendenza (fig. 5), che divenne la principale viabilità per raggiungere piazza Italia, posta nell'area di Colle Landone [Lattaioli 1992, 152-155, 158 fig. 104]. Qui il terreno dovette essere stato innalzato di alcuni metri, risultando interrate delle aperture, sul lato di piazza Italia, oltre a una porta del muro perimetrale della fortezza verso l'albergo Brufani (1882), sempre opera dell'Arienti.



4: Alessandro Arienti, progetto del Palazzo pubblico da erigere sui resti della Rocca Paolina [Terzetti 1994, 71].

5: Gli ambienti della Rocca Paolina in rapporto alle addizioni ottocentesche: (A, marrone) Palazzo pubblico, oggi della Provincia di Perugia; (B, verde) Giardini Carducci; (C, blu) Viale Indipendenza.

Il processo di riappropriazione della Rocca Paolina da parte della città, come elemento di qualificazione urbana, è stato graduale. Ha avuto inizio negli anni Trenta del secolo passato con progressive opere di scavo, a partire dalla liberazione di via Bagliona e dei resti di abitazioni adiacenti. Questo cammino, che potremmo definire di pacificazione culturale con la propria storia, giunge a un primo maturo esito dopo circa un cinquantennio, con l'integrazione della Rocca Paolina nella mobilità urbana, grazie a uno straordinario percorso pedonale che attraversa il palinsesto della fortezza [Matteini Chiari, Camerieri, Palombaro 1992, 19-21]; numerosi spazi della Rocca Paolina sono impiegati per attività temporanee; mentre il dialogo tra antico e arte contemporanea si invera con l'istallazione del Grande Nero di Burri al livello dello sbarco delle scale mobili, in prossimità della zona centrale di via Bagliona, nodo di un

6: Utilizzo attuale della Fortezza: A, sbarco delle scale mobili alla Rocca Paolina; B sbarco delle scale mobili nel loggiato del Palazzo della Provincia di Perugia; C, Alberto Burri, Il Grande Nero (1980); D, sala del Plastico; E, bookshop; F, spazi adibiti a mostre temporanee; G, sistemazione museale; H, C.E.R.P. (Centro Espositivo della Rocca Paolina); I, negozi temporanei.

antico quadrivio urbano (fig. 6). Negli spazi sottostanti il palazzo della Provincia si realizza un centro convegni, con sale e corridoi che si snodano tra spazi appartenenti alla fortezza, lacerti della città preesistente e aggiunte di sostruzioni ottocentesche di progetti contrastanti, espressione dell'ultima stagione in cui si confrontarono le opposte ambizioni del papato e della città di Perugia[*].

[*] L'autore dell'Introduzione e del paragrafo 1 è Pietro Matracchi, le autrici del paragrafo 2 sono Greta Angiovini e Claudia Frattegiani Pompei.

Bibliografia

ADAMS, N., PEPPER, S. (1994). Schede in *The architectural drawings of Antonio da Sangallo the Younger and his circle*, vol. I, Fortifications, Machines, and Festival Architecture, General editor C.L. Frommel, editor N. Adams, coordination C. Jobst, Massachusetts-London, The MIT Press Cambridge: scheda U 1026A recto pp. 188, 377; scheda U 171A recto pp. 101-103, 188-189, 276, 278; schede U 271A recto, U 1021 A recto, U 1029 A recto, U 1032 A recto, pp. 101-103, 186, 190, 192; scheda U 1207 A verso pp. 200, 395.

AMORINI, E. (1996). *Le mura etrusche della città di Perugia: percorso-guida lungo la cinta della città vecchia*, Perugia, Benucci.

BACILE DA CASTIGLIONE, G. (1914). *La Rocca Paolina di Perugia*, Perugia, Unione Tipografica Cooperativa.

BANTI, A., ERCOLANI, R. (1992). *Le trasformazioni dell'area della fortezza di Perugia nel periodo della formazione dello stato unitario*, in *La Rocca Paolina di Perugia. Studi e ricerche*, Perugia, Electa Editori Umbri, pp. 193-223.

BELARDI, P. (2005). *La rocca Paolina di Perugia*. *Sul rilievo-progetto di Antonio da Sangallo il Giovane*, in *Disegni e progetti di città e paesaggi fortificati*, a cura di C. Robotti, P. Argenziano, atti del Quinto Colloquio Internazionale di Studi (Capua, 3-4 dicembre 2005), Lecce, Edizioni del Grifo, pp. 24-25.

BILANCIA, M. (2015). *Il muro nascosto: alla scoperta delle mura antiche di Perugia nel decennale della prima pubblicazione*, Perugia, Francesco Tozzuolo editore.

BONAZZI, L. (1875-1879). *Storia di Perugia. Dalle origini al 1860*, vol. II, Perugia, Tip. di V. Santucci, pp.139.

CAMERIERI, P., PALOMBARO, F. (1992). *La Rocca Paolina: dal "palazzo" alla "cittadella". Dal Sangallo a un "modo architettonico" comune*, in *La Rocca Paolina di Perugia. Studi e ricerche*, Perugia, Electa Editori Umbri, pp. 9-16.

COMUNE DI PERUGIA (1985). *Mobilità e relative infrastrutture nella città di Perugia*, Perugia, Comune di Perugia.

FIOCCA, L. (1926). *Perugia, sua origine. Cinta delle Mura e Porte*, Perugia, Tipografia Guerriero Guerra Editrice.

GIGLIARELLI R. (2016). *Perugia antica e Perugia moderna. Indicazioni storico topografiche*, Perugia, Francesco Tozzuolo editore.

La guerra del sale. Ossia racconto della guerra sostenuta dai perugini contro Paolo III nel 1540 tratto dalle memorie inedite di Girolamo di Frolliere (1875), in «Archivio storico italiano», vol. XXI, p. 459.

LATTAIOLI, P. (1992). *Effetti indotti dalla costruzione della Rocca Paolina sul tessuto urbanistico di Perugia,* in *La Rocca Paolina di Perugia. Studi e ricerche*, Perugia, Electa Editori Umbri, pp. 133-192.

MATTEINI CHIARI, M., CAMERIERI, P., PALOMBARO, F. (1992). *Il disegno delle mura antiche da colle Landone a piazza del Sopramuro. L'indagine archeologica tra vecchie e nuove acquisizioni,* in *La Rocca Paolina di Perugia. Studi e ricerche*, Perugia, Electa Editori Umbri, pp. 19-57.

RADICIONI, F., MATRACCHI, P., STOPPINI, A., TOSI, G., MARCONI, L. (2021). *The etruscan city gates of Perugia*: *geomatic techniques for the documentation and study of an urban history heritage*, Proceedings of the joint international event 9th ARQUEOLÓGICA 2.0 & 3rd GEORES (Valencia, 26-28 April 2021), València, Editorial Universitat Politècnica de València.

TERZETTI, M. (1994). *La Fabbrica di mezzo*. *Storia della costruzione del palazzo provinciale di Perugia*, Perugia, Provincia di Perugia.

CAP. 2

Il senso dei Luoghi, non Luoghi, nel secondo dopoguerra. Il caso Germania e l'attualità

The significance of Places, not-Places, in the post World War II recovery. The case of Germany and the actuality

ROBERTA FONTI, RAFFAELE AMORE

Ad ottant'anni dallo scoppio del secondo conflitto mondiale, le problematiche operative e le scelte ricostruttive per beni monumentali offesi dalla guerra in tutta Europa sono ancor'oggi di straordinaria attualità. Guerre ed eventi eccezionali a carattere naturale mettono in crisi i modelli e le metodologie di intervento consolidate del restauro architettonico, ponendo gli specialisti e le comunità locali di fronte a nuove sfide e scelte non convenzionali. La sessione ha accolto, quindi, una serie di casi studio, una selezione di contributi critici dedicati ai diversi approcci culturali ed alle conseguenti scelte tecniche che hanno guidato gli interventi di restauro architettonico e urbano in Europa, guardando all'esempio delle città tedesche distrutte dai bombardamenti della Seconda guerra mondiale. Ciò con l'obiettivo di contribuire ad una rilettura degli interventi ricostruttivi più o meno noti, ed approfondire la conoscenza delle variegate e diversificate modalità operative utilizzate nel secondo dopo guerra in Germania, ed ancora poco codificate, e loro riverbero su situazioni contingenti di recupero e ricostruzione post-bellica.

*Otto articoli sono stati presentati, in particolare, Thomas Danzl (*Rama dama! Post-war reconstruction in Munich: the identity-forming power of the *Urbs Picta) e Elisabeth Merk (*Rama dama! Munich and the (re)construction of an historic city centre after World War II*) della Technical University of Munich con i loro contributi hanno esaminato la ricostruzione post-bellica della città di Monaco di Baviera. I due autori hanno evidenziato, come il processo di ricostruzione della città bavarese fu inizialmente caratterizzato da un atteggiamento poco conservatore nei confronti degli edifici sopravvissuti, ma come, nel suo complesso, la città fu ricostruita con l'obiettivo di recuperare l'ambiente urbano tradizionale e ridare senso ai luoghi distrutti dalle bombe, in una logica di continuità «che affonda le sue radici nel bisogno identitario di ogni comunità». Thomas Danzl, in particolare, ha esaminato il ruolo delle coloriture delle facciate storiche nella rilettura e ricreazione degli ambienti urbani; mentre, l'intervento di Elisabeth Merk si è concentrato sulle scelte a scala urbana ed il loro ruolo nella definizione della città contemporanea.*

*Sempre sulla città di Monaco di Baviera, è stata presentata da Alfonso Ausilio e Andrea Califano, dell'Università di Roma la Sapienza (*Restoration works in Germany after World War II between material reintegration and memory of places. Hans Döllgast, Josef Wiedemann and their relationship to ruins*), una riesamina del contributo critico e progettuale di Hans Döllgast e Josef Wiedemann nel secondo dopo guerra tedesco, fornendo delle prospettive e premesse diverse su questo, presentando numerosi casi studio ed andando ad esaminare il dialogo fra la «rovina e ricostruzione».*

David Wolf, sempre della Technical University of Munich (Monuments as Political Objects. The case of the Neues Museum of Berlin*) ha affrontato il caso dell'intervento di restauro del Neues Museum di Berlino, presentando una rilettura critica di questo caso molto noto, andando ad evidenziare gli aspetti legati alla percezione della ricostruzione dello scalone di ingresso monumentale da parte delle comunità locali.*

Sono stati presentati, inoltre, due contributi che si concentrano sugli aspetti prettamente legati alla teoria del restauro e suo riverbero sulla progettazione dell'architettura nel dopo

*guerra. In particolare, Roberta Fonti della Technical University of Munich (*Places, non-Places. The significance of recreating sites charged with iconic meaning*) si è concentrata sugli effetti della guerra nel modo di vedere, e fare architettura degli architetti, nonché nella conservazione dell'esistente, considerando la guerra come un evento traumatico. L'articolo fa largo uso della semiotica come mezzo per dare interpretazione a ciò che è ignoto, in ciò che è noto, che altro non è che l'architettura come oggetto esistente. Lo Strutturalismo e l'Ermeneutica vengono utilizzati come strumenti interpretativi per una lettura migliorata della dialettica fra il linguaggio architettonico dell'esistente e quello della ricostruzione. Il caso degli edifici di culto è stato affrontato in dettaglio, andando ad evidenziare il tema della riduzione delle volumetrie di questi e le modalità di progettazione degli elementi terminali; nonché la introduzione dei giardini della memoria, per commemorarne i resti. I casi di Colonia e Monaco di Baviera sono stati confrontati tra loro. Mentre, Maria Parente dell' Università di Roma la Sapienza, (*Paul Clemen and the different approaches to reconstruction in Germany in the immediate post-World War II period*) ha analizzato criticamente l'ultima produzione scientifica del teorico del restauro e conservatore tedesco Paul Clemen con l'obiettivo di verificare se le sue idee, sviluppate a cavallo fra la fine dell'Ottocento ed il primo dopo guerra, abbiano influenzato, sotto qualche forma, le scelte effettivamente adottate nel secondo dopo guerra dai progettisti tedeschi.*
*Vittorio Foramitti dell'Università di Udine (*Monuments on stamps: propaganda, destructions and restoration works in Germany over the 20th century*) ha invece, esaminato l'utilizzo delle immagini dei monumenti nei francobolli come strumento di comunicazione e di propaganda nella Germania nazista e nel periodo della ricostruzione post-bellica, quando la ricostruzione del sistema economico, delle città e dei monumenti fu il problema cruciale col quale si confrontarono i nuovi assetti politici.*
*Infine, Raffaele Amore dell'Università di Napoli Federico II, (*The post-war 'reconstruction' of the city of Hanover and the restoration of the Aegidienkirche*) ha dedicato la sua riflessione critica alla ricostruzione in chiave modernista della città di Hannover, ed al restauro allo stato di rudere della Aegidienkirche.*

Eighty years after the outbreak of World War II (WWII), our understanding of practical issues in the recreation of architectural heritage damaged by War is still lacking. Acquiring this knowledge, with the distance of time, is still of a remarkable relevance to the present day.
This is mainly due to the fact that such a large destruction occasioned by war, and causing disproportionate damages to our built enviroment, does not have equal in the past. For decades, entire generations had to face the urgency of a fast reconstruction of entire city sectors, so to return to normal, all the while recreating heritage according to a praxis that, at times, was not deeply rooted into preservation theories.
Now, with the distance of time, this session was aiming at welcoming, through the help of case studies, a selection of critical papers focused on the diverse approaches, and related technical choices, which were guiding architectural and urban restoration works in Germany.
This also intends to contribute to a possible reinterpretation of more or less well-known postwar interventions, all the while deepening the knowledge of the diverse and multifaceted design strategies used by architects and restorers during the World War II recovery of Europe. This also aims to reveal their impact of this on current postwar recovery and future reconstruction strategies for the recreation of heritage destroyed by natural and man-made catastrofic actions.
*Eight papers were selected. Particularly, the papers presented by Elisabeth Merk (*Rama dama! Munich and the (re)construction of an historic city centre after World War II*) and*

*Thomas Danzl (*Rama dama! Post-war reconstruction in Munich: the identity-forming power of the Urbs Picta*) were dealing with the case of the post WWII recovery of the city of Munich in Germany. The first one was focusing on aspects bond to the new town plan for the city of Munich – following WWII. And the struggle for the preservation of the historic city against the great chance for a change occasioned by the destruction – the new functional city, a new Munich. The second one was concentrating on problems of misinterpretation of finds and original polychromes of façades and stucco works so to recreate these as well as on the debate around the different strategies applied to dissimilar case studies – spanning from full reconstructions to free reinterpretations of reliefs in a form of paintings.*

*Again on the city of Munich, Alfonso Ausilio and Andrea Califano at La Sapienza University of Roma, (*Restoration works in Germany after World War II between material reintegration and memory of places. Hans Döllgast, Josef Wiedemann and their relationship to ruins*), they were presenting a large selection of case studies concentrating on the work by Hans Döllgast and Josef Wiedemann in the post WWII recovery of Germany and the relationship of this with ruins.*

*David Wolf at the Technical University of Munich (*Monuments as Political Objects. The case of the Neues Museum of Berlin*) was presenting a critical re-reading of the well-known case of the partial reconstruction of the Neue Museum of Berlin by Chipperfield's Architects. This is highlighting aspects bond to the perception of the reconstruction of the monumental staircase by local communities.*

*Other two papers were presented concentrating on preservation theories and their reflections on the design of architecture. Especially, Roberta Fonti of the Technical University of Munich (*Places, non-Places. The significance of recreating sites charged with iconic meaning*) focused on the effect of war into the way in which architects are designing architecture and preserving architectural heritage by considering war as a traumatic event. The paper makes large use of semiotics as a means to give interpretation to this unknown into the known, which is the realty of architecture as an existing object. Observations reported in this text are highlighting the use of Structuralism so to give interpretation to this. The author was also using Hermeneutics so to give proper argumentation to her speculations. The case of the redevelopment of churches and the use of flat apses as well as the introduction of rock gardens so to commemorate remains was deeply debated. The cases of Cologne and Munich were compared to one another. The second one presented by Maria Parente at La Sapienza University of Roma, (*Paul Clemen and the different approaches to reconstruction in Germany in the immediate post-World War II period*) is dealing with the perception of the ideas by the german Paul Clemens on the preservation of monuments by architects. Particularly, theoretical principles developed by Clemens between the end of the XIX century and the WWI recovery of Europe were debated. The author was speculating on possible reflections of these theoretical principles into the WWII recovery of Germany.*

*An original work has been presented by Vittorio Foramitti of the University of Udine (*Monuments on stamps: propaganda, destructions and restoration works in Germany over the 20th century*) on the use of stamps as a propaganda tool – thus, legitimating political power and convey political ideologies – as well as used as a means to communicate and transmitting to posterity the memory of war and its reconstruction.*

*Finally, Raffaele Amore of the University of Naples Federico II, (*The post-war 'reconstruction' of the city of Hanover and the restoration of the Aegidienkirche*) addressed his critical reflection on the modernist reconstruction of the city of Hanover by concentrating on the restoration works of the Aegidienkirche so to keep this in a state of a ruin.*

Rama dama![1]
Post-war reconstruction in Munich: the identity-forming power of the Urbs Picta

THOMAS DANZL
TU München

Abstract
Munich's reconstruction is characterised by pragmatism in the face of 20th century modernism and a conservative attitude towards local building traditions and building conservation. The colourfulness of architectural surfaces - as material colour and coloured surface treatment - is traditionally associated with façade painting and architectural as material illusion. These leitmotifs can be seen not only in the historic centre of Munich but also in the designs of the peripheral districts. The "Urbs Picta" in its new old guise creates continuity and identity.

Keywords
Architectural Polychromy, Façade Painting, Decorative Arts, Post War II Reconstruction, Urbs Picta.

Introduction: A definition of 'Urbs Picta' - the colourfulness of a city
Since the 1980s, the preservation of façade painting and architectural surfaces has been a (Central) European focus of architectural and art history, monument conservation and, since the 1990s of the 20th century, a challenge within the framework of conservation and restoration practice.
In the spring of 1982, a study conference entitled 'Urbs Picta' under the presidency of Giulio Carlo Argan was held in Genoa to raise awareness on the problems of conservation and restoration of painted facades. For the first time, an exchange of information between scholars on the intervention methodologies practiced in Italy and Europe was fostered.
After this event, numerous researches on this subject were undertook with the aim of enhancing painted façades and recording these in inventories as well as looking for means so to conserve this heritage [Koller 1995, 7].
While the designation was originally limited to façade designs, today, the term "Urbs Picta" has also been extended to interior paintings. This was the case of the Padova World Heritage Site. This extended understanding of the term "Urbs Picta" should also be fundamental for the present staging of the city of Munich.

1. 'Urbs Picta' before and after industrialisation
Since Jakob Burkhardt's time (1818-1897), the phenomenon of a multitude of well-preserved artistically designed and handcrafted painted façades, dated back to the Middle Ages and modern times, has been appreciated in its extraordinary concentration of facades progressing in a row and enriching our historic centers. These can be mainly found in Central Europe and in Central (Lazio, Tuscany) and Northern Italy (Veneto, Friuli-Venezia Giulia) and over the past two hundred years, it has been revisited again and again so to give birth to new variations in contemporary art practice.

[1] "Räumen tun wir!". In bavarian: Let`s clean up!

In addition to purely design-related aspects, research based on materials science and the search for durable alternatives to historical techniques and materials played a major role in the industrialization and rationalization of building in the face of environmental pollution.
The color of the city as a physiological as well as psychological theme in the urban space is given a completely new weight within the framework of the colorful city movement (Bruno Taut Siedlungen Berlin) with so-called surface painting, which, under the influence of the international avant-garde of modernism in painting and architecture (Architecture of the Surface [Ulama 2007, 15]), is given a new weight in the cityscape.
So called traditional material techniques (natural stone solid construction, cladding, plaster and fresco/ sgraffito, lime techniques) experienced a 'fear bloom' between 1933 and 1945 as a counter-reaction to the avant-garde on behalf the conservative 'Heimatschutz' and 'Heimatstil'-movement and the dictatorial art policy of the National Socialists.

2. Research status 'Urbs Picta' Munich: materials, techniques, design, conservation

Margarete Baur-Heinold's basic work, in its two editions of 1952 and 1978 [Baur-Heinhold 1952, 1; Baur-Heinhold 1978, 2], shows the different views and approaches to the subject that still coexist today: From a purely historical and art-historical point of view, as well as from a holistic perspective that supplemented it with the conditions of its creation, its materiality and technical implementation, and finally expressed itself in the description of a renewal practice that was considered inevitable long into the 1980s. The European Architectural Heritage Year of 1975 under the motto *A Future for Our Past* made not only the Bavarian Monument Protection Act possible, but it also represented a paradigm shift in conservation practice worldwide that was carried on for 35 years with Michael Petzet[2].
Interestingly, however, it is not possible to consistently apply conservation criteria to historical façade designs from the pre-war and post-war periods. Most of the time, these are reworked and renewed by craftsmen or, more rarely, by conservator/ restorers. So far, there is no critical overview of the post-war inventory - only a mention in Georg Dehio's steadily updated Handbook of the German Monuments [Dehio 1990, 4] - if they are reconstructions according to historical models or are part of a monument [Landeshauptstadt München 2017, 8]
Façade coloring and façade painting have been a feature of Munich's historic centre since it was first mentioned in a document in 1158. Due to the big destruction occasioned by World War II, as well as the one performed during the years of the great renovation, when Munich became the 'capitol' of a new kingdom, only a few examples of late medieval façade paintings have materially survived to this day on the exterior (Alter Hof).
Under the influence of Italy, a widespread art of painted facades developed from the 16th to the 18th century in southern Germany (Innsbruck, Augsburg, Nuremberg, Regensburg) from Switzerland to Saxony and Poland, of which, however, we mostly only know from copperplate engravings: all kinds of architectural fiction, perspective painting, illusionism, trompe-l'œil. As a rule, these are secular buildings, town halls or private houses, architectural illusion, heraldic, ornamental as well as figurative pictorial motifs and the imitation of site-specific materiality, with artificial stone, stucco and paint these remain a constant in the cityscape to this day - even after the reconstruction period (Marienplatz: Altes Rathaus / Old Residence: Maxburg Tower and Neue Residenz), next to the former Stadtschreiberhaus, Burgstr. 5 strongly influenced by the late Italian Renaissance tradition a façade imitating square stone with vegetal and figural elements of the late 16th century has also been preserved in the 'Alten Hof'. The extremely

[2] https://www.icomos.org/en/78-english-categories/59079-in-memoriam-michael-petzet

widespread – today nearly completely lost – baroque façade design in plaster and stucco with and without wall painting can only be inadequately traced today through archival sources and engravings, as with the panoramic view of Marienplatz of 1701, by Michael Wening. The decoration of the ensemble Asamhaus Sendlinger Str. 61 with the so called 'Asamkirche' with Priesterhaus, an elaborate and unique conversion of the façade painting common in Munich in the 16th century into a sculptural decoration by the Asam Brothers as the Asamschlössel reconstructed in 1958/59 by Erwin Schleich and the façade painting reconstructed in 1980/81 after a veduta by Karl Manninger may serve as singular examples here.
Many of these preserved or reconstructed baroque façades can be understood as guiding buildings during the reconstruction, setting accents of familiarity and continuity while at the same time combining the new with the old and developing a special dichotomy in sum.
In the 19th and 20th centuries, Munich was also a centre of the great European debates on the on the polychromy of ancient sculpture and architecture and the 'Coloured City' which had just emerged from crafts and color research in industry, Academia and cultural heritage research.
While the revival of fresco technique on the other side of the Alps, instigated by Peter von Cornelius and championed by King Ludwig I, after initial successes with the fresco cycle 'The Gods of Greece' in the Glyptothek, Munich, 1820-30 (today lost; cartoons in the Nationalgalerie Berlin) and the famous huge altar fresco depicting 'The Last Judgement' of the Ludwigskirche, Munich 1836-40 – ultimately disappointing the King of Bavaria – the 'Stereochromy' (Greek στερεός, stereós = solid, χρωμα, chróma = colour. Is the name given to a type of painting invented in Munich in 1846 by Josef Schlotthauer and Johann Nepomuk von Fuchs. It was used for a time to replace fresco painting) actually made possible a 'rebirth' of monumental and durable façade painting in a contemporary guise.The breakthrough of this new technique came only in 1878 with the patent of Adolf Wilhelm Keim, who perfected the use of water glass paints. Still today he is regarded as the actual inventor of permanently durable silicate or mineral paints ('Keim paints'), the predominant material technology for Munich throughout the 20th century [Schiessl 1985, 13].
At the end of the 1970s, the tradition of artistic decoration of facades in public spaces declined – not only in Munich. Interestingly, previously taboo total reconstructions of lost historical paintings are taking the place of empty spaces, as in the case of the Isartor, which was reconstructed in 1979 by Bernhard Nebers in silicate technique and depicting the Entry of Emperor Ludwig of Bavaria after the Victory of Mühldorf.

3. Munich under National Socialism

In the 1920s, Munich showed itself to be Janus-faced: a down-to-earth to reactionary as well as artistic-visionary culture. The intellectual and organizational origins of National Socialism lie in Munich, In 1934, Adolf Hitler called Munich "the capital of art and of our movement"; Munich was one of the five so-called Führer cities (Munich, Hamburg, Nuremberg, Linz and Berlin) for which he had gigantomanic reconstruction plans drawn up. On 18 July 1937, the Haus der Kunst opened with the Great Art Exhibition; at the same time, the propaganda exhibition 'Degenerate Art' was held in the Hofgarten Arcades. After the liberation from the Nazi regime, Munich found it difficult to come to terms with its own history and to visibly integrate Nazi architecture into the communal culture of remembrance.

4. Munich after 1945

The immediate post-war and reconstruction period began with the clearance of rubble in 1945 and its first decisive phase ended with the 800th anniversary of the city in 1958. The end of

the post-war period can be determined by various social and political developments to the time immediately after Olympia ’72 even though some reconstruction work continued until the turn of the millennium and, as in the case of the Residenz, is still going on today.
The debate about “how to rebuild Munich” began during World War II. Two camps were opposed to each other. One argues for repair and adaptation of the urban structure to modern standards, the other for complete demolition and a new urban layout. The former, which can be described as "conservative pragmatism", finally gained the upper hand. Cityplanners, architects and monument conservators sought a balance between a design unity of the historical centre to be reconstructed and preserved, while at the same time opening up to careful reconstruction and new constructions reflecting a certain ‘Spiritus Loci’ [Norberg-Schulz 1997, 11; Turgeon 2010, 14]. This was achieved through a special “Munich mixture” of reconstructive rebuilding, new building and traditional construction.
The reconstruction after the Second World War was a collective achievement of the residents under the motto ‘Rama dama’ of Mayor Thomas Wimmer. Approximately 60,000 explosive bombs and 3.4 million incendiary bombs from the Allies destroyed 90% of the city, so that Munich was even planned to be rebuilt on Lake Starnberg. The four rubble hills that were created on the outskirts of the city at that time, such as the 60-metre-high Olympiaberg (1947-1958), the 37-metre-high Luitpoldhügel, the 75-foot-high Fröttmaningerberg and the Neuhofener Berg, henceforth shaped Munich, which was located in the flat gravel plain.
Karl Meitinger, Munich’s city planning commissioner before and after the end of the war, discarded these plans in order to preserve as much as possible and yet not refuse to embrace the new; recognition was paramount. On 9 August and 22 November 1945, Meitinger presented “Proposals for Reconstruction”, which were discussed in public as the Meitinger Plan, and in 1946 he wrote “The New Munich”, the guideline for reconstruction [Meitinger 2014, 9, Enss 2016, 5]. The plan was to respect the layout of the city as far as possible, but reconstructions were only to be carried out where sufficient historical building fabric remained, otherwise he wanted to design the buildings freely “in the spirit of the old town”.
Leo von Klenze (1784-1864), the neo-classicist and inventor of the Isar-Athens, Richard Riemerschmied (1868-1957), the pioneer of Arts and Crafts in Germany and finally Theodor Fischer who – as the Heimatschutzbewegung – promoted the idea of the city as a monument set out a line of tradition for Munich.
This alongside the Middle Ages, Renaissance and Baroque, characterized the city until its destruction and which, after the war, became "style-forming" for a moderate Modernism (“Konservativer Pragmatismus”) that reflects in simplified forms the rich material heritage and the “piktoresque” of the old town that has been mostly lost.
The color palette of the rebuilt city with its staggered buildings was based on the color nuances of lime-bound natural mineral colors, but transferred to modern silicate paints. Experiences with historical color investigations throughout the German Reich in the 1920s and 1930s, not least by the Doerner Institute and the “Technische Auskunftei” of the Technical University of Munich, prepared by Hermann Phleps (1877-1964) [Phleps 1930,12] in his standard work, opened up new perspectives - also in Munich - on the colour treatment of brick surfaces.
Hans Döllgast noted in an interview [Wieland 1984,18] that f.i. the brick surface of the Frauenkirche had originally prominent architectural elements painted with a whitish lime slurry contrasting in this way the brick red, an effect which was lost after the post-war cleaning. This knowledge of historical surfaces was taken up again not only by Hans Döllgast, but also by Sep Ruf and Josef Wiedemann (Heilige Dreifaltigkeitskirche and Convent

Congregatio Jesu) in their new buildings in continuity with the "colorful city movement" of the 1920s. The range of monument preservation activities includes contrasts such as the initial safeguarding of ruins with protective roofs and archaeological repair with demolition bricks (Hans Döllgast, Alte Pinakothek) and the free handling of preserved building fabric in the sense of 'Gestaltenden Denkmalpflege', which also does not shy away, which is not afraid to sacrifice surface materials and colours in the spirit of Purism in order to create an "architecture of the surface", as was the case with the last reconstruction of the Glyptothek (Leo von Klenze 1816-30) with the stucco and the paintings by Peter von Cornelius partly destroyed during the war, in a purifying restoration by Josef Wiedemann 1964-72.
Other the combination and integration of the old in the new, as in the case of the restored and reconstructed tower of the Maxburg with its neo-Renaissance style façade, which was integrated into the new building by means of a pruning (Sep Ruf).
Monochrome "Terranova" plasters and brick buildings, architectural surfaces of natural stone such as travertine, shell limestone, Nagelfluh and artificial stone, as well as artistic façade painting and upscale building craftsmanship were complemented with classicist-inspired architectural elements of iron, bronze and copper sheeting [Danzl 2014, 3].
The Meitinger Plan was sharply criticized, especially by contemporaries who adhered to concepts of Classical Modernism or the 'Functional City' propagated by the Athens Charter 1933. These rejected a 'resurgence' of the 'old Munich'. Nevertheless, the needs of a car-oriented city were met, for example the 50 to 70 meter wide Old Town Ring was planned to relieve the city traffic, as was the creation of pedestrian zones, which only came into being in Munich with the Olympics '72.
In the first three decades after the war, commercial aspects such as the resurgence of international tourism were just as much in focus as emotional values that created identity:
The Frauenkirche and the city churches, the old and new residence of the Wittelsbach dynasty, Klenze's museum and representative buildings and many city palaces, historic house facades were reconstructed or reinterpreted according to their traditional original appearance in order to preserve boulevards, striking streets and buildings and to revive their original character. This tension between built tradition and post-war modernity is what makes Munich so special today.

5. Interiors of ecclesiastical and secular architecture

The twelve churches of the Old Town were almost completely destroyed by bombing. Above all, graphic and photographic documentation in black and white and, from 1936 on in color, preventive protective measures (sandbags, brick and concrete walls) in situ against the air war and coordinated removal and safeguarding of mobile and immovable inventory (f.e. stained glass windows and altars) as salvage and security operations by the National Socialists in the run-up to and during the war contributed to the fact that a large part of the original inventory could be saved.
During the reconstruction period, wall and ceiling paintings as well as stucco and natural stone decorations were partly reconstructed on the base of the fotocampaign undertaken between 1943 / 45 ("Führerauftrag für Farbaufnahmen von Decken- und Wandmalereien in historischen Baudenkmälern Großdeutschlands") [Fuhrmeister 2006, 6] or interpreted in a modern way using the know-how of Bavarian craftsmen who worked traditionally until the 1970s [Neumann 2010, 10]. The conserved and restored furnishing elements could thus be brought back into the churches and integrated either in the new spatial inventions or in the reconstructions. A variety of possibilities for the coexistence of the 'Old and New' were tested.

1: Convent church of St. Anna in Lehel, 1733, built by Johann Michael Fischer, stuccoed by Egid Quirin Asam and Johann Baptist Straub, frescoed by Cosmas Damian Asam in 1737, the first Rococo church in Old Bavaria, destroyed in the war, reconstructed until 1979.

2: Convent church of St. Anna in Lehel, charred madonna recovered from the rubble, memorial site for the victims of the two bombing raids 1943 /44.

3: Convent church of St. Anna in Lehel. Identification of the reconstruction with misdating 1729 (instead of 1737) and signature of the reconstruction 1972 by Karl Manninger (1912-2002).

4: Church of the Holy Spirit, Gabriel Ridler, 1392, baroqueised 1724/30 Johann Georg Ettenhofer and the Asam brothers, reconstruction since 1946, restoration of the main altar until 1953, reconstruction of the entire vaulting and the Asam frescoes in the central nave 1971-75 and 1990 by Karl Manninger, vault paintings in the side naves unfinished to this day.

5: Church of the Holy Spirit, preserved appeal for donations in the entrance area with black-and-white photo documentation of the destruction, the 1st section of the reconstruction as well as the interior without stucco and vault paintings, but with restored main altar, after 1953.: "Help to complete the Church of the Holy Spirit in its old beauty by your donation".

6: Maximilian Residence, west facade, Residenzstrasse, 1612-1617, heavy destruction 1944, originally fresco technique, facade painting reconstructed in a very simplified way with KEIM paints, Otto Meitinger 1960s

Of particular interest is the treatment of destroyed Baroque ceiling and wall paintings. Here we should mention above all the architect Erwin Schleich (1925-1992, studied architecture at the Technical University of Munich under Hans Döllgast from 1947 to 1951) the protagonist of the reconstruction of many churches and the muralist Hans Manninger (1912-2002) and his collaborators.
Contemporary muralists tested the stylistic reconstruction true to the original as well as the interpretation of Baroque spatial art with the help of cubist or abstract paintings as in the Bürgersaalkirche (Neuhauserstr.48). Here, the still preserved wall stucco by Josef Georg

Baader (1710) was completed by a reconstructed stucco ceiling and new ceiling paintings by Hermann Kaspar (1971).
In St. Anna, former Damenstiftskirche, the fresco and stucco works by the Asam brothers were destroyed during a bombing air-raid in 1944. The reconstruction of the ceiling paintings and altarpieces was conducted from 1948 to 1952 by Erwin Schleich. The reconstruction was based on black and white photographs, which required a monochrome reconstruction instead of a color reconstruction.
The Convent church of St. Anna in Lehel initially rebuilt in simple forms (1946-51). Between 1967 and 1979, a full reconstruction of the baroque furnishings and paintings was performed. And finally, in 1972, the St. Johann Nepomuk "Asamkirche and the renovation of the façade as well as between 1975 and 1983 the restoration of the interior (figg.1,2,3).
Finally the church of the Holy Spirit (figg. 4,5). This was largely destroyed in 1944/45 and rebuilt by 1951. It regained its high altar in 1953 that was reconstructed using original parts. All the vaults were decorated with stucco work by 1971 and the muralist Karl Manninger executed the ceiling paintings of the central nave in 1971-75. While the two side aisles remained unfinished until today.
One of his last commissions was carried out by his pupil and collaborator Hermenegild Peiker in St. Peter. The church was destroyed 1944/45 and rebuilt between 1946 and 54, when finally the ceiling paintings by Gottlieb Nikolaus Stuber and Johann Baptist Zimmermann were reconstructed (year, 1999).

6. Facade decoration in the field of tension between tradition, modernity and restoration
It is not only the design-oriented monument preservation of the pre-war period, but also the restoration practice of the post-war period, which was slowly adapting to international standards. This saw the constant renewal of façade paintings with artisanal methods and modern materials as a given. It is therefore not surprising that color studies and documentation of the existing condition remained the means to the end of reconstruction for a long time, and that individual taste-oriented solutions were common. This was also the case of the façade paintings on the west elevation of the Residenz (1958-66). These were renovated several times in history and after the war represented a palimpsest of an illusionistic architectural painting that was technically, materially and artistically heterogeneous because it was recreated at different times [6].
The reconstruction supervised by Karl Meitinger therefore sought not only to restore a uniform appearance, but also a contemporary interpretation through an abstracting, rather geometric and graphic interpretation that was more in keeping with the two-dimensionality of the surface. A similar approach can also be taken with the façade decoration of the Old Town Hall of 1310, destroyed 1944/45 and from 1952 to 1957 simplified reconstructed according to the neo-Gothic version of 1861-86 or with the facades in the Alter Hof, - the late Gothic gate tower and oriel ('monkey tower'; c. 1480), the southern exterior of the Alter Hof with the gate tower on the Burgstock and finally the Pfisterstock (-1591/92) with ornamental gables typical of the Renaissance (attributed to Wilhelm Egkl).
These simplified reconstructions of painted heraldic geometric motifs were also used as models in the design of new buildings in the historic centre, which, however, underwent a change of material from paint to plaster cut, glass, natural stone or clinker mosaic. In the new buildings, it is also noticeable that in many cases these were supplemented by a repertoire of architectural details inspired by the design of antiquity or neoclassicism bronze / iron façade elements: window grilles, door handles, entrance / door panels with classicist repertoire: running dog, metope

friezes, classicist quotations in simple forms, textile motifs, partly inspired by antique “vase painting” and combined with ornaments of classical modernism, cubism, naive art and finally book illustration graphics. These observations allow to describe actual aesthetics and a new layer of the city in post war reconstruction.

Conclusions: Heritage conservation and townscape management – challenges and opportunities

Since the turn of the millennium, the architecture of the post-war period has itself been worthy of preservation and protection. However, many of the simple façades that define the cityscape are being deformed by thermal insulation measures and renovations. The greatest danger, the transformation of the “Urbs Picta” in the heart of the city - on Marienplatz - through demolition and new construction of buildings dating mostly back to the 1950s (that seems to start with f.e. with the destruction of the “Hugendubel” building first in 1978 and then 2017again) was prevented by the example of the “Donisl” restaurant (founded in 1715, destroyed in rebuilt in 1954 and in 2015), even if “façadism” celebrated a happy reign, the unity of the square could be preserved. Most of the buildings in the rebuilt city centre are not listed as individual monuments, but enjoy ensemble protection, and until today there is no design guide or design statute (“Gestaltungsfibel” or “Gestaltungssatzung” or f.i. the Colours of Munich”) that would prevent inappropriate colour choices. In this respect, questions of preserving authenticity in the course of conservation/restoration are less on the agenda than, in the best case, renewal and reinterpretation. Since there is still too little research - not only in Munich - on the motifs, materials and techniques of post-war art, Viktor López Cotello’s catalogue for Munich represents a first important step in the right direction, which must be further expanded to include aspects of the history of restoration and the preservation of historical monuments.

Reference

BAUR-HEINHOLD, M. (1952). *Süddeutsche Fassadenmalerei vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, München, Georg D.W. Callwey.

BAUR-HEINHOLD, M. (1978). *Bemalte Fassaden. Geschichte, Vorbild, Technik, Erneuerung,* München, Georg D.W. Callwey.

DANZL, T. (2014). *Die Farbigkeit der Architektur im 20. Jahrhundert. Erkennen. Verstehen. Erhalten. Der denkmalpflegerische Umgang mit Architekturoberflächen des 20. Jahrhunderts und die restauratorische Untersuchung, Erhaltung und Rekonstruktion (material-) farbiger Bauten*, in *DETAIL Praxis – Farbe. Entwurfsgrundlagen, Planungsstrategien, visuelle Kommunikation*, edited by A. Buether, München, De Gruyter, pp. 71-79.

DEHIO, G., DEHIO VEREINIGUNG E.V., GÖTZ, E., HABEL, H., HEMMETER, K. (1990). *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler: Bayern Vol. 4, München und Oberbayern*, München, Deutscher Kunstverlag.

ENSS, C.M. (2016). *Münchens geplante Altstadt. Städtebau und Denkmalpflege ab 1944 für den Wiederaufbau.* München, Franz Schiermeier.

FUHRMEISTER, C., KLINGEN, S., LAUTERBACH, I., PETERS, R. (2006). *„Führerauftrag Monumentalmalerei”. Eine Fotokampagne 1943-1945*, Köln-Weimar, Böhlau (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München, XVIII).

KOLLER, M., PRANDTSTETTEN, R., Österreichische Sektion des IIC (International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works) (1995). *Restauratorenblätter, Band 16: Zum Thema Fassadenmalerei: Forschungsprojekt Eurocare 492 muralpaint = Painted façades*, Klosterneuburg/Wien, Mayer.

Landeshauptstadt München, Referat für Stadtplanung und Bauordnung (2017). *Kunst am Bau der 1950er und 60er Jahre. Ein Spaziergang durch die Altstadt*, München, 1.ed. 2017, 2.ed. 2018.

MEITINGER, K. (2014). *Das Neue München. Vorschläge zum Wiederaufbau* (Reprint of the exposé on urban development presented by Karl Meitinger, architect and Munich city planning councillor, in 1946), München, Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege.

NEUMANN, H. (2010). *Der Wiederaufbau der Residenz München nach dem Zweiten Weltkrieg und die Tradierung des Stuckhandwerks*, in *Stuck des 17. und 18. Jahrhunderts. Geschichte – Technik – Erhaltung* (Internationale

Fachtagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS in Zusammenarbeit mit der Bayerischen Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen Würzburg, 4.– 6. Dezember 2008), edited by J. Pursche, München, Hendrik, pp.120-128.
NORBERG-SCHULZ, C. (1997). *Genius loci. Paesaggio ambiente architettura*, Milano, Mondadori/Electa.
PHLEPS, H. (1930). *Die farbige Architektur bei den Römern und im Mittelalter*, Berlin, E. Wasmuth.
SCHIESSL, U. (1985). *Stereochromie. Zur Entwicklung der Maltechnik mit Alkalisilikaten und der gleichzeitigen Entwicklung der Irrwege der Putz- und Steinkonservierung damit seit 1825*, in *Historische Technologie und Konservierung von Wandmalerei. Vortragstexte der 3. Fach- und Fortbildungstagung der Fachklasse Konservierung und Restaurierung Schule für Gestaltung Bern* (5-6 Nov. 1984), Bern, pp.158-168.
TURGEON, L. (2010). *The spirit of place between the intangible and the tangible / L'esprit du lieu entre le patrimoine matériel et immatériel*, in 16th ICOMOS General Assembly and International Symposium 'Finding the spirit of place – between the tangible and the intangible' (Quebec, Canada, 29 sept.-4 oct. 2008).
ULAMA, M. (2007). *Die Architektur der Fläche*, Wien/Bozen, Folio.

Websites

In memoriam: Michael Petzet. https://www.icomos.org/en/78-english-categories/59079-in-memoriam-michael-petzet (February 2023)
Klemm, C. (1978). *Fassadenmalerei,* in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. VII (1978), Sp. 690–742; in: RDK Labor, URL: <https://www.rdklabor.de/w/?oldid=89154> (April 2022)
Wieland, D. (1984). *Topographie / 1984 Portrait eines Baumeisters - Der Architekt Hans Doellgast.* Film: https://www.youtube.com/watch?v=b-Od3JlriXk (February 2023)

Rama dama![1]
Munich and the (re)construction of an historic city centre after World War II

ELISABETH MERK
Technical University of Munich

Abstract
The city as an organism, as a result of different complexities of historical layers that enable to give rise to a city. A city that wraps around itself, that develops like a film, and which shows itself as the result of a deep and intimate process of interaction between citizens and their inhabited space. Munich, today, is an example of the resilience of its citizens, who wanted to recreate this by preserving its original urban setting before World War II. This is despite the immense destruction occasioned by the war, and because of a sense of places that goes beyond the picturesque, and which is rooted into the need for identity of every community. However, this has not been preventing the natural process of development of Munich into one of the largest European metropolises.

Keywords
Munich, Postwar Urbanism, Post War II, reconstruction, Karl Meitinger.

Introduction: the city as a result of different layers of complexity
The notion of a city as an organism that only allows for many layers of complexity, but actively generates them, has been fascinating urbanists since Walter Benjamin published his famous essay [Benjamin 1986, 2]. First and foremost, a city is the product of real-life interactions between citizens, expressed in architecture, urbanism and spatial concepts [Benjamin 2007, 3].
Among German's metropolises, Munich represents a European urban model which, despite the terrible destruction suffered in World War II, during reconstruction, it mostly preserved the integrity of its pre-war urban structures.
Commonly, Munich is perceived as a consolidated city, which methodically and successfully was able to navigate various growths up to the second half of the 20th century. The social changes that came with this growth, particularly since the 1972 Munich Olympics, have shaped a metropolitan, democratic idea of an urban living community.
Those, who deal with urban development, and redevelopment, of historic cities affected by war, engage themselves in a story telling that provides a narrative, which is shaped around its time-space relations of a dialectic of future and past, which manifest itself in the concrete places of a city. This is - and has always been – part of the essence of a city and this has led to wonderful spatial creations and architectural works, which show continuity in happy moments of development of a city. While this shows discontinuities in structures and scale-breaking buildings in the more fragile moments in time. Both develop in relation to the existing as a continuity of the existing structures or in an intentional break with the past and its social conventions [Benincasa-Università di Roma 1994, 4].
In the twentieth century, the history of the city and its architecture reveals the full range of this progressive construction of the city. Since many actors participate in this narrative of the city,

[1] „Räumen tun wir!". In bavarian: Let's clean up!

unconsciously as well as intentionally, we speak, today, of urban development as a continuous process, and we paraphrase this by using the term: *urban laboratory*. This makes the work on the city so exciting and causes urban planners to be mainly confronted with the following three relationships of time that lies in the future:

- short-term residence of citizens, who, in spite of this, wanna still experience their emotional and functional needs (i.e., keeping their life standards and reflecting this in their neighborhoods);
- medium-term policies and design structure in which urban development takes place, and
- long-term development concepts of spaces to be reviewed in light of always increasingly novel urban strategies.

There is a fourth relationship to be considered. This is the existing city with all its contradictions, a traditional architectural heritage for which it is necessary to find the right approach.
In this respect, I would like to formulate the thesis that urban planning can only be successful if this also sees itself as a historically anchored discipline. To this end, this must incorporate the dimensions of the past into the present and open them up for the future of the city.
Then, it is essential that tangible and intangible values with respect to urban development are recognized in their complexity and included in the narrative of a city.
Often, urban planners tend to oversee the transformation of a city. Values are not static, they change with socio-political positions, and who gets the claim of interpretive authority on them is not always predictable and certainly not unambiguous in a democratic pluralistic society.
Principles guiding modernity had largely negated this. They were still imbued with the positive value of the permanent improvement of the world and a belief in an unbroken progressive future. This was dissolved in the second half of the twentieth century when Jürgen Habermas (1981), in his well-known speech at the opening of the Munich exhibition «The Other Tradition», stated the following: «In this great synthesis, the contradictions that characterize capitalist modernization, especially in the field of urban planning, are lost – contradictions between the needs of a shaped living world on the one hand, and the imperatives communicated through the media of money and power on the other» [Horvath-Soares-Arantes-Arantes 2001, 1].

1. The challenge of the building stock of post-war modernism

As a consequence, the preservation of historical monuments must also deal with buildings that were constructed in the second half of the twentieth century. Notoriously, from the first half of the twentieth century, buildings designed in Germany were strongly influenced by concepts introduced in the field by the Bauhaus architectural movement and architectural modernism, in general, which found its most important protagonist in Le Corbusier. The post-World War II recovery of Germany (1950s), their thoughts and ideas were still having a reflection in architecture and urban planning, despite, or perhaps because of, the Third Reich use of classicism and the associated persecution of the leading figures of modernism], as well as the unprecedented destruction of European cities occasioned by World War II and continued in the following decades.
About half of the existing buildings in Germany were erected between 1949 and 1978. Against this background, they are an important part of the architectural heritage of our cities and bear witness to the previous destruction and the noticeable changes in the spatial structure of cities, which are representative of an Era. European cities with which we are confronted today are mainly the result of their post-World War II recovery that reveal this discontinuity still impressed in the collective memory.

When in 2018, more than forty years after the European Heritage Year (1975), a new Cultural Heritage Year is initiated by the EU institutions [Glendinning 2015, 2], there is hope and obligation for facing these discontinuities as a dissonant heritage and uncomfortable testimony – beyond of the secured paths of the architectural heritage that is easily accessible to tourists and therefore suitable for marketing.
A simple return to pre-1945's values - whether they are laying out in the urban and architectural conception of cities, or in their immaterial heritage as an image of longing – it seems no longer to be possible, and where it was attempted, it was rarely successful, mostly turning into an historic forgery.
Then, monument preservation in urban planning is faced today with the task of large-scale urban redevelopments that were irreversibly changing different sectors of cities, spanning from areas subjected to shrinking to the ones subjected to growing, and it does so in a very similar manner. Here, the struggle for preservation starts and ends. Due to a lack of prospective in use, especially caused by the ever-increasingly energetic and safety targets to be met as well as a strong growth pressure in cities, prevention from a considered number of demolitions in favor of new constructions is difficult to be pursued.
This produces urban spaces and buildings that are governed by the laws of the market and functional paradigms, and rarely obey to the continuity – at internal and external scale – of the city fabric. Moreover, they hardly fulfill their functional and economic promises in terms of sustainability. At this point, aesthetics and urban design issues have not even been discussed, yet. This is where historic preservation, with its offer of reflected appropriation of history, could contribute most to the future. This is about the whole, which points beyond the individual monument or ensemble.
This in the words of Michael Petzet, who in 2013, devoted an entire issue of the magazine *Der Architekt* to the theory of monument preservation under the title 'Jenseits des Mangels' ('Beyond Lack') [Petzet 2013, 2], sound as follows: "But the cultural heritage of the twentieth century is hardly just about a few examples of extraordinary universal value" and the oeuvre of a few famous architects. In the same issue, Andreas Denk writes in the introductory text about the city as a spatial monument and about the need to place a structural interest alongside traditional 'object protection'.
I am convinced that this can only happen through a collaboration between monument preservation and urban planning at institutional level. This is because of what that is at stake here is the integration of monument preservation perspectives into the processes of urban development – thus, a cultural debate on the continuous insertion of the new in the old so to build a new city.
The publication *Conservation, Interpretation, Transformation* by the Bavarian Chamber of Architects [Bayrische Architektenkammer 2014] shows how this topic is currently being discussed in architectural and urban planning circles in Germany. It describes the strategies with which monument preservation in urban planning is confronted, today, especially when it wants to contribute with its competence trained on 'classical' monuments.
The history of the city and its architecture as we find it tells the story of hardship and displacement in the twentieth century and of the shortage of building materials as well as of rapid, because driven by housing shortages, construction.

2. Learning from Karl Meitinger

The contribution of Karl Meitinger's reconstruction plan is still important to today's cityscape of Munich. Munich's core city had been destroyed by about 80% [Bauer 1987, 1] (fig. 1, above).

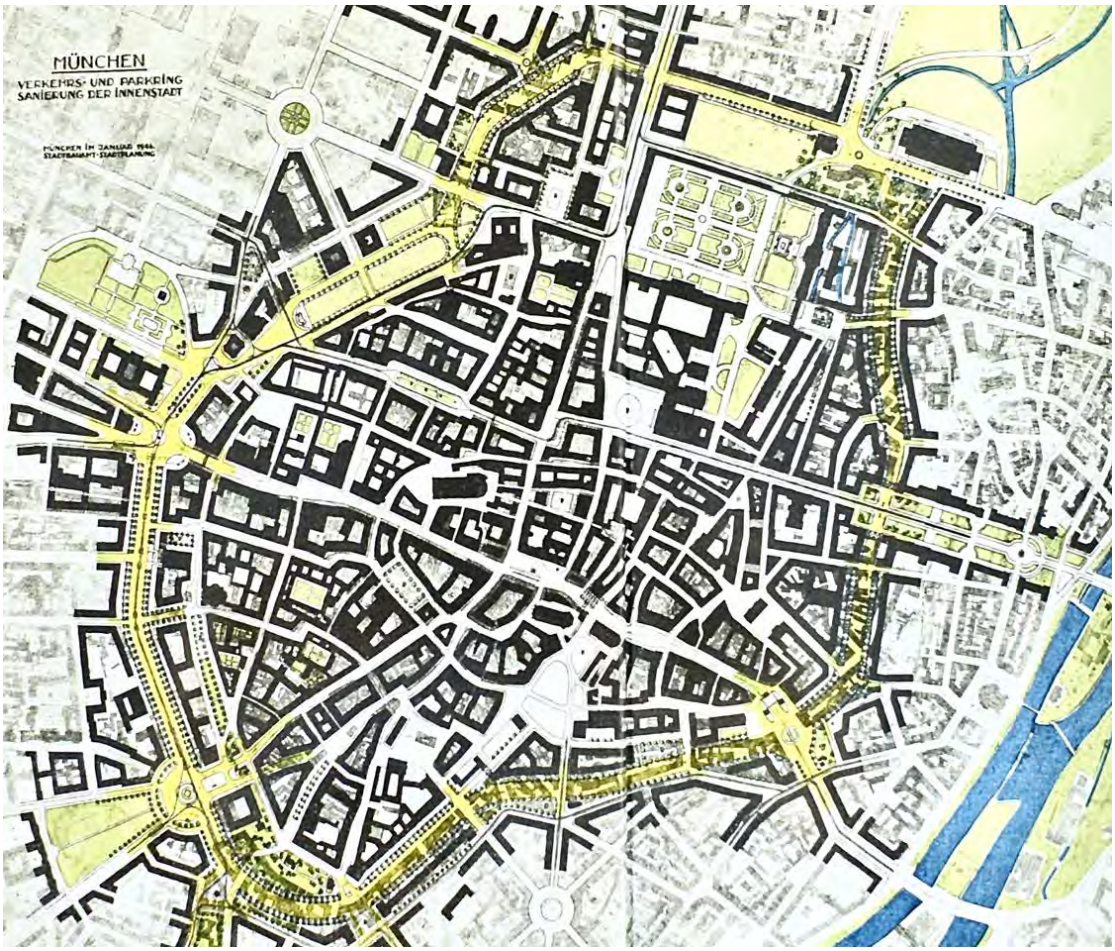
Besides the urgent task of ensuring the basic needs of the population, there were two main challenges for which the city of Munich had to develop effective solution strategies: on the one hand, the urgent procurement of emergency accommodation and the rapid construction of housing, and on the other hand, the far-reaching decision on how the city of Munich should be rebuilt in its historic core. The main focus of housing construction was therefore on type construction, which was used in both block and row structures with the aid of modern construction and building techniques. In contrast to other destroyed cities, the availability of materials in Munich was less focussed on pure recycling of building rubble, as the city's geological location provided concrete gravel pits and clay deposits to satisfy the enormous demand for building materials.

The second question was about the appropriate way of reconstruction for the historic city centre, as well as for the inner and outer core city. As in most destroyed German cities, a controversial discussion developed about rebuilding the cities in a modern and contemporary way instead of rebuilding them in accordance with the original urban structure and its architectural expression. Rebuilding instead of reconstruction was a slogan among experts who wanted to use the opportunities of the so-called hour zero for modern urban development. For Munich, two factors were decisive: firstly, the fact that in large parts of the old town the alley structures were still recognizable, as the facades of the burnt-out buildings were still standing and the main part of the debris clearance had already been done in 1947, and secondly, that a reconstruction plan: 'The New Munich' was very quickly presented as a new urban development plan by the former city building councilor Karl Meitinger (fig.1, below). As early as 1946, Meitinger presented the reconstruction plan to the reconstruction committee of the city of Munich and advocated going Munich's own way, which was largely oriented towards the existing urban identities and Theodor Fischer's graduated building plan of 1904. In addition, Meitinger formulated a clear commitment to reconstruct the important historical buildings such as the Residenz, the cathedral, the town hall and the leading buildings by Fischer, Klenze and others as well as the former Residenzstadt as faithfully as possible, in their external appearance, to their historic image as well as conducting the remaining reconstruction work in such a way so that the renewal and further development of Munich could be implemented with a view of the city towards the future.

The guiding goals were to preserve the traditional appearance and to keep the architectural and urban values alive.

In the book *Das Neue München* (The New Munich), he also states that the reconstruction must be tackled immediately by the generation that still has its own view and memory of the old Munich before the destruction. In order to pass on as much as possible of the atmosphere of the former city to the next generations [Meitinger 1946, 7]. This seems to me to be a very important aspect, because in some places we are now in a renewed debate about reconstruction 78 years after the end of the war, which lacks any concrete memory of its own. The examples that have just been completed, such as the Berlin Palace or Frankfurt's Römerberg, also require a critical examination in this respect - the Dresden Frauenkirche may be considered an exception.

For today's generation, on the other hand, it is of enormous importance to understand the criteria and guidelines of reconstruction, as the inner city of Munich are subject to great development pressure. Every intervention today reveals the working methods of reconstruction and even if only a few buildings are listed as individual monuments, the entire reconstructed old town is considered a designated area monument and an important exemplary post-war old town ensemble. This makes the handling of changes particularly sensitive, but also often



1. Munich. Above after the 1943 October air-raid. © Architeckturmuseum. Below Meitinger's plan, City of Munich, 1946. © Architeckturmuseum

enough susceptible to conflicts with investors and building projects. It is mainly about the grain of the urban structure, volumes, heights and roof design – In short, about the cityscape.
Three aspects still seem worth mentioning. These are:

I. Karl Meitinger's efforts were directed not only at his clear commitment to rebuilding Munich in its original character, but also at optimizing the requirements of economy, efficiency and functionality and establishing viable structures and legal instruments for reconstruction. Thus, he dealt intensively with the partly still existing underground infrastructure and its reusability, catalogued the streets of the inner city according to dimension and function in order to adapt the building line structure to the new framework conditions, such as fire protection and traffic, without questioning the parcelling and city structure as a whole. The most prominent examples of this can be seen in the building line at Marienplatz opposite the town hall, which was shifted slightly to the south, and in the design of the arcades and openings at the old town hall in order to better manage the expected traffic flows.
II. He gave as much importance to public transport as to car traffic, and already included a possible underground railway line in the considerations for the reconstruction of the main railway station. At the level of the urban development plan, he made proposals for local recreation areas and the future growth of the city, which he predicted immediately after the end of the war.
III. At the same time, he was well aware that this enormous reconstruction effort could not be accomplished with the usual organizational measures, instruments and procedures. He advocated the establishment of a reallocation committee to clarify the property situation, appealed to the owners and architects to agree on a block approach and spoke out in favor of a reconstruction law to give priority to the common good over individual interests. At the same time, he demanded, as it were, a block approval of the newly developed building line structure in order to provide the building police, as the building permit authorities were called at the time, with a firm basis for the creation of building rights.

Interestingly, Karl Meitinger's approach to the urban structure largely coincides with the strategies chosen by Hans Döllgast for the treatment of the building fabric. This coincidence was theorized by Renato Bonelli (1911-2004), who was first to extend the criteria of the so-called *Restauro Critico* to the case of historic urban settlements and landscapes.
«Il valore della città antica è quello di una presenza formale vivente ed attiva che attualizza la storia mentre la vita stessa, nelle sue vicende edilizie, si storicizza nella qualità della forma ed esprime ogni volta il significato del pensiero e l'ideale etico di quel momento storico. Donde il valore imparagonabile ed insostituibile del centro antico di una città, che è parte essenziale ed immagine della sua e nostra storia, linguaggio dell'ambiente formale della nostra odierna esistenza, alimento alla capacità creativa e alla vita spirituale. Di conseguenza il restauro, in quanto operazione critica diretta all'intendimento e alla conservazione, investe comprende nel proprio campo l'intero ambiente urbano e tutta la città antica, trasformandosi in restauro urbanistico […]. Nei cosiddetti centri storici, che si configurano secondo lo spontaneo atteggiarsi della forza vitale guidata da interiore coerenza, quest'impulso della vitalità, compenetrato nella forma e fuso in essa, non costituisce più realtà pratica, ma vita tradotta in forma e forma pregnante di vita; ed in tale complessa realtà storica che il restauro deve incidere» [Carbonara 2005, 1].
Three different views shaped the debate around the post-WII reconstruction of German cities. These are: a reconstructive reconstruction; a clear commitment to new construction; thirdly, tradition-bound reconstructions, which greatly opened up the scope for interpretation.

There was not a sole urban redevelopment theory, rather the three patterns existed side by side and were implemented depending on the genius loci and the respective socio-political decisions in the cities.
Urban repair and an accompanying modernization were the premise that provided the basis for pragmatic approaches. Important external factors of influence were the local building culture, the technical framework conditions and legal requirements as well as the availability of materials.
The attempt to preserve the identity and the images that were anchored in the collective memory of the cities did not succeed everywhere. Döllgast succeeded in reinterpreting the traditional images and forms in an authentic way [Döllgast-Gaenssler-Technische Universität München-Bund Deutscher Architekten 1987, 5]. He dealt intensively with the still preserved building fabric showing traces of repairs and giving value to original materials, which were yet understood as a means to create something new in the old. Above all, he simply devoted himself to the protection of what that was still existing in there, fought for its preservation against total demolition, as in the case of the Alte Pinakothek. And then, he created his own architectural language by supplementing the war-damaged urban fabric with a free use of forms and materials. This approach shaped an Era and was tightening linked to a view of modernism that does not break with tradition [Stock-Kinold-Döllgast 2018, 8]. This in the words of Bonelli sounds as follows: "restauro come processo critico e restauro quale atto creativo sono dunque legati da un rapporto dialettico, in cui il primo definisce le condizioni che l'altro deve adottare come proprie intime premesse, e dove l'azione critica realizza la comprensione dell'opera architettonica, che l'azione creatrice è chiamata a proseguire ed integrare" [Bonelli 1963 (1)].

Conclusions: Steering transformation together

Conclusion, the approach by Döllgast, implemented by many of his pupils, in combination with the strategy of the *Meitingerplan*, characterized the reconstruction of the city of Munich – thus, the Munich cityscape as this has been handled down by time to us: familiar spatial structures and a lively surface design that evoke the character of the lost Munich, yet open to a further development. This approach which combines together continuity and new beginning is regarded, nowadays, as sustainable.
The resulting professional interrelationships are a challenge for urban planning and historic preservation alike, and an opportunity for renewal could arise from this for both disciplines.
In Munich, for example, this applies to the case of the post office buildings designed by Robert Vorhoelzer, as well as to the buildings by Josef Wiedemann at the Alte Akademie (figg. 2-3).
The *Alte Akademie* (Old Academy), which is located in the heart of the Munich's old town represents a primary example of the Munich reconstruction. Here, the new and the old are combined with the new buildings and reconstruction's concepts introduce by the *Meitingerplan* in Karl Meitinger Era. As an ensemble, it had a difficult time being accepted as a monument, although, it is listed as a monument, and the city council established a development plan so to protect the entire complex. The facade, which had been recreated during the reconstruction, was meant to be preserved. Opposite to this, the so-called Widemannbau was meant to be demolished. This is often the case of buildings that were built in this period, there was a lack of expert opinions that deeply questioned the possibility of redeveloping the building fabric. It took almost two years to convince the owner of the fact that the Alte Akademie must be considered as a unit in its new perspective of use. This was achieved thank to a close cooperation between the different authorities involved and stakeholders especially local citizens.

2: The Old Academy of Munich. As a whole.

2: The Old Academy of Munich. Details of a new addition.

The various conditions of origin and spatial characteristics of a city can be experienced through a wealth of contradictory images and represent its historical memory, which must be preserved as a primary document. Urban planners as well as monument conservators supervise the city in its transformation and have a common task of communication and publicity in this process. The preservation of structures and their transformation, which remain legible even in their fragments, and the dialectic between newer and older formal language animate as productive impulses the continuous change of the European cityscape. Every generation has the freedom and the responsibility to face the past and the future anew again and again. Many European cities, like Munich, have just begun to look attentively at the fifties, sixties and seventies and to discuss which features and urban design guidelines from back then should be preserved.
We are facing a profound transformation of the structures of post-war modernism, its buildings and complete ensembles. For the future of urban development and monument preservation, technical and legal and, above all, social conditions must be created so that this transformation process can achieve urban planning and architectural quality. At the same time, these measures open up new potential for us to meet the current demands of climate adaptation, traffic restructuring, etc. with innovative urban planning solutions.
What remains is the question of inner images and the emotional side for the future of the city. Leo von Klenze, an ingenious importer of images, knew how to interweave them with the respective place in a new way. The further development of architectural qualities of modernity, taking seriously the contradictions that the twentieth century has given cities as a task and tracing their relief, and fitting the scale of the new interventions into the canon of the existing city, could be the right way. The future of historic preservation, urban planning, and urban development as a discipline may lie less in the great spectacular architectural highlights and urban settlements than in the supposedly modest building tasks of a city that is in the process of renewing itself from within (fig. 3).

3: Wittelsbacherplatz in Munich.

Reference

BAUER, R. (1987). *Fliegeralarm, Luftangriffe auf München 1940 -1945*, München, Hugendubel.
BENJAMIN, W. (1986). *Illuminations*, New York, Schocken, pp 217-252.
BENJAMIN, W. (2007). *Immagini di città*, Torino, Einaudi.
BENINCASA C., UNIVERSITÀ DI ROMA (1994). *Il tutto in frammenti: arte del xx secolo: una nuova interpretazione storica*, Milano, Giancarlo Politi.
CARBONARA, G. (2005). *Renato Bonelli,* in *Che cos'è il Restauro? Nove studiosi a confronto,* Venezia, Marsilio Editori, pp. 64-68.
DÖLLGAST, H. GAENSSLER, M., TECHNISCHE UNIVERSITÄT MÜNCHEN, BUND DEUTSCHER ARCHITEKTEN (1987). *Hans Döllgast 1891-1974*, München, Callwey.
ENSS, C. M. (2016). *Münchens geplante Altstadt. Städtebau und Denkmalpflege ab 1944 für den Wiederaufbau*, München, Franz Schiermeier.
HORVATH, G., SOARES, M.C.D.P., ARANTES, O.B.F., ARANTES, P.E. (2001). *The Neo-Enlightenment Aesthetics of Jürgen Habermas*, in «Cultural Critique», n. 49, pp. 43-57 (doi:10.1353/cul.2001.0003).
PETZET, M. (2013). *Substanz, Bild und Erinnerung. Zur Konservierung der Moderne*, in «Der Architekt» (Jenseits des Mangels. Zur Theorie der Denkmalpflege), n. 2, pp. 32-37.
GLENDINNING, M. (2015). *The European architectural heritage year and Unesco World Heritage*, in *Eine Zukunft fuer unsere Vergangenheit*, edit by M. Falser, W. Lipp, Berlin, Baessler, pp. 93-103.
MEITINGER, K. (1946). *Das neue München, Vorschläge zum Wiederaufbau*, München, Bruckmann.
STOCK, W.J., KINOLD, K., DÖLLGAST, H. (2018). *Hans Döllgast: schöpferische wiederherstellung: creative reconstruction*, München, Hirmer.
BONELLI, R. (1963). *Il restauro architettonico*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Venezia-Roma, De Agostini, vol. XI, col. 322 e ss., ma coll. 344-351.

Sitografia

https://www.architekturmuseum.de/wp-content/uploads/2020/03/2020-student-project-Meitinger.pdf (January 2022)

Monuments as Political Objects. The case of the Neues Museum of Berlin

DAVID WOLF
Technical University of Munich

Abstract
When designers speak about war and damaged heritage, this is often synonymous of a loss. A loss of knowledge and identity that goes, along with a damage and a material loss of heritage. Then, an act of recreation must be considered as a duo act, which makes heritage still available for future generations to experience culture. However, several solutions were implemented into the practice so to stage heritage and widely ranging from ruins to copies. This article will debate this dichotomy by concentrating on the staging of monuments during the post WWII recovery of Germany, and which were charged with iconic and political meaning.

Keywords
WWII damaged heritage, Reconstruction, work of addition.

Introduction
When monuments are designed so to pursue a state-building programme that is suiting the needs of political communities, we are called to explore monuments as political objects, along with their social and cultural dimension - as this is perceived by local communities that identify with them.
In Germany, the idea of building a *state* museum, where no distinction between classes exists (*German Fundamental Law Constitution, year 1949*) was firstly conceived by Friedrich Wilhelm the IV.
In 1840, a state museum right in the hearth of the historic centre of Berlin was built at the so-called *Museum Island*. The architect Friedrich August Stüler, as an illustrious representative of the contemporary aesthetic standards of the German society, designed the building in a modern neoclassic style. The museum exhibition and its architecture were planned so to accommodate the ever-growing collection of museum pieces – thus, ensuring the circulation and the *libre échange* between the works of art in exhibition and its surrounding. Because of this, today, one can appreciate the Old in the New Museum as part of the ensemble of the Museum Island, and the two of them as a whole: in a united conception of a sole building of undisputed architectural and art-historical value and constructively different from any other museum.
By watching at the social-political background, which was highly complex and strongly influenced by a kindling patriotism, one can understand the political intentions that historically were standing behind the institution of the Neues Museum. These were making the Neues Museum to be charged with a political meaning that was further and extensively stressed by Nazi Germany.
This was causing that, during WWII, the Neues Museum was perceived as a target for invasion. In 1945, no building on the island was undamaged. And parts of the Neues Museum were entirely lacking (Fig. 1).
In the second half of the XX century, an international architectural competition was launched to reactivate this German icon into the consciousness of people – beyond its reality of a remain. The results of the international competition will be debated through this paper. Solutions proposed by Giorgio Grassi, Frank O Gehry and David Chipperfield Architects will be compared to each other revealing the unsolved conflict between Grassi and the *Landesdenkmalamt Berlin*.

1: After WWII air-raid. Parts of the building were directly hit (© Landesarchiv Berlin).

1. The Neues Museum by Friedrich Stüler

1.1 Socio-Historical Background

At the beginning of the XIX century, the population has undergone radical changes, while the memory of the war that torn Europe was still laying in the mind of people. In the first half of the 19th century, the increasingly process of liberalization of the market, which went with the development of a proper economic, social, and legal framework, causes, in Germany, a widespread condition of absolute poverty especially in rural villages. Here, peasants were granted by law full property of the land they were working for centuries while prices for agriculture went down and a compensation process to former owners of lands was still ongoing [Osterhammel 2012, 8-10]. A massive emigration to the oversea lands or the neighboring cities was recorded in these years. However, innovation such as the mechanization and industrialization of production processes were push forward around that time by the emerging Prussian State. The creation of modern school structures and the active prevention of illiteracy and increasing measures of social security (i.e., *Social Security Act by Bismarck, year 1883*) were a landmark of the second Empire [Osterhammel 2012, 12].

1.2 The King and his Museum

Friedrich Wilhelm IV (1795 – 1861) after having seen his father struggle and failure in dominating masses over the great paradigm shift experienced by European societies over the 18th century, he dedicated himself to fulfill his duties as an Emperor – although rejecting this title – thus, guiding his people united through these times of change. He understood that he had to appeal to the inner consciousness of Germans, who recognized themselves as a such – thus, identifying with the borders of what that nowadays is understood as Germany - and developing further national proud and identity. At the same time, he needed to show openness and transparency, even good will to bring the population on his side. And with this in mind, he built up a museum on the central part of the museum island as a counterpart to the Parisian *ile de la Cité*.

Architect Friedrich August Stüler was appointed to design the building. The most modern standards in the design of museum exhibitions were implemented for the king's museum. The foundation will be stomped by steam engines, the materials will be lifted by steam-powered lifts and the roof trusses looking like bows are an imported invention from France.

The museum exhibits findings from all the different Eras, which are relevant to the 19th century understanding of history – thus, Egyptian, Greek, Roman, Byzantine and finally the German history.

The museum is seen as a house of knowledge for all the inhabitants of Berlin and guests coming from abroad as well as newcomers, who are equally supposed to experience culture while visiting the site.

Rooms were conceived so to progress chronologically in space and time. Findings were exhibited so that historic themes were reflected into the architectural features of rooms.

In 1847, the German Wilhelm von Kaulbach (1805 – 1874) was appointed as the chief painter to suit the needs of a decorative apparatus to embellish and contextualize the museum's room. Particularly, he depicted a large wall painting telling the story of the newly established German state. This was stretching over a 75-meter surface being located right at the main staircase [Blauert, Bähr 2013, 73]. This painting, which was one of the main artworks commissioned by the King himself, is, here, understood as the central political theme of this building due to its prominent position.

1.3 Finalization and Reception

After a fast completion of the overall structural skeleton, the finishing of the interiors was progressing slowly. Finally, in 1862, the building site is almost concluded, Friedrich August Stüler releases a richly illustrated volume for the opening of the museum. [Blauert, Bähr, 2013, 74]. The reception of the Museum is a great success. The inhabitants, as well as the scholars are coming in masses but criticize the "overwhelming" exhibitions [Von Buttler 2010, 78]. The museum is praised as an icon of the great achievements in the engineering and industrialization of the country [Blauert, Bähr 2013, 251-256]. Shortly after the completion of the museum the question about Germany as a free state is raised and will find expression in the Dano-Prussian war, then in the Battle of Königgrätz (1866) leading directly to the formation of the National Assembly and later the German Reich [Osterhammel 2012, 13].

2. In-between Wars

2.1 From 1870 to 1939

The years after the formation of the German Reich up to the end of the First World War (WWI) were passing by without any big intervention. A few changes are made such as: a mezzanine floor will be erected in the roof, as the exhibition spaces were rapidly becoming too small for

the display of the permanent exhibition, the Greek courtyard will be overhung by a glass roof, which is partly breaking off the walls and a new “Amarna exposition” will be introduced [Blauert, Bähr 2013, 82]. The German monument care is modernizing with the state of Hessen in the lead [Eckhart 2003, 26] and in times of the Weimar Republic, nothing will be changed in the museum due to the strict guidelines.

2.2 Destruction and Neglect

During World War Two (WWII), especially over the last air raids (year, 1945), the Museum Island and its Neues Museum are a target for destruction. In February 1945, the south-west wing is heavily damaged by direct hits, which are striking both the courtyards and the south-east quoin. Earlier over the 1940s, the main staircase with its huge painting on the German history is under fire due to booming. Further damages were occasioned by the Battle for Berlin in the last days of Nazi Germany (Fig. 2).

In the post WWII recovery of Germany, the repair works of the Neues Museum are not prioritized. For several years, the building is left in a state of neglect. The GDR, which had, at that time, the supervision of this sector of the city of Berlin, left this in a state of a remain. Similar to the case of the Frauenkirche of Dresden, remains of the collapsed parts were left on site. We can speculate on reasons for this. Certainly, this was a relic of the strong and prosperous Germany united under its Emperor and, afterwards, once again, under its Nazi dictator.

There are some ideas blowing the wind of a reconstruction of the building in its original state. However, these are not pursued. In 1986, a removal of the rubble is performed, and the courtyards are freed from the spontaneous greenery rooted into its remains.

After the fall of the Berlin Wall (year, 1989), the management of the city of Berlin wants to restore the Neues Museum. A competition is launched in 1993. [Von Buttlar 2009, 28].

3. The New Neues Museum

3.1 A Complex Competition

By widely watching the approaches developed in practice all over Germany and especially for the repair of heritage lacking integrity, two main approaches can be observed [Tietz 2015, 5]. These are ranging from:

i. heritage deconstructed due to life-threatening damages and/or social pressure, (e.g., *Berliner Stadtschloss*)
ii. heritage left in a state of a ruin and treated as an archaeological remain to be dealt with in a later time; (e.g., *Frauenkirche Dresden*) and;
iii. heritage redeveloped so to integrate remains into the new, all the while giving room to novel conceptions. (e.g., *Alte Pinakothek*)

On the other hand, restoration works of architectural heritage were often conducted so to provide heritage with a unity of style, which recreates heritage *how it was and where it was* [Giovannoni 1929, 4] by a philologic approach.

In the case of the Neues Museum, the public tender, which was launched in 1993, was already anticipating a need for preservation and restoration due to the almost contemporary submission of an application so to inscribe the Museum Island of Berlin into the list of World Heritage Properties (inscription, year 1998-99).

Many international architects took part into the competition. In 1995, the following architects boosted a position into the top five: Giorgio Grassi, Frank O Gehry and David Chipperfield Architects [Von Buttlar 2009, 30].

The well-known architect Giorgio Grassi, who, in these years, was active in Berlin was awarded with a first prize. While the projects by David Chipperfield Architects and Frank O Gehry were somehow still favoured by the managing foundation.
In the meantime, heritage conservation institutions (*deutsche Denkmalpflege*) are strongly interested in obtaining the World Heritage status by UNESCO for the Museum Island of Berlin as a whole, which will be officially declared in 1998/9 (date: 25 June 1998). Here, the justification for inscription with respect to the criteria of Authenticity and Integrity reports the following: «The Neues Museum has been made safe but is a ruin to this very day. It is to be reconstructed in close adherence to the design by Friedrich August Stüler. In this sense the Neues Museum is at present the most authentic building in the museum complex».
Because of this, one can speculate, beyond political reasons, that the outcome of the first public tender did not find any more full justification in the face of the future newly established heritage status, which would call for a unity of style - thus, for the recreation of specific architectural features understood to be peculiar of the Stüler design. Particularly, the main staircase which was one of the key elements of Stüler's design was entirely missing in the design concept proposed by Grassi. Further, Giorgio Grassi conceived a further addition to the southern part of the Neues Museum, connecting, yet disconnecting the Spree River and the Pergamon museum with the Neues museum. This work of addition was lower than the original building and protrudes from the middle axis, and it splits up into a perpendicular wing along the Kupfergraben. The volume shows few thin windows. He mirrors the staircase and scales this down for the visitors to experience his new extension first.
Reintegrating the main staircase in the Grassi design concept would have made his addition obsolete. Despite efforts put in the redevelopment of his project proposal no satisfying solution was found.
Frank O Gehry's design is also based on added volumes, however freely standing to the south of the museum. His concept is foremost based on the open spaces and circulation on the museum island [Von Buttlar 2009, 30].
Both designs are speaking an extraordinary strong formal language. Especially that of Gehry is praised by the press in 1996 for its boldness [Lautenschläger 1996, 25]. However, a second round for competition was held. Here, the Chipperfield Architects' project proposal which is reconnecting with the former circulation conceived by Stüler is standing above. It shows a lot of similarities with the design by Grassi, especially, when it comes to the exterior appearance of volumes. However, in the interior, it keeps the original circulation and reconnects the rooms as they were designed by Stüler with some restrictions. The British architect will compromise with the *Landesdenkmalamt* to find a consensus in terms of restoration concept. To understand his winning design let us focus on some architectonical details.

3.2 Chipperfield Architects design

Chipperfield Architects main design, it is understood, here, as an intervention directed to give equal dignity to all the phases in history – thus, intended to conserve as much as possible of the existing so to keep traces intact for future generations to experience culture. This applies also to the partly destroyed floors and paintings.
In cooperation with the monument care institutions involved in the preservation of the monument, they were recording the building as a whole and comparing the images with their original designs. Mosaics are reproduced first digitally and if they are fitting and proven to be right, these are reconstructed as far as possible with similitude to the original. For parts which are entirely lost - such as the Egyptian courtyard - they conceived their own architectural language developed so to deal with the existing. Particularly, they proposed

the use of a terrazzo produced by using local materials such as Saxonian marble [Von Buttlar 2009, 49].
The wall paintings, which were partly affected by the ravages of time, along with a state of neglect, were preserved and lacunas were integrated by the help of a mortar showing neutral tones. Chipperfield Architects wanted to make the building experienceable as an historical sequence, as the outcome of different Eras, disconnected yet connected with the authentic architectural character of the different spaces as these were conceived by Stüler. Few wall paintings were uncovered by the restorers. These paintings are staged by means of a scialbatura and undercuts that are framing the findings in a homogenous light colour.
This wide range selection of solutions that somehow was fitting with the great variety of ending outcomes conceived by Stüler for the different spaces characterising the building, somehow, freezes the ruin in a specific time in history, allowing for visitors to have still an understanding of this as a relic of war, all the while being completed and functioning, once again, as a museum space. One could compare this to a Tanuki bonsai, a technique which is making a bonsai tree to look older all the while letting it to grow out of the former tree or a bark - thus closing the circle of life and death (Fig. 2). This in the words of Giovannoni sounds as follow: *«[...] a true modern architectural and decorative style, outside of personal attempts and ephemeral fashions, accepted by all, wide-ranging, continuous, master of its directives and methods, is not there. If ever there was a time, if ever there will be a future, the flexibility of its motives, the variety of its expressions, the necessary links with the local tradition should, and must, be such as to allow an easy "Ambientamento", and then it will be possible to welcome both the bold innovative solutions, not of destruction but of integration, and those that follow the admirable examples [...] of the Cathedral of Milan [...] in which the new detail is framed in the old composition, as a young seed emerges from the old tree trunk».* [Giovannoni 1929,122]
Similarly, the ruins and their additions are fighting for the upper hand. However, works of addition are elements in progress which are reshaping the old, while recreating the old.

4. Political Meaning

4.1 UNESCO protection measures

In perception of the author, one can say that nowadays, without the confirmation of the world heritage statute for the Berlin Museum Island, and a strong political willingness of going for a design that characterises the existing by making the existing to be the protagonist, the Neues Museum would have become the dichotomous concept conceived by Grassi.
Now, we know that only 10 years later the James Simon gallery by Chipperfield Architects was beginning to take form. It took the shape of an equally modernist interpretation of the arcades along the Kupfergraben, connecting the Pergamon museum with the Neues Museum, and the island's entrance via the Iron Bridge.
One could argue that the design by Grassi was ahead of its time, to close to the later addition of Chipperfield Architects and the James Simon Gallery. However, the most critical point for the monument care was very likely the direct intervention into the south façade with the added volume. After all the German Monument Care wished to enlist the whole site as a World Heritage at the time of reconstruction, thus making free interpretation less favoured.

2: A Tanuki bonsai: the living trunk is following the curvature of the dead trunk (© Bonsai Tree Ltd).

4.2 The Democratisation of Political Meaning

The way in which the Neues Museum has been reinserted into the consciousness of people is one of its kind. One could even speculate that it moved from a building symbolising a progressive absolutistic power in which the newly established German state wanted to recognise itself to a symbol of democracy and culture.

We see the old bricks and at the same time the new ones ranked so to provide the Neues Museum with completion by means of *simplified forms and minimum work of addition* [Giovannoni 1929; Babazadeh Asbagh 2022, 650]. This clear hierarchy is broken when it comes to the staircase. One can observe that a monumental portal stands in the middle. This lost its décor, however this is still throning in the centre (Fig. 3). The staircase is connecting walls with each other so to span between the piles of rubble. And finally, the new roof and ceiling are reconciling the old in a new shape. There is no patriotic painting anymore, which underly nationalistic motifs. However, a memory of the war and its reflection on architecture is in there. In this regard, the restoration of Chipperfield Architects has changed the political meaning of this building yet giving equal dignity to all the phases in history without making a selection on history.

Conclusions

The design by Chipperfield Architects is executed by paying a great deal of attention to the restoration works of architectural surfaces. Despite this, the historical political significance of some of them was partly lost. Particularly, the work of art that was depicting the history of Germany and surrounding, yet characterizing the main staircase was affected by the last restoration works.

The large wall painting was reflecting the spirt of the time and the aesthetic standards in which this was conceived. This, along with its political value was almost completely destroyed during WWII. During the last restoration works the wall painting was not recreated.

3: Juxtaposition of the New Museum by Stüler and the Museum redeveloped by Chipperfield Architects (copyright © Staatliche Museen zu Berlin).

For the sake of the argumentation of this paper, this is, here, understood as an action that does not allow for giving equal dignity to all phases in history. A selection of history was performed so to stage the Neues Museum and reinserting this into the consciousness of people.
On the other hand, even though if it were possible to recreate this, it would have been anachronistic to recreate a work of art charged with political meaning when history destroyed this. However, this was bringing along with it a precious knowledge, a trace of our past, that now, due to a selection of history, does not allow for an appreciation of the building as an object of knowledge in its entirety. This is not only the case of the Neues Museum of Berlin. This is the case of many architectural works, which were restored and/or redeveloped all around after, a long, or a short time of dictatorship.
This line of reasoning is raising the question: Is it really possible to avoid selecting history? And if so, how can we select history?
In the case of the Neues Museum of Berlin, history was choosing by its own: the wall painting got lost. However, this is still an integral part of the history of this building.
How can we reconcile these two histories without recreating this architectural surface? New digital means are, nowadays, available for doing so. However, if completion would ever be given to this missing layer, the heritage could be truthfully called a monument of knowledge. Concluding, the design by Chipperfield Architects is part of the cult around restoring and forming heritage in

combination with the contemporary – thus, designed to make history, while the underlying ruins and patina of time tell their own story. The visitor cannot look at the one without looking at the other. The interaction between the two is unique and presents undoubtedly one of the most special architectural solutions.
This in the words of Giovanni Carbonara sounds as follows: «Si intende per restauro qualsiasi intervento volto a conservare e a trasmettere al futuro, facilitando nella lettura e senza cancellarne le tracce del passaggio nel tempo, le opere di interesse storico, artistico e ambientale; esso si fonda sul rispetto della sostanza antica e delle documentazioni autentiche costituite da tali opere, proponendosi, inoltre, come atto di interpretazione critica non verbale ma espressa nel concreto operare. Più precisamente, come ipotesi critica e proposizione sempre modificabile, senza che per essa alteri irreversibilmente l'originale[…] quanto sopra specificato induce a riconoscere nel restauro un 'di più' rispetto alla sola conservazione e a considerare che esso possa, in maniera culturalmente lecita, svolgere un ruolo di meditata riproposizione, di reintegrazione, di reinterpretazione dell'opera, senza dimenticarne gli esiti figurativi o, per dirla con Roberto Pane, senza trascurare di dare una 'forma estetica' al proprio intervento (restauro 'critico' e 'creativo')» [Carbonara 2005, 25].

Bibliography

BABAZADEH ASBAGH, N. (2022). *Theories of Conservation and Scientific Restoration from Gustavo Giovannoni's Point of View*, in *«Proceedings of the International Conference of Contemporary Affairs in Architecture and Urbanism-ICCAUA»*, nn. 5(1), pp. 648–658.
BLAUERT, E., BÄHR, A. (2013). *Neues Museum; Architektur, Sammlung, Geschichte*, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin.
CARBONARA, G. (2005). *Giovanni Carbonara*, in *Che cos'è il Restauro? Nove studiosi a confronto*, Venezia, Marsilio Editori.
ECKHART, F. (2013). *Habe Ehrfurcht vor dem Alten und Mut, das Neue frisch zu wagen! Die Denkmalpflege im kulturpolitischen Konzept Großherzog Ernst Ludwigs*, in *100 Jahre Denkmalschutzgesetz in Hessen. Geschichte – Bedeutung – Wirkung,* Stuttgart, pp. 23–28.
GIOVANNONI, G. (1929). *Questioni di architettura nella storia e nella vita: edilizia, estetica architettonica, restauri, ambiente dei monumenti*, Roma, Biblioteca d'arte.
LAUTENSCHLÄGER, R. (1996). *Neues Museum sucht neuen Architekten*, in «taz am Wochenende», Berlin, p.25.
OSTERHAMMEL, J. (2012). *Das 19. Jahrhundert, The 19. Century*, in *Informationen zur politischen Bildung* Nr. 315; pp. 1-46; bpb; Bonn.
TIETZ, J. (2015). *Denkmalpflege* in *Deutschland; Wandlungen, Kultur und Denkmalbegriffe*, Aachen, Wüstenrot Stiftung, pp.1-11.
VON BUTTLAR, A. (2009). *Neues Museum Berlin - Architekturführer*; Berlin, Staatliche Museen zu Berlin.

Websites

https://doi.org/10.38027/ICCAUA2022EN0161
https://davidchipperfield.com/projects (July 2022)
https://www.prodenkmal.de/de/kyl_projekt/neues-museum-berlin/ (July 2022)
https://www.museumsinsel-berlin.de/gebaeude/neues-museum/ (July 2022)https://www.baumeister.de/procuratie-vecchie-chipperfield-venedig/ (July 2022)

Places, non-Places. The significance of recreating sites charged with iconic meaning

ROBERTA FONTI
Technical University of Munich

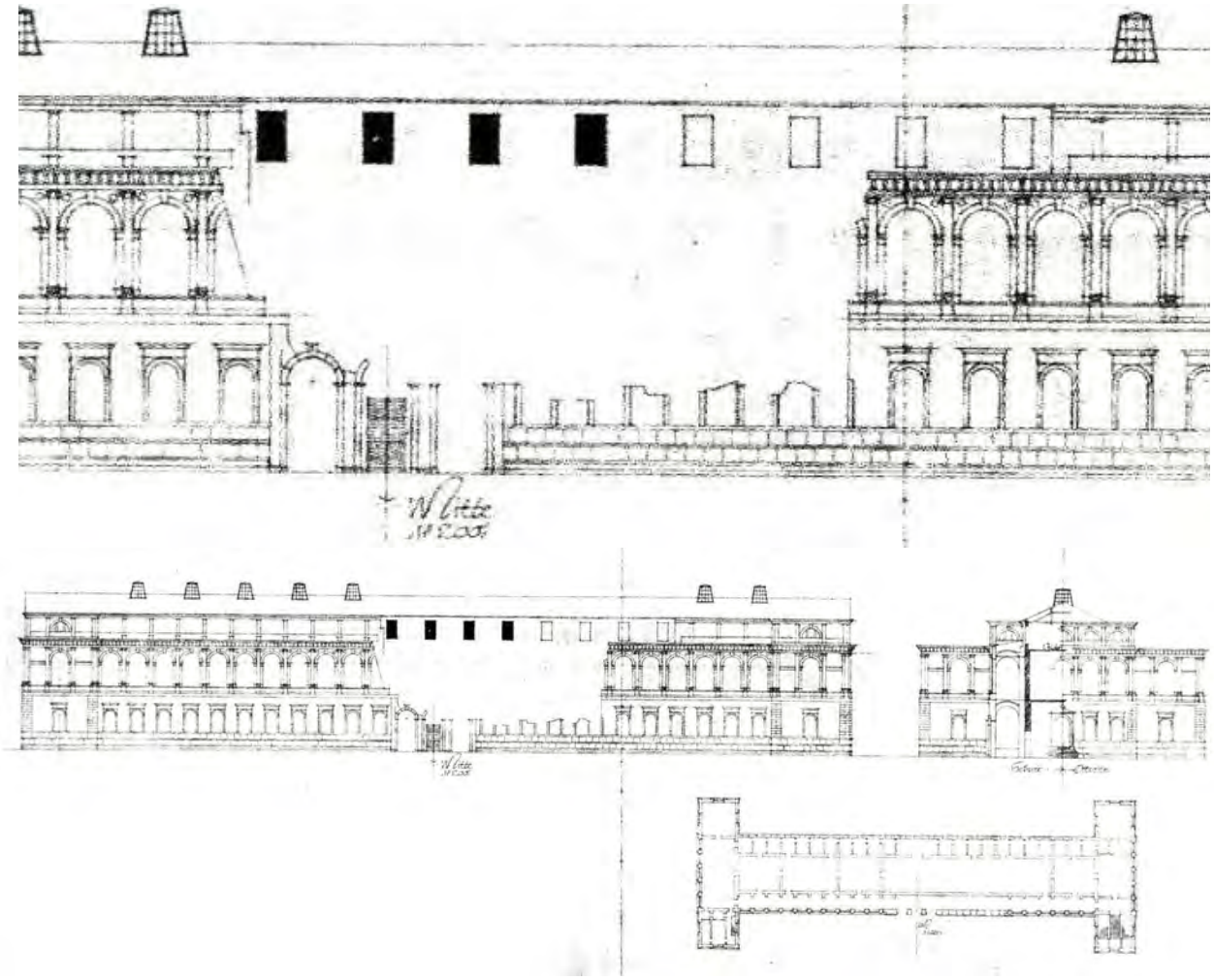
Abstract
Europe has faced devastating armed conflicts, which had left survivors loners, seeking for sites they were identifying with. Sites are places, at times, recreated how they were and where they were*, other turned into* non-places*, where people are no longer able to identify with. This paper focuses on the World War II recovery of Germany. The phenomenon of the resizing of churches is debated by using hermeneutics and structuralism as a key of reading so to reveal the influence of the* German Catholic youth movement (KjG) *on restoration and the one of trauma in the recreation of sites.*

Keywords
Deliberate act of destruction, Reconstruction, Sacred Architecture.

Introduction: The cult of death
«The city is a place where one experiences interpersonal and community relationships. At times, streets and squares serve as a theatre for performances, which possess a strong ritual component. To preserve these positive components, one needs a thorough, structured and systematic knowledge of this multiform reality and its numerous levels (of understanding) in which it has been historically unfolded» [Lombardi Satriani 2004, 14].
These are the words used by the ethno-anthropologist Lombardi Satriani to begin his essay on the *multidimensional nature of spaces and rituals (*of old city) as this is reported in his book *Il sogno di uno spazio*.
Here, he dwells on the concept of places as a site where to establish one's home. This is understood as a site which opposes the one of a non-place – «a space in which the person who crosses it can read nothing either of his identity, or of his relations with others, or more generally, of the relations between one and another» [Lombardi Satriani 2004, X-XI] – thus, a need for identity that goes beyond Architecture but its deeply rooted into it.
Further, he debates the theme of death as a factor characterising the design of our built environment with specific reference to the one of the old historic centres. Particularly, Lombardi Satriani argues that «man as a being can be standing in the world (only) if one sets a series of reference points. However, reference points are set starting from a centre. And the centre is a city: house and bell tower. These two (architectural) elements establish the dialectical - a framework within which man's existence can be unfolded. Outside remains the unknown toward which it is possible to move so to explore (the unknown). This is as long as one does not lose the possibility of returning to one's home, to one's bell tower that guarantees the existence and the presence of individuals (on a territory) and, therefore, the cultural operability of one's world. [...] This means that existence is under treat when this touches the boundaries of its existential space, when one can no longer see the bell tower, when one loses the culturised horizon beyond which one cannot go, and within which one consumes one's operational 'beyond' (limits). This is happening when one faces the nothingness» [Lombardi Satriani 2004, 35-37].

And nothingness is the scenarios that men's returning their home places after War had to face. Their culturalised horizon was lost forever.
Regarding the «impact of the dead on the conception of the built environment», he states that, in his opinion, one can refer only «to two categories of relationships, alive-dead and dead-alive. These are charged with different values, and whether they are complementary to each other, or do not complement, this depends on whether the responsibility for the actions is assigned, in the first place, to the figure of the living or to the one of the deceased. [...]. 1 - places of the dead, both temporary and definitive, which dialectically blend and validate a village as a place intended for living (houses, churches, cemeteries, spaces of all kinds which, although having different functions and values, are linked together in a funerary route); 2 - architectural works, which embody paradigms of death and consequently are shaping collective behaviour and individual spatial trajectories (churches, the Stations of the Cross, Calvary and other symbolic mausoleums and so on)[...] the combination of these tangible and symbolic localisations constitutes a spatial language of death. This is structuring a code of meanings that are expressed by a humanised nature, in a real land and its symbolic representation. Contiguous to the actual space, which is already marked by the ideology of death, a mythical world, inhabited by the dead, with its pathways, its landscapes, its spaces conceived according to a metaphysical topography, arises in the cultural horizon of people» [Lombardi Satriani 2004, 150-151].
On the other hand, Mario Bolognari reminds us that «the idea of the existence of another world that can be reached when a particular state arise has been serving many populations to reasoning on the traumatic experience of death. This is why traditionally men have believed that biological death was the passage to a new phase of life, rather than the annihilation of everything that is now attributed to it, along with its function of regenerating life. This is experimentally proven by the fact that in dreams we see the dead. However, they are considered dangerous, because of they belong to a world of which we do not know the rules governing and transforming it. Out of this negative view comes the need for a positive one. This is: the dead are celebrated once a year, we visit them in cemeteries, invoke them and, above all, pray for them in order to win their favour. [...] in any modern religion it is possible to trace (these) very ancient elements, [...] now obsolete, and furthermore unrelated to the current social and economic reality (of our modern societies) – however, they are still persisting» [Bolognari 2001, 8-9].
Then, death as trauma, and the built environment as a place where to set our reference points and define the boundaries of our culturalised horizon.
The debate around death, and its relationship with religion, local beliefs [Holbein 2020] and the design of cities would require an in-depth examination that is, here considered, beyond the scope of this paper – thus, not pursued further.
However, it is considered crucial to provide readers with some insight into this topic. Particularly, it is relevant to highlight how death has always been a central theme into the architectural design of places in which we recognise ourselves. This is, here, understood as an action that helps us to remember events and avoiding to be forgotten and forgetting.
Riegl was first to present us the dual nature of monuments as unintentional and intentional ones. The latter is intended as a useful tool for not forgetting, *ad perpetuam rei memoria*, other they tend to be recognised because of the symbolic value given by those who charge them with iconic meaning, other recognised themselves into these [Riegl 1902, 16]. This is the case of the Alte Pinakothek of Munich. Due to the extensive damages occasioned by the 1943 booming air raids (fig. 1) it was doomed to be demolished [Böttger 1971]. In general, during

World War II, Munich suffered from damages due to booming that accounted for a loose of heritage assessed between the 50% up to the 80% of its existing built [Bauer 1987, 1].



1: Alte Pinakothek after the 1943 bombing, surveys © Hans Döllgast, Architekturmuseum TUM.

The architect Hans Döllgast (1891-1974), in an interview, published after his death, recalls that moment in history as follows: «Then, it comes the Munich period. War is over, nothing left only devastation. The University is closed […] one goes to the governor and beg him to approve a kind of student auxiliary service for our Technical University, and along with this to have some money for food otherwise our students would starve. This was happening. However, in front of our windows were sadly laying the ruins of the Alte Pinakothek. At that time […] nothing was left only rubble, and in the rubble something even worse than the rubble – the robbers, who exacted all the copper, all the lead and everything else that was of a possible use. They actually gave completion to destruction.
We circumnavigated the remains, started measuring around, made calculations about what it would the cost for rebuilding. Something like that. And it came up a 101 million marks and 8 times 100,000 marks for clearing the rubble and securing the site. And another 1.8 million marks for setting up a Pinakothek in the old sense […] if the calculation is not right […] then he (Döllgast) will be hung up. I wasn't hung up, as you can see, I'm still here» [Döllgast 1984].

Döllgast desired to save a building that was part of the world, which was known to him. Part of his existential space in which he was used to unfold his life.
One could speculate that, unconsciously, the Alte Pinakothek was one of the reference points set by Döllgast for unfolding his existence in that place.
For a long time, he fought for seeing the Alte Pinakothek to be recreated, and he fought with himself to find a way to establish a dialogue with this *pile of rubble* as this is testified by the great amount of watercolour depicting the very diverse solutions conceived by Döllgast, along with his students.

2. Architecture as language, as a hermeneutic dialogue between the old and the new

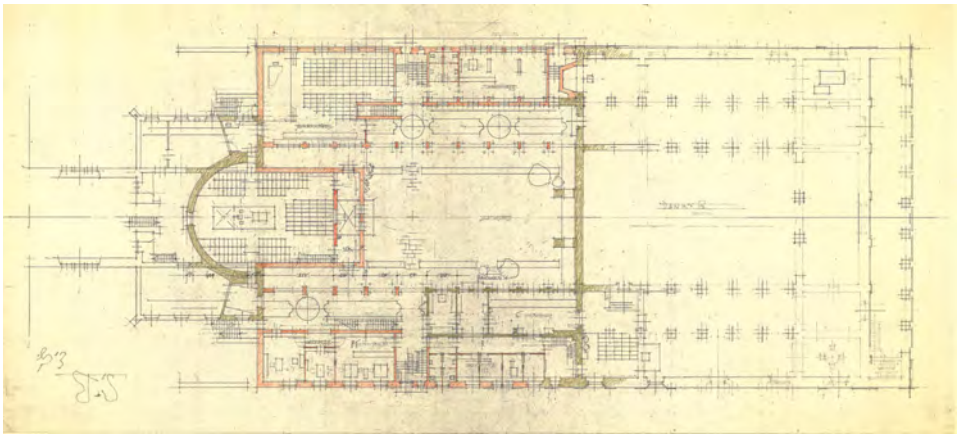
If one were starting from the concept of restoration as a dialogue between the new and the old [Cordaro 1999] and architecture as a language [Brandi 1967] regardless of whether this is in a state of a ruin or not, one could focus precisely on the theoretical concept of dialogue as this is understood by the German hermeneutics. Then, one has to conceive a dialogue «as a common effort» – the «basic attitude of human beings in the world» that through dialogue create any form of language. This originates from the desire of expressing oneself so to understand one another – so «to meet precisely at the point where language is created» [Gadamer 1980]. By following this line of reasoning, it follows that «language exists only in a dialogue» – as this was stated by Heidegger – and this is understood as a «common effort for understanding each other». «Language speaks to us», Heidegger argued, and this is something that only through us can reach the Being (Sein), and it comes into being only through the dialogue.
Then, one could derive from this that the architectural language of our buildings speaks to us, and that only through us, through a 'passing (away)', so to quote Brandi [Brandi 1947], the message of an architectural language can be implemented in a form of a dialogue with the existing that has to be, first, internalised.
«Eftimio: Carmine, if you look out the window and contemplate the panorama, the intuition of that panorama suddenly occurs. This is due to a perception of this panorama that immediately strikes your consciousness and places this feeling. It would be impossible for you to hinder the development of this awareness, unless you close your eyes and disrupt the existential link between you and that panorama. If you were a painter and you were giving the panorama a look and, while doing so, you feel that a particular interest is arousing – then, an imperceptible, yet fundamental, change is happening (in your consciousness). This can be somehow compared to what that happens when you are adjusting lenses to field glasses: the panorama will leap out at you with a new clarity [...]. This second perception of the panorama can properly be understood as phenomenal and will not identify with the first intuition that is existential or destroying this to place this second one. Rather, this will be the way in which you can take a snapshot while drawing this out of its time [...] in so doing, the panorama will acquire a determinacy, a necessity, an invariability that it did not have when this appeared to you as an empirical fact only» [Brandi 1947, 12].
«Carmine: But in this path from the inside out, the image of the object cannot be the reproduction of the panorama, a replica of the external object. This would make the image to be needless and always secondary to- and dependent from the object. Then, how does the image differ from the object?
Eftimio: Because of its formal appearance. However, this exteriorisation of the image in a form is something that will not be added to the image: the image, once it has been conceived, will reveal itself in its formal appearance, and there will be no form that is not an image, or an image

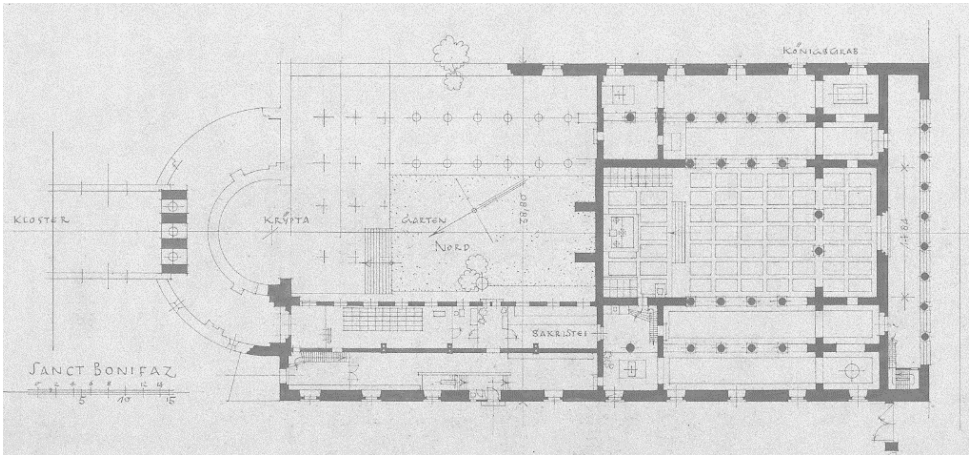
without a corresponding formal appearance. This transition from object to formal appearance has a name, and it is referred to as "style» [Brandi 1947, 38].
«Carmine: Then, the artist should feel the need for two identical works of art. When this case is happening and the two identical works (as in same architectural works) are not the replicas of each other: then, these are one of a kind only. In spite of their external duality, they determine a rhythmic event which is a sole and united work of art» [Brandi 1947, 64].
Gadamer, more than others, sought to consider the dialogue as the form in which language takes shape as a «true and proper» language, that is, that form of «real mutual understanding» called sympathy, and which «constitutes a real bond that lies precisely in the fact of understanding each other [...]. And sympathy, expresses the concept, that despite divergence, there is a common ground (level of understanding) that can never be abandoned» [Gadamer 1980].
We know from *Structuralism* that a linguistic sign is equivalent to an image and this image matches a given concept [De Saussure 1967]. Further, language is, here, understood as a social moment, a set of rules and structures that each individual absorb from the community in which he or she lives. Opposite to this, words, in this context, are the varying and creative moment that is peculiar of each individual – thus, words stand in a dichotomy with language by freeing linguistic signs from the rigid scheme of language, yet tightly connecting signs to language's rules.
The way in which Döllgast established a dialogue with the existing is described by many as a *creative Historismus* [Kinold & Stock 2019]. For the sake of argument that a language can only be created when two interlocutors are meeting halfway (hermeneutics), then, the architectural language developed by Döllgast can be understood as a language that was born from a need for understanding each other. However, this language can only be built starting from a set of rules and structures agreed upon aesthetic standards and conventions, which were established in the existing built by a set society, in a precise time in history (structuralism). It is in this context that Döllgast through the dichotomy – language and word – of *Structuralism* can establish a creative moment. This is an individual moment that makes the dialogue between the two interlocutors unique thanks to the use of words. Words that are scattered in the ancient architectural scheme and that in the words of Gadamer sounds as follows: *sympathetic despite differences*, because one assumes that one wants to understand one another.
Döllgast does not desire the building to be demolished and suffers from seeing it dying, with huge wounds due to war, which stripped away all its beauty. And the building desire to be *listened*. This is because of mutual listening need to occur for a dialogue to be born.
Döllgast sought a dialogue with the building. This is to express himself, and to be understood, by his interlocutor. And the building, in turn, with its *'speaking'* language, and in its state of agony disfigured by the war, dialogued with Döllgast.

3. War, reconstruction and sacred architecture

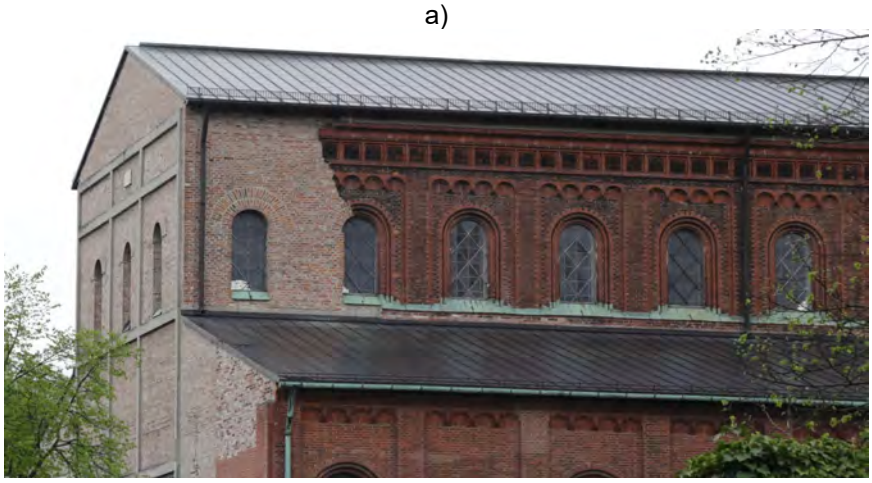
Then, conservation and restoration of a damaged building can be presented, here, as that form of sympathy that, *even in the case of divergence*, never abandons that common ground that is nothing other than the will to preserve as much as possible of the existing.
In this light, how shall we contextualise the pain inflicted by war, by the deaths of so many soldiers at the battlefield?
Then, death as a trauma that is reflected in our architectural language and in our choices, both at the scale of individual buildings and that of entire urban settlements.
By following this line of reasoning, the trauma caused by war can act at two levels, that of *language* or that of the single *words*. The first one involves the society as a whole that

establishes new aesthetic conventions so to cope with the traumatic experience of death. The second one is acting at the level of individuals, engaged in a dialogue with the existing.
Looking at the case of the reconstruction of sacred buildings, and focusing on the work of architects, acting in the same years, in the same cultural environment, it is possible to highlight certain architectural features, which are, here, considered characteristic of the way how to deal with the existing, when this is damaged by war. These design features are, here, considered independent from the architectural language of the building investigated, and, because of this, associated with coping strategies that are useful for overcoming trauma.
Particularly, the reconstruction of the church of St. Boniface in Munich (Hans Döllgast, 1945-55) and that of the St. Kolumba in Cologne (Gottfried Böhm, 1949-60), these two cases, although being very different from one another, show common features. Especially, the choice of a reduction of volumes (fig. 2, a) and the concept of a garden of ruins. The two architects are diverse in age and experience, although being connected by the figure of Dominikus Böhm (1880-1955). The dominant idea in both projects seems to be a reduction of volumes beyond conventions and the protection of the surviving remains in a form of a ruin.
However, the degree of destruction was not the same for the two churches. In the case of Munich, the abbey still showed the façade colonnade, and a large part of the basic structures of the bays and the apse were still standing [Klemenz 2000].
After several attempts the choice falls on a substantial reduction of volumes and a language that at elevations establishes a dialogue with the architectural features of the existing built (fig. 2, b).
This is as if Döllgast were acting on two levels, that of the *word* so to establish a creative moment, which ultimately does not deviate from the framework of the language imposed by social conventions – thus from the original style of the built. And that of the social moment, which saw in the reduction of volumes the new set of rules for language – a pragmatic solution to the great destruction and scarcity of means as well as a reduction of population due to genocides of different kinds.
It should be recalled that the air raids of the 1940s caused the death of about 20,000 citizens in the city of Cologne only. And between February, the 14th and 15th 1945 around 22,000 up to 35,000 citizens were killed in the so-called Dresden firestorm.
«On Thursday, February 15th, around eleven o'clock I was walking into the dead city looking for the cupola of the church. To my great shock I looked into the void in the milky fog. An hour before my wife had witnessed the tragedy when she was searching for me. After an initial crackle the cupola slowly collapsed and then the outer walls of the church burst with an enormous bang and a pitch-blank cloud of dust filled the surrounding area» [Friedrich at al. 2005, 65].
Brandi recalled similar events in his book *Carmine o della Pittura* [Brandi 1947]. By the following an extract from his text: «Actually, someone, who knows something about this is one, who like us, has been tormented by these ghosts and has suffered from the widespread desert around so much flag-waving in favour of a healthy and national art that was reflecting the heroic climate created by the oppression. Can we ever hope that in the future we will avoid repeating the same mistakes under different names? Meanwhile, next to the horrendous wounds produced by the bombs in the fabric of our beautiful cities, so many of which have unfortunately disappeared forever from the most illustrious list that history possessed. And it is not less painful the devastations caused by new urban city plans, the sad prosopopoeia of the marble forums, the 'spines' removed from the sides of centuries-old monuments, so to embellish them, a futile claim that alters their nature without any room for forgiveness» [Brandi 1947, 155].





a)



b)

2: St. Boniface Church:
a) Comparative solutions © Hans Döllgast, Architekturmuseum TUM;
b) restoration of the masonry to recreate the ending part of the church.

Among urban city plans, the one of Munich is not an exception [Meitinger 1946] to what Brandi reports. However, Döllgast, amongst others, intervenes for the safety of the existing so to preserve as much as possible of the remains of the historical city [Merk 2023].
He introduces protective shelters, where he had the occasion to do so. This is, here, understood as the first act of *sympathy* towards these building disfigured by War – so to

express this in the way how German hermeneutics told to us. This basic, first aid intervention becomes a distinctive mark of Döllgast's architectural language, as this ultimately became part of the redeveloped design of buildings on which he intervened (Fig. 2, b).
Further, a simplification of the design of apses, which is not complying with the prescriptions of the Council of Trent [Borromeo at al. 1952, 34-39] can be observed. This shows a rather flat outline, vertical and completely naked elevations deprived of any decorative feature. Similarly to what has been hypothesised for Abstract Art, one could speculate on the fact that the design of the apse, which in itself possesses a strong symbolic-religious character with its half-dome outline, it is here cut to a straight vertical line as a part of these phenomena related to the crisis of the image that in the post-World War II recovery of Europe was directed towards the theoretical principle of a sign-non-signified.
Brandi, in his text *Segno e Immagine* [Brandi 1960] reports the following: «The second phase of Abstract art, which we rather identify as that of the image that polarises into a sign-non-signified, it is centred in the Second World War. The crisis of civilisation that this (WWII) caused, could not escape to depict a crisis of culture, even more for art. [...] on the other hand, the crisis of culture, which the war triggered, could not be stopped, indeed it helped the ongoing process of the devolution of the image into a sign. [...] Let it be a general recognition of a current crisis of values, as expressed by Argan, indeed, by the most fervent of the supporters of Abstract Art. However, a crisis of values was also argued by the most strident antagonist of Modern Art, Sedlmayer, in his 'Verlust der Mitte', as a loss of that means in which 'stat virtus'. A loss of humanity, organicity, of a sense of reality and that of the divine. These are losses, which certainly it is not only Sedlmayer, who complains of. However, for more than thirty years by now, they have been the bitter and enduring low point of the European thinking» [Brandi 1960, 110-130].
The apse, as a curved form, which by its shape recalls a design that houses, yet separates the clergy from the eyesight of the worshippers, no longer spoke a language that the German society was able to understand. It was merely hedonistically beautiful to look at yet deprived by its symbolic meaning.
This is also due to the anthropological turn of Karl Rahner (1904-1984), who places human beings at the centre as a possible hearer. And Romano Guardini (1885-1968), who speaks of a '*centre of life*' (centro vivente) that is interiority – thus, it expresses *l'essere intimo come atto creativo* [Guardini 2009, 2000] putting once again human beings at the centre of the scene with their individuality.
The introduction of a vertical wall to feature the apse and the absence of iconographic elements as well as polychromy can already be seen in the experiments which characterised the World War I recovery of Germany. In the 1920s, the Munich magazine *Die Christliche Kunst* (1904-1937) published the results of the most important competitions especially for the design of new churches in Bavaria and beyond. This is showing a number of participants engaged in proposing naked interiors and basic choirs. Particularly, the competition for the Frauenfriedenskirche in Frankfurt A.M. saw Döllgast awarded with the second prize by proposing a long choir having a vaulted apse, which was praised to heaven. However, it was considered obsolete and detached from the new set of rules (language) – the social moment – in which the German Catholic community recognised itself (fig. 3, a).
«Beyond the town-planning observations, what is most impressive in this striking work is the use of the long presbytery, which has now become quite unusual in our times»[1] [Hoff 1928, 304].

[1] *Der zweite Preis wurde einstimmig dem Projekt Semptofu von Prof. Michael Kurz und Dipl.-Ing. Hans Döllgast, Augsburg, zuerkannt (Abb. S. 300 und 301). Dieser Plan hat eine klösterliche Stille und Abgeschlossenheit erstrebt. Neben*

Dominikus Böhm and Rudolf Schwarz (1897-1961) would beat the competition because of that simplification and rationalisation of spaces, which allowed for the religious community to concentrate on the act of the *'sacrifice'* that is preserved in the mystery of the Eucharist (fig. 3, b). This in the words of Rudolf Schwarz sounds as follows: «The altar was called 'Christ' in former times, just as many other things were called 'Christ' or 'the body of Christ': the congregation or the house in which it gathered or, very generally, the earth. This was meant so literally that the individual parts of the house were compared to the individual limbs of his body, the nave with the trunk, the transept with the outspread arms and the choir with the head. Thus Christ hung perpetually on the cross, and because he bowed his head in death, as the Gospel relates, the choir was sometimes built at an angle to the nave. And so within this image which was far more than a comparison it would be fitting to call the altar the head or the heart of the Lord. And this was surely the intention». And he is complementing this thought as follows: «It is hard for modern men to take such ideas seriously. […] Actually what separates us from these early teachings is not so much their content as the difference of language. Today we no longer connect the same images with the words and we put a new meaning into the old terms» [Schwarz 1958, 3-4].

We need to wait the second half of the 20th century for seeing this principle to be sanctioned by the Roman Catholic Church as the way to give the ritual back to worshippers.

This line of reasoning is raising the question is it really from the perspective of the Second Vatican Council that the *sacrifice* is understood here?

Perhaps, it is that blend between the world of the living and that of the dead of which Bolognari and Lombardi Satriani were debating, and that, in the post-war recovery of Germany, was further emphasised by the wind blow by the *Existentialism.* This philosophical current, in these years, affected every field of being, to the extent of being intended more as an 'atmosphere' – a cultural climate – rather than a philosophical trend.

Heidegger tells us that death is «*as the end of Being, the most proper possibility of Being, unconditioned, certain and, as such, undetermined and unsurpassable».* This is unconditioned, insofar, as it belongs to human beings as individuals, who, in the face of war, see this individuality annihilated in view of the most extreme sacrifice – that of for the defence of their homeland, their points of reference, the constructed spaces in which they were used to unfold their operative existence in the world.

By the following the words used by Hoof so to describe the project presented by Dominikus Böhm and Rudolf Schwarz for the competition for the design of the Frauenfriedenskirche in Frankfurt A.M.: «The religious idea that is at the heart of the project (Opfergang – The Great Sacrifice or Rite of Sacrifice) becomes immediately apparent from the ground layout. The interior of the church shows an extraordinary simple but courageous concentration of elements of strong spiritual and spatial tension around the sacrificial altar of the Mass. Confessionals, side altars, in short everything that is not directly related to the sacrifice, is moved into the space of the lower chapel, parallel to the main nave. [...] In this simple cube of space, the congregation experiences its union with the liturgical acts in a unique and compelling way» [Hoff 1928, 301-304]. Against the judgement of the jury, Hans Herkommer will be appointed for the execution of the works. Herkommer proposes several solutions all based on the dematerialisation of the choir as a place reserved for the clergy.

It should be noted, that already in 1927, the lesser-known Walter Kremer and Karl Wach proposed a similar solution (fig. 3, c) for the apse of the Church of the Holy Ghost of Munich,

städtebaulichen Bedenken ist an dieser höchst rassigen Arbeit vor allem das unserer Zeit fremd gewordene Motiv des langen Chorraumes auffallend."

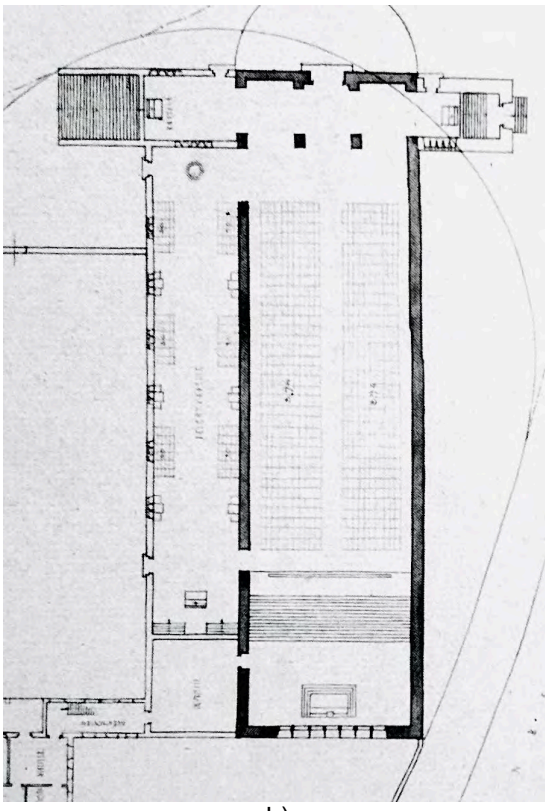
and they were awarded with the first prize as reported by *Die Christliche Kunst* [Hoff 1927, 275-276]. Only, after the Second World War, we will see Döllgast adopting this solution for his project proposals.
Indeed, what led Döllgast, similar to others, to apply this solution? A deep understanding of the social moment and its changing in the linguistic structures? Other a dialogue with the existing by means of the use of words? And if so, is this meant so to find a way to express the transformation of the image into an abstract sign – into something to which we can give values by taking advantage from the simplicity of its forms?
Looking at the multitude of sketches and watercolours used by Döllgast to express his '*common*' effort in the search for a dialogue that creates language, he proposes various solutions, demonstrating great openness towards solutions of different kinds. This obviously suggest that he does not see in works of addition or a loss of an arched structures a shift in the set of rules which characterise the language and its aesthetic conventions. Rather, this finds its interpretation in the dichotomy between *language* and *word* – thus, the *word* as a creative moment, which evolves on the basis of a «*real mutual understandin*". This is understood, here, as a way in which the drama of war, of death, influenced Hans Döllgast's architectural language especially for the restoration of sacred buildings.
This new key of interpretation when applied to the case of protective shelters, which in a later time became permanent, is equally revealing an attitude for a creative dialogue that reinvents the spatiality of places by simplifying them to a minimum, yet providing different solutions that can also show decorative apparatus.
One can conclude that his unique way of establishing a *supportive dialogue* with the existing built, which is based on a real and mutual understanding, is the *sign* polarised towards the *non-signified*. The sign-non-signified in its non-specific nature, it is able to give room for commemoration, for being filled with contents so to overcome the trauma of death.
Opposite to this, the undercut serves the purpose of avoiding forgetting – thus, it is here understood as a sign-signified. And the apse, mute, reveals itself as a sign-non-signified that *speaks to us*. This, in the words of Heidegger, sounds as follows: *meeting precisely at the point where the language is created* while the *language speaks to us.*

Conclusions

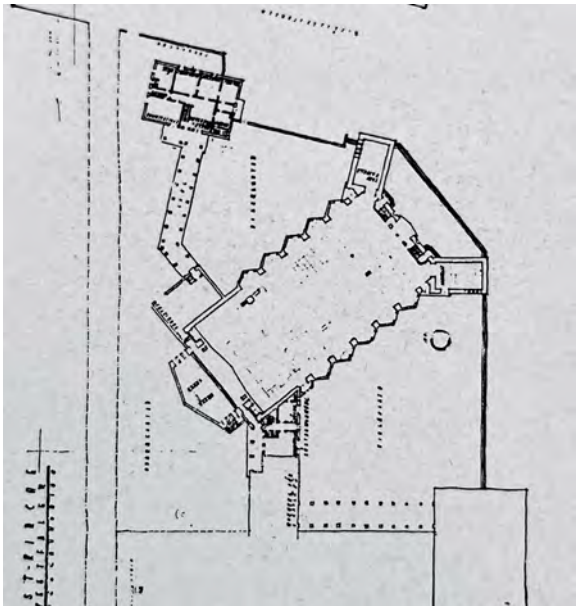
At this point it would appear obvious to perceive the undercut created by Döllgast (fig. 2,b) as a need for preserving that wound, that *common need*, of the two interlocutors of avoiding forgetting the past. However, I do not think so. The undercut is that form of *'respect'* that one experiences when one is willing to listen. For a dialogue to take place, there must be a mutual listening. And mutual listening implies the basic fact that one places oneself on an equal footing with one's interlocutor.
This is the reasons why Gustavo Giovannoni (1873-1947) as well as Döllgast and, before than them, Raffaele Stern (1774-1820) made large use of simple forms so to give completion to heritage lacking integrity. And for doing so, they had to put themselves on an equal footing with their interlocutor. They had to build a *'sympathetic*' language able to emphasise, with the help of the undercut, the following basic theoretical principle which goes along with the interpretation of a '*speaking'* language: an understanding of us – thus, a need for establishing a limit that distinguishes the two interlocutors and gives self-awareness.
On the other hand, I see in the act of creating a protective shelter and keeping this for future a way in which he expresses his inner self.

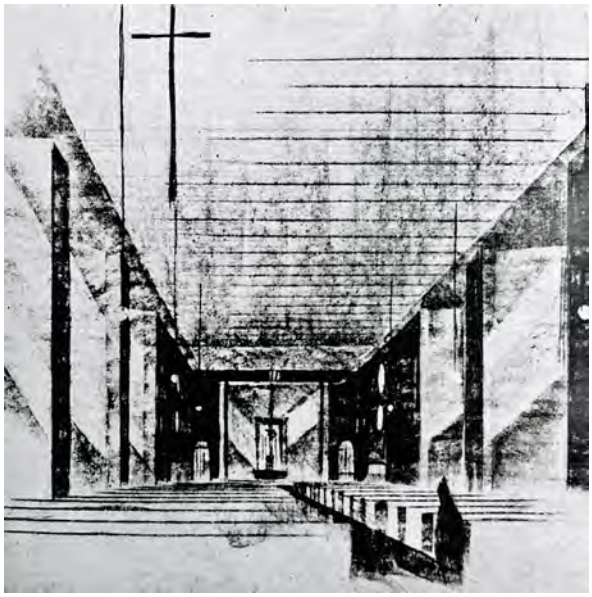
The idea of preserving protective shelter is a recurring aspect in his way of proceeding, and this is here considered as a '*protective'* act of love for these monuments – whether they are churches or something else. This is his way of expressing through architectural signs his '*inner*

a)



b)





c)

3: Competition for the Frauenfriedenskirche in Frankfurt A.M: a) Solution proposed by Hans Döllgast for the choir; b) Solution proposed by Dominikus Böhm and Rudolf Schwarz. c) Competition for the Heilig-Geist-Kirche in Münster I.W. © Die Christliche Kunst.

necessity' – If one wishes to express it by a Kandinsky-like expression [Kandisky 1912]. The protective shelter in its provisionality and simplicity exemplifies the Kandinsky's concept of a bond between *image* and *sign,* and, at the same time, this is the strong architectural sign that Döllgast imprints on his architectures, which, although strident in their provisional and reduced character, acquire that connotation of beauty by empathy, by Einfuehlung – «it is beautiful what springs from inner psychical necessity. It is beautiful what that is interiorly beautiful» [Kandinsky 1912, 106].

Bibliography

BAUER, R. (1987). *Fliegeralarm, Luftangriffe auf München 1940-1945*. Hugendubel.
BOLOGNARI, M. (2001). *Il banchetto degli invisibili: la festa dei morti nei rituali di una comunità del sud* (1. ed.). Catanzaro, Abramo.
BORROMEO, C. CASTIGLIONI, C., MARCORA, C. (1952). *Arte sacra: (de fabrica ecclesiae)*. Milano.
BÖTTGER, P., DILLIS, J.G.V., SCHEFFLER, G. (1971). *Die Alte Pinakothek in München: Architektur, Ausstattung und museales Programm*. München, Prestel-Verlag.
BRANDI, C. (1947). *Carmine o della Pittura.* Firenze, Vallechi.
BRANDI, C. (1960). *Segno e Immagine.* Milano, Il Saggiatore.
BRANDI, C. (1967). *Struttura e Architettura.* Roma, Accademia Nazionale dei Lincei.
CORDARO, M. (1999). *Il Restauro Teoria e Pratica*. Roma, Editori Riuniti.
DE SAUSSURE, F. (1993). *Saussure's Third Course of Lectures on General Linghuistics (1910-1911)*. Pergamon Press.
FRIEDRICH, A. SCHÖNER, J., STIFTUNG FRAUENKIRCHE DRESDEN (2005). *The frauenkirche in dresden: history and rebuilding*. Dresda, Michel Sandstein Verlag.
GIOVANNONI, G. (1929) *Questioni di architettura nella storia e nella vita : edilizia, estetica architettonica, restauri, ambiente dei monumenti*. Roma, Biblioteca d'arte.
GUARDINI, R. (1939, 2009). *Der Mensch. Grundzüge einer christlichen Anthropologie*; tr. it. *L'uomo. Fondamenti di un'antropologia cristiana*, in Opera omnia III/2, Morcelliana, Brescia.
GUARDINI, R. (1939, 2000). *Welt und Person: Versuche zur christlichen Lehre vom Menschen*, Werkbund Verlag, Würzburg 1939; tr. it. *Mondo e Persona. Saggio di antropologia cristiana*, Morcelliana, Brescia.
HOFF, A. (1927). *Wettbewerb: Heilig-Geist-Kirche in Münster I.W.,* in « Die Christliche Kunst: Monatsschrift für alle Gebiete der christlichen Kunst und Kunstwissenschaft », nn. 9/10, pp. 274-283.
HOFF, A. (1928). *Wettbewerb für die „Frauenfriedenskirche" für Frankfurt A.M,* in « Die Christliche Kunst: Monatsschrift für alle Gebiete der christlichen Kunst und Kunstwissenschaft », nn. 9/10, pp. 298-309.
HOLBEIN, H., RUBLACK, U., & MARTINI, C. (2020). *La Danza Della Morte*. Milano, Abscondita.
KANDINSKY, V.V. (1912, 1940). *Della spiritualità nell'arte particolarmente nella pittura.* prima versione italiana di Über das Geistige in der Kunst. Insbesondere in der Malerei , a cura di G.A. Colonna di Cesarò, Roma.
KINOLD, K., STOCK, W.J. (2019). *Schöpferische Wiederherstellung = Creative reconstruction: Hans Döllgast, Karljosef Schattner, Josef Wiedemann.* Stuttgart, Hirmer.
KLEMENZ, B. (2000). *Lebendige steine st. bonifaz in münchen 150 jahre benediktinerabtei und pfarrei; eine ausstellung der benediktinerabtei st. bonifaz münchen und andechs und des bayerischen hauptstaatsarchivs zum 150. jubiläum der gründung durch König Ludwig i.; München 17. november 2000 bis 14. januar 2001*. Monaco di Baviera, Generaldirektion der Staatl. Archive Bayerns.
LOMBARDI SATRIANI, L.M. (2004). *Il sogno di uno Spazio*. Soveria Mannelli, Rubbettino Editore.
MEITINGER, K. (1946). *Das neue München, Vorschläge zum Wiederaufbau.* Bruckmann.
MERK, E. (2023), *Rama dama! Munich and the (re)construction of an historic city centre after World War II* 10th CIRICE Conference 2023. Naples, 08-10 June, Italy. Vol. II Tracce e Patrimoni. Macrosessione & Restoration and War.
PICONE, R. (2005), *Roberto Pane,* in *Che cos'è il Restauro? Nove studiosi a confronto,* Venezia, Marsilio Editori, pp. 81-84.
RIEGL, A. (1903) *Moderne Denkmalkultus: sein Wesen und seine Entstehung*. Wien, K. K. Zentral-Kommission für Kunst- und Historische Denkmale, Braumüller.
SCHWARZ, R. (1958). *The church incarnate.* Chicago, HENRY REGNERY COMPANY.

Websites

https://www.youtube.com/watch?v=b-Od3JlriXk (Döllgast, Maggio 2022)
https://www.youtube.com/watch?v=-wOstOTf6oA (Gadamer, Novembre 2022)

Monuments on stamps: propaganda, destructions and restoration works in Germany over the 20th century

VITTORIO FORAMITTI
University of Udine

Abstract
This paper aims at examining the use of images of monuments on stamps as an instrument of propaganda. Especially, the case of Nazi Germany and its post-World War II recovery is, here, investigated. The latter is a time during which the newly establish political systems had to confront themselves with the crucial issue of rebuilding economy and their cities, along with monuments. Reflections of this into themes bore on stamps, which are, here, understood as clear messages aimed at depicting state ideology, will be presented and debated.

Keywords
Monuments, restoration, stamps.

Introduction
Since their introduction in 1840, and throughout the nineteenth century, stamps bore the state coat of arms or the image of the sovereign, along with their face value. Only between the end of the nineteenth and the beginning of the twentieth century, we can observe an increasingly use of the so-called commemorative stamps. This were intended to remember people, places or commemorate important events bond to national proud [Diena 1961, 37-39; Zeri 2006]. Since almost all information and communications were delivered by post at the time, stamps gradually acquired a great power of communication beyond mailing. This was also used as a tool for political propaganda, commercial advertising and at times, for raising funds for charitable or public utility works.
One might speculate on the fact that stamps are, indeed "the most concise and concentrated figurative craft for propaganda, almost a m ural manifesto reduced to a minimum, from which the social and political substratum is revealed with extreme clarity and meaning" [Zeri 2006, 10] and it is acting at different levels over society.
Even Aby Warburg, a pas sionate collector, was fascinated by the iconography and communicative power of stamps, as they had an artistic value and were one of the first truly global tools of communication through the image. He believed that the "history of stamp art" was an important element to be considered in cultural history studies [Fleckner, Woldt 2012, 151; Zöllner 2019].
The communicative power of stamps was widely exploited, especially in the years from the rise of democratic dictatorships to the post-World War II (WWII) recovery of Europe.
In this paper, I intend to deepen how the images of monuments on stamps were used for propaganda purposes and to celebrate and support the post-WWII reconstruction of Germany.

1. Regime propaganda and war
There is a common understanding on the fact that stamps were used as an effective propaganda tool both in Italy by the fascists [Zeri 2006, 20-34; Torelli 2010] and in Germany by the National Socialist Party. Here, Hitler personally voiced into the selection of themes bored on stamps. As

1: Stamps issued in Germany during the Third Reich: annexation of Danzig, 1939: St. Mary's Basilica and the Crane Gate; re-annexation of Eupen and Malmedy, 1940, views of the two cities; eighth centenary of the city of Lübeck, 1943.

for images of monuments and city views, the Third Reich used stamps so to celebrate the achievements of the new politics and territorial expansions. Particularly, in 1939, the annexation of Danzig under the motto "*Danzig ist Deutsch*" was impressed on stamps. Same applies for Eupen and Malmedy – "*Eupen-Malmedy wieder Deutsch*" and, in 1941, for the annexation of Styria and Carinthia [Martens 1989; Wischnewski 1998, 109; Tröger 2019] (fig. 1).The outbreak of WWII made the needs of the political propaganda more urgent, with the celebration of the Rome-Berlin Axis and the military power of the respective countries. In many of the belligerent countries, several stamps were issued depicting the images of the destroyed cities and monuments so to cause a reaction of citizens against the enemy. For instance, the Polish government-in-exile, as earlier as in 1941 had images of the destruction of Warsaw represented on stamps. While France, in 1945, issued stamps depicting views of Dunkirk, Rouen, Caen and St. Malo.

Again Poland, after WWII (1945-46), was printing a series of stamps boring the views of Warsaw before and after the war.

In Italy, it is well known the series of stamps on "destroyed monuments" issued by the Social Republic in 1944. Here, the Loggia dei Mercanti of Bologna, the Basilica of S. Lorenzo fuori le mura of Rome, S. Ciriaco of Ancona, the abbey of Montecassino and the church of S. Maria delle Grazie of Milan were depicted on stamps under the motto *"hostium rabies diruit*", "The anger of the enemies destroyed".

However, Germany was the country that suffered the greatest devastation. This is due to the precise will of the Allies of annihilating the production system linked to the military industry, but also to destroy cities, and citizens, so to break down the spirit of the population with the so-called "moral bombing". The result was that many German cities were almost completely destroyed by means of extensive air-raids and carpet bombing with a studied combination of disruptive and incendiary bombs. The first city on which this technique was tested was Lübeck, where in the night between 28 and 29 March 1942, 80% of the historic center was destroyed, together with the churches of St. Mary and St. Peter. Hamburg, Dresden and many other cities suffered from the same fate [Diefendorf 1993a, 5-13; Jörg 2002, 51ff., 160].

Despite the scale of the destruction and civilian losses, the bombings failed both to significantly reduce war production and the resilience of local citizens. The propaganda, directed by Goebbels, continued to support the possibility of victory and, after each bombing, they tried frantically to remove the rubble so as to restore normality as much as possible and not to give the impression that Germany was losing the war [Speer 1969, 365-382; Diefendorf 1993a, 18; Jörg 2002, 411 ff.]. In this context, the Ministry of Propaganda considered the possibility of

issuing stamps depicting the destruction suffered, but Goebbels prevented him from doing so as he believed that such images would have been demoralizing the population rather than stimulate a feeling of revenge [Tröger 2019, 414].
In 1943, when it was decided to issue a stamp for the eighth centenary of the city of Lübeck, the city was depicted in its characteristic skyline portrayed by the seven bell towers of its churches. However, in 1943, five of them didn't exist anymore (fig. 1) [Martens 1989, 334; Tröger 2019, 412].

2. The reconstruction

At the end of the war, the military occupation of Germany made winners to keep a punitive attitude towards defeated Germany. This is so to "denazify" the country and eliminate industrial production capacity, especially warfare [Sandford 1983, 23 ff; Diefendorf 1993b].
Soon, after the start of the Cold War, it was apparent a need for restoring economy in Europe so to establish a lasting tightening of the Western bloc with the United States [Wala 1993, 2-6]. The Marshall Plan for the redevelopment of Europe, made Americans actively involved in the reconstruction of cities, since political and economic reconstruction could not be split apart from the reconstruction of cities, as Walter Gropius, in his position of consultant invited to Germany, was also arguing [Diefendorf 1993b, 335].
Similar to war time, when the restoration of a "normal life" after bombing was considered crucial by the regime for propaganda issues, the reconstruction of West Germany was the occasion for a radical break with a past that should not be repeated, and the opportunity for building new, healthier and more functional cities [Treccani 2001; Spelsberg 2004, 265; De Martino 2011, 38-39].
A number of historic buildings were restored, while cities in their entirety were built *ex novo* in modern forms [Denslagen 2009, 203; BMVBS 2010, 24-25]. We can believe that the removal of rubble and the reconstruction of the cities was also functional to another type of removal, that of the memory of the destruction carried out by the Anglo-Americans with the devastating bombing of urban areas that had intentionally caused a disproportionated number of losses in the civilian population.
The removal of the past can also be noticed in the almost total lack of celebration of the reconstruction on stamps. This is with the exception of some local stamps occasioned by the need for a financial support of some restoration works that, however, are not included in the "official" philatelic catalogs. In this regard, it is worth the case to mention the stamp issued in 1953 especially for the reconstruction of the Ludwigskirche of Saarbrücken and in 1956 a series with a surcharge of the face value especially for the reconstruction of the Winterbergdenkmal – a monument celebrating the Franco-Prussian war, which however remained in a state of a ruin.
Another local case was that of Baden, located at the border between Germany and France and thus part of the French occupation zone. Stamps were issued so to finance the reconstruction of the monuments of the city of Freiburg. For the Cologne cathedral a series was issued celebrating the 700th anniversary of its foundation, with a surcharge so to finance its restoration works (fig. 2).
A particular case is that of the Kaiser Wilhelm Memorial Church of Berlin, whose ruins were consolidated and redeveloped into a much broader concept that integrates with modern forms and materials, all the while keeping ruins still in a state of remain. Between 1957-63, a new church was designed side by side to the old one so that, in the dialectical comparison between the old and the new, this could constitute a testimony of the destruction suffered during the war and perhaps of the need for a new beginning [Sette 2001, 172, 178; Fiorani 2006, 27; De Martino 2011]. To raise the necessary funds for the new construction, in 1953, four stamps were issued boring the design of the church before and after bombings (fig. 2) [Schulz 1998, 31].

2: From the top: Allied Occupation Zone, 1948, series for the 700th anniversary of Cologne Cathedral; French area of occupation, Baden, the series for the reconstruction of Freiburg in 1949: the granary, the bell tower of the cathedral, the angel with the tuba, the fish fountain; Saarland: the stamp for the reconstruction of the Ludwigskirche in Saarbrücken in 1953 and the series for the reconstruction of the Winterbergdenkmal of 1956; West Berlin, 1953, series for the restoration of the Kaiser Wilhelm Memorial Church with the representation of the building before and after the destruction.

On the other hand, reconstruction was different in the territories controlled by the Soviets, where a policy of denazification and restoration of the essential functions for the survival of the population was also pursued. However, the widespread plundering of goods and industries as compensation for war damages, in addition to the precarious economic conditions of the Soviet Union, did not allow for a rapid reconstruction as in the western area [Sandford 1983, 23 ff.; Pirazzoli 2008].

3: Berlin and Brandenburg, Soviet sector of Berlin, 1945, the Berlin bear that rebuilds the city; East Saxony, 1946, series for the reconstruction of Dresden, the Zwinger and the New Town Hall; German Democratic Republic (DDR), 1953, series for the five-year plan, the Zwinger in Dresden; 1955, series "reconstructed historic buildings": Magdeburg Cathedral, Berlin Opera House, Leipzig Old Town Hall, Berlin Red City Hall, Erfurt Cathedral, Zwinger Wallpavillon in Dresden.

Many damaged buildings or monumental complexes were simply turned down. The Frauenkirche of Dresden was instead intentionally left in the state of ruin as a war memorial, so that the past could not be repeated. The church was finally rebuilt between 1994 and 2005, following an open debate on the appropriateness of such an operation [Traeger 1994; Denslagen 2009, 83 ff.; Pretelli 2011].

As regards communication through stamps, in the Soviet occupation zone there is a different approach if this were compared to the one implemented in the western territories. Here, there

4: Local issues of the Soviet occupation zone, series for reconstruction: Plauen, 1945, the town hall, the statue of St. George and the dragon, the entrance to the theater; Finsterwalde the "city of singers", 1946, series with the town hall and the city coat of arms.

were numerous series of stamps depicting monuments so to celebrate or finance the reconstruction. This is also due to the need for funds for this purpose.
First, in 1945, the district of Berlin – Brandenburg issued a stamp that depicts the Berlin bear removing rubble and rebuilding with the shovel, beam and bricks (fig. 3) [Schulz 1998, 11].
The building that somehow became the symbol of the reconstruction of monuments in the Soviet zone was the Zwinger of Dresden. This can be addressed as one of the most important monuments of the German Baroque that still houses important museum collections and that, in 1945, was almost completely destroyed by bombing [Ermish 1954; Jörg 2002, 314 ff.; Pretelli 2011]. In 1946, two stamps were issued, one with the image of the Wallpavillon of the Zwinger and the other with the representation of the Neues Rathaus. The surcharge was intended to finance the restoration of the buildings. One can reasonably interpret the motto "*Wir bauen auf!*", "We rebuild!", written on the stamps, as a statement that the new administration was concerned with rebuilding what the Americans and the British had destroyed.
The securing and reconstruction of the Zwinger, strongly desired also by the Soviets [Magirius 2006, 146], began immediately after the WWII and it was included in the first five-year plan of the DDR (1951-55) which was also celebrated with several stamp issued over the 1950s. One of them was, of course, depicting the image of the Zwinger.
The exterior restoration was scheduled for completion in 1955 [Ermish 1954, 102], however, works continued for many years. In 1955, at the end of the five-year plan, a celebratory series was issued of the historic buildings in its reconstructed configuration with images of the Magdeburg Cathedral, the Berlin Opera House, the Leipzig Old Town Hall, the Berlin Red City Hall, and the Erfurt Cathedral and the Zwinger Wallpavillon (fig. 3).

There were also numerous local stamps issued by provinces and cities, which were located in the Soviet occupation zone, so to finance reconstruction with a surcharge [Adler 1998, 150-151]. Many stamps depicted houses, bridges and factories, but there were numerous ones with images of monuments, such as these of the city of Plauen in Saxony (1945), the ones of Finsterwalde in Brandenburg (1946) (fig. 4) and the very particular ones of the city of Cottbus, still in Brandenburg (1946), with many views of the city and the elements of current interest (fig. 5).

5: Local issues of the Soviet occupation zone: Cottbus, 1946, series for reconstruction, views of the city and neighborhoods

Conclusions

The illustrative examples presented in this paper are significant for having a proper understanding on how stamps have been used, especially in the past, as an instrument of political legitimation and representation of state ideology. Their characteristic of being an instrument of mass communication means that they have served to disseminate a "shared culture of memory", guiding ideas and ideologies. This is also to "promote the construction of a national symbol by referring to a past yet to be built, and therefore to give legitimacy to a newly founded nation". [Smolarski, Smolarski, Vetter-Schultheiß 2019, 18-19].

As Walter Benjamin wrote, stamps "are the calling cards that large states present in the children's room" [Benjamin 1928, 59].

The examples debated in this paper demonstrate how stamps actually contributed to the political propaganda of the Nazi regime and that of the states that emerged from the division of Germany. The representation of the monuments on stamps and their neglect as well as their celebration other the silence on their destruction and reconstruction can be interpreted as a clear cultural and political message. Particularly significant is the almost total absence of stamps on the reconstruction in the Federal Republic of Germany. Only many years later, on the fiftieth anniversary of the end of World War II, the weight of memory became less burdensome, and a stamp was issued with the image of the destruction of cities.

Bibliography

ADLER, M. (1998). *Briefmarken nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs (1945-1949) – Zeichen des Wiederaufbaus in Ost und West*, in *150 Jahre Deutsche Briefmarken,* Bonn, Deutsche Post, B. II, pp. 146-155.
BENJAMIN, W. (1928). *Einbahnstrasse*, Berlin, Rowohlt, (trad. it., 2006. *Strada a senso unico*, Torino, Einaudi).
BMVBS, BUNDESMINISTERIUM FÜR VERKEHR, BAU UND STADTENTWICKLUNG (2010), *Positionen zum Wiederaufbau verlorener Bauten und Räume,* Bundesamt für Bauwesen und Raumordnung, Bonn.
DE MARTINO, G. (2011). *Ricostruzioni a Berlino*, in *I ruderi e la guerra. Memoria, ricostruzioni, restauri*, a cura di S. Casiello, Firenze, Nardini, pp. 33-51.
DENSLAGEN, W. (2009). *Romantic Modernism. Nostalgia in the World of Conservation*, Amsterdam, Amsterdam University Press.
DIEFENDORF, J.M. (1993a). *In the wake of war. The reconstruction of German Cities after World War II*, New York, Oxford, Oxford University press.
DIEFENDORF, J.M. (1993b). *America and the rebuilding of urban Germany*, in *American Policy and the reconstruction of West Germany, 1945-1955*, edited by J. M. Diefendorf, A. Frohn, H.-J. Rupieper, New York, Cambridge, German Historical Institute, Cambridge University press, pp. 331-351.
DIENA, E. (1961). *Un secolo di francobolli italiani*, Rocca San Casciano, Cappelli.
ERMISH, H.G. (1954). *Der Dresdner Zwinger*, Dresden, Sachsenverlag.
FIORANI, D. (2006). *Il pensiero sul restauro nei paesi di lingua tedesca a cavallo del Millennio*, in *Il restauro architettonico nei paesi di lingua tedesca*, a cura di D. Fiorani, Roma, Bonsignori, pp. 11-40.
FLECKNER, U., WOLDT, I. (2012). *Die Funktion des Briefmarkenbildes in Geistesverkehr der Welt*, in A. Warburg, *Gesammelte Schriften*. *Bilderreihen und Ausstellungen*, herausgegeben von U. Fleckner, I. Woldt, Berlin, Akademie Verlag, pp. 151-190.
JÖRG, F. (2002), *Der Brand, Deutschland im Bombenkrieg 1940-1945*, München, Propyläen Verlag (trad. it., 2005. *La Germania bombardata. La popolazione tedesca sotto gli attacchi alleati, 1940-1945*, Milano, Mondadori).
MAGIRIUS, H. (2001). *Denkmalpflege in der DDR*, in «Die Denkmalpflege», n. 59, pp. 125-140 (trad. it., 2006. *La Denkmalpflege nella Repubblica Democratica Tedesca*, in *Il restauro architettonico nei paesi di lingua tedesca*, a cura di D. Fiorani, Roma, Bonsignori, pp. 145-155.
MARTENS, S. (1989). *Post und Propaganda. Das Dritte Reich und die Briefmarken der Deutschen Reichspost 1933-1945*, In *Deutsche Postgeschichte. Essays und Bilder* herausgegeben von Wolfgang Lotz, Berlin, Nicolai, pp. 321-338.
PIRAZZOLI, E. (2008). *L'imbarazzo delle macerie: il dopoguerra tedesco fra ricostruzioni di città e tracce dei campi*, in *Storia della civiltà europea. 16. Il Novecento. Arti visive*, a cura di U. Eco et al., Milano, RCS, pp. 494-499.
PRETELLI, M. (2011). *Germania Anno Zero tra ricostruzione postbellica e riunificazione della Nazione*, in *I ruderi e la guerra. Memoria, ricostruzioni, restauri*, a cura di S. Casiello, Firenze, Nardini, pp. 11-31.
SANDFORD, G.W. (1983). *From Hitler to Ulbricht. The communist reconstruction of East Germany, 1945-46*, Princeton, Princeton University press.
SCHULZ, C.-H. (1998). *50 Jahre Ende der Luftbrücke – Blicke nach Berlin*, in *150 Jahre Deutsche Briefmarken,* Bonn, Deutsche Post, B. III, pp. 6-33.
SETTE, M.P. (2001). *Il restauro in architettura. Quadro storico*, Torino, UTET.
SMOLARSKI, P., SMOLARSKI, R., VETTER-SCHULTHEISS, S. (2019). *Gezähnte Geschichte. Die Briefmarke als historische Quelle: Zur Einführung*, in *Gezähnte Geschichte. Die Briefmarke als historische Quelle*, Herausgegeben von P. Smolarski, R. Smolarski, S. Vetter-Schultheiß, Göttingen, V&R unipress, pp. 13-19.
SPEER, A. (1969). *Erinnerungen*, Berlin, Ullstein (trad. It. *Memorie del terzo reich*, Milano, Mondadori, 1971).
SPELSBERG, I. (2004). *Berlino. Restauro e progetto: fra commemorazione storica e decontaminazione politica*, in *Della Bellezza ne è piena la vista! Restauro e conservazione alle latitudini del mondo nell'era della globalizzazione*, a cura di S. Valtieri, Roma, Nuova Argos, pp. 262-279.

TORELLI, M. (2010). *Fascismo e archeologia. Creazione e diffusione di un mito attraverso i francobolli*, in *Repensar la Escuela del CSIC en Roma*, a cura di R. Olmos, T. Tortosa, J. P. Bellón, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Escuela Española de Historia y Arqueología, pp. 385-405.
TRAEGER, J. (1994). *Ruine und Rekonstruktion oder Theorie und Praxis* in «Kunstchronik», n. 47, pp. 288-296 (trad. it., 2006. *Rovine e ricostruzione: teoria e prassi*, in *Il restauro architettonico nei paesi di lingua tedesca*, a cura di D. Fiorani, Roma, Bonsignori, pp. 135-141.
TRECCANI, G.P. (2001). *Ferite di guerra: il recupero del patrimonio dopo la seconda guerra mondiale*, in «ANANKE», n. 62, pp. 6-11.
ZERI, F. (2006). *I francobolli italiani*, Milano, Skira.
TRÖGER, F. (2019). *Die Propaganda und die Vielen. Briefmarken in der politischen Kommunikation des NS-Staates*, in *Gezähnte Geschichte. Die Briefmarke als historische Quelle*, Herausgegeben von P. Smolarski, R. Smolarski, S. Vetter-Schultheiß, Göttingen, V&R unipress, pp. 399-422.
ZÖLLNER, F. (2019). *Von der Philatelie zur Bildwissenschaft. Aby Warburg und die Briefmarke*, in *Philatelie als Kulturwissenschaft: Weltaneignung im Miniaturforma*t, Herausgegeben von D. Naguschewski, D. Schöttker, Berlin, Kulturverlag Kadmos, pp. 17-39.
WALA, M. (1993). *"Ripping holes in the Iron Curtain": the Council on Foreign relations and Germany, 1945-50,* in *American Policy and the reconstruction of West Germany, 1945-1955*, edited by J. M. Diefendorf, A. Frohn, H.-J. Rupieper, New York, Cambridge, German Historical Institute, Cambridge University press, pp. 1-20.
WISCHNEWSKI, H.-J. (1998). *150 Jahre Deutsche Geschichte, 150 Jahre Deutsche Briefmarken*, in *150 Jahre Deutsche Briefmarken,* Bonn, Deutsche Post, B. I, pp. 98-129.

Restoration works in Germany after World War II between material reintegration and memory of places. Hans Döllgast, Josef Wiedemann and their relationship to ruins

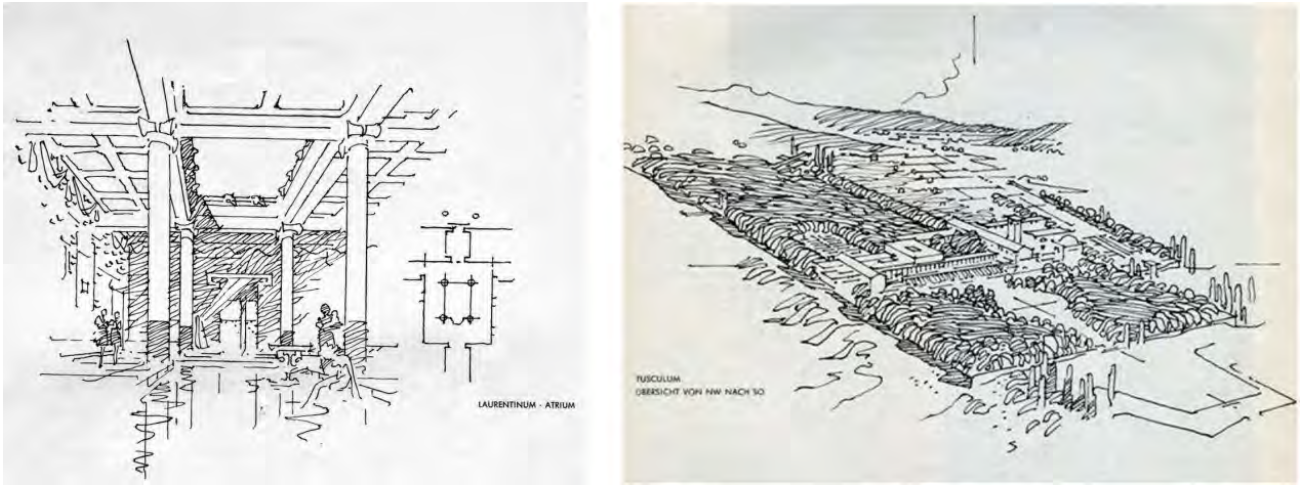
ALFONSO AUSILIO, ANDREA CALIFANO
Sapienza Università di Roma

Abstract
The destruction occasioned by World War II (WWII) made Germany sadly known for the desolation affecting its cities and the severe destruction occurred to monuments and historic urban fabrics. This destruction was followed by exemplary reconstructions and reintegrations. Particularly, the case of the post-WWII recovery of the city of Munich will be investigated in this paper by using as illustrative examples the restoration projects by Hans Döllgast and his pupil Josef Wiedemann. These embody methodological principles currently in use in our practice of today and are showing a remarkable awareness of the classical world and the concept of ruin linked to this.

Keywords
Ruins, Germany, Reintegration, Memory

Introduction
Hans Döllgast (1891-1974), a figure still under investigated in Europe, was trained at the Technische Hochschule München, where he later became a professor of Architectural Design and Interior Architecture. He was raised in Burgheim, the ancient *Parrodurum, castrum,* located at the border of the Roman Empire on the Roman Danubian *limes*, about 100 km from Munich. In contrast with the prevailing intellectual climate of the post-WWII recovery of Germany, which was inclined to reevaluate ancient mythology, he felt linked to classical culture – thus, to the romantic idea of remains.
His fascination with remains is data back to his childhood. However, this grew exponentially during his early years of study at the Technische Hochschule München. This thanks to the drive provided by two of his teachers, the brothers Friedrich (1852-1921) and August (1843-1917) von Thiersch. Particularly, and firstly, they transmitted to him the language of simplified forms bond to historic designs and redeveloped so to conceive buildings looking towards contemporaneity. Further, the approach of an architect-archaeologist has been taught to him. The *Bauforschung,* which is the technical and constructive history of buildings beside their historical and artistic features.
It is well known that as earlier as in 1913, Hans Döllgast drew up his first project on antiques. He graphically reconstructed two villas described by Pliny the Younger in the *Epistulae*: the first was *Laurentina*, reported in the letter to his friend Gallo and located in Castel Porziano, the other one was outlined in the letter to his friend Apollinaris, and this was located near *Tifernum Tiberinum*, today Città di Castello [Döllgast 1960].
Further, in 1926 his honeymoon to Italy made home to portray Rome as a vibrant city in which the ruins were not museum like pieces out of their context but active elements of the urban system. This was used and converted by him into an architectural language where added parts

and superimposed ones, the new in the old, seemed to personify his vision of the city of spirit [Peter, Wimmer 1998, 9].
Attention to details and simplification of forms was also transmitted to him by both Richard Riemerschmid (1868-1957) and Peter Behrens (1878-1940), who was among the founders of the *Deutscher Werbund* and director of the *Kunstgewerbeschule* of Munich and Dusseldorf, respectively. Then, in the years 1920s, Hans Döllgast by working as a young architect in the *ateliers* of these two masters, had occasion to absorb the cultural lesson of the *Arts and Crafts*.
Josef Theodor Wiedemann (1910-2001), he also studied at the Technische Hochschule, having among his teachers Hans Döllgast with whom he established a relationship based on a shared vision for the intervention on the existent. In 1955, he held the chair of "Design and conservation of monuments".
The fascination and study of Roman ruins strongly influenced the architectural language of Döllgast. The poetics of the Bavarian master started right from the ruin, here, understood as a memory of the war trauma, and regarded in a much broader concept of design spanning between the protection of the past and the conservation of traces of war so to pass them to the future as a sign of warning.
By analyzing the case of the reconstruction of the Alte Pinakothek, the church of St. Bonifaz and the Glipthothek and other interventions carried out by the two architects in Munich, we will describe their design sensitivity, their interest in the preservation of monuments, their relationship with historical events and the urban context by highlighting the familiar feeling conveyed by them.



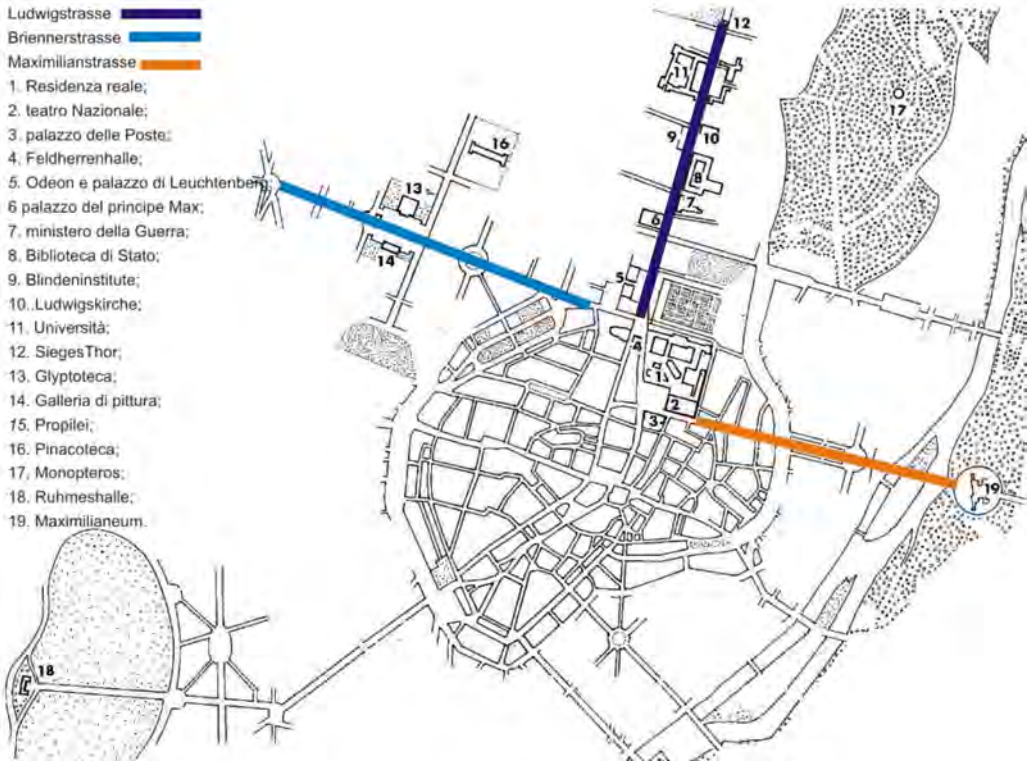
1: Hans Döllgast, reconstruction of the two villas described by Pliny the young in the Epistulae. From Döllgast 1960.

1.The “New Munich” and the design of museum architecture in the 19th century

A urban plan for the capital of the Bavarian Kingdom

In 1806, Bavaria became a kingdom under the pressure of Napoleonic geopolitics. In 1818, it was the only state in Germany to have a written constitution and a parliament. The ambitious cultural policy of the Wittelsbach dynasty aimed to acquire a prestigious position among the German and European royal houses, intending to make Munich a new Athens – as this was regarded in its greater times.
In 1808, Karl von Fischer drew up the expansion plan for the city of Munich, which with a contribution by Leo von Klenze (1784-1864) would, then, be implemented over sixty years.

The project for the new urban plan was based on a classical revival architectural language, which was implemented by the help of an alternation of representative buildings that were progressing in pairs, and acting as hubs, which were set into a system of squares spanning between rectilinear axes. Here, a series of museums was designed as a mark of erudition.
Regarding this, in 1884, Camillo Boito wrote the following: «Munich [...] is a gallery of colossal architectural models, a permanent exhibition of art objects. [...] The monumental buildings [are] placed in the streets or squares for the education of the young and the erudition of people» [Sica 1976, 420-421].
In this context, the museum is understood as the maximum expression of civil architecture and is closely related to plans of magnificence, urban decorum and social growth.
The Enlightenment synthesis of museum projects is documented by the book *Précis des lessons d'Architecture* published between 1802-1809 by Durand (1760-1834), understood as a reference manual for building types and study. Durand refers to Boullée (1728-1799) model, which is redeveloped by him by retaining symmetry and colonnades into his newly proposed reinterpretation of Boullèe design, all the while presenting a more feasible design scheme for circulation. Durand museum type is a square in which a Greek cross is placed the arms branch away from a central rotunda, a pivot of the composition that at first glance, it seems to be borrowed by the design of the Pantheon and intended for assemblies of citizens and scholars so to underline the public value of the institution. The exhibition halls are illuminated with semicircular windows of thermal derivation, placed high up for good lighting.



2: The Munich expansion plan after 1808. Reworking from Sica 1976.

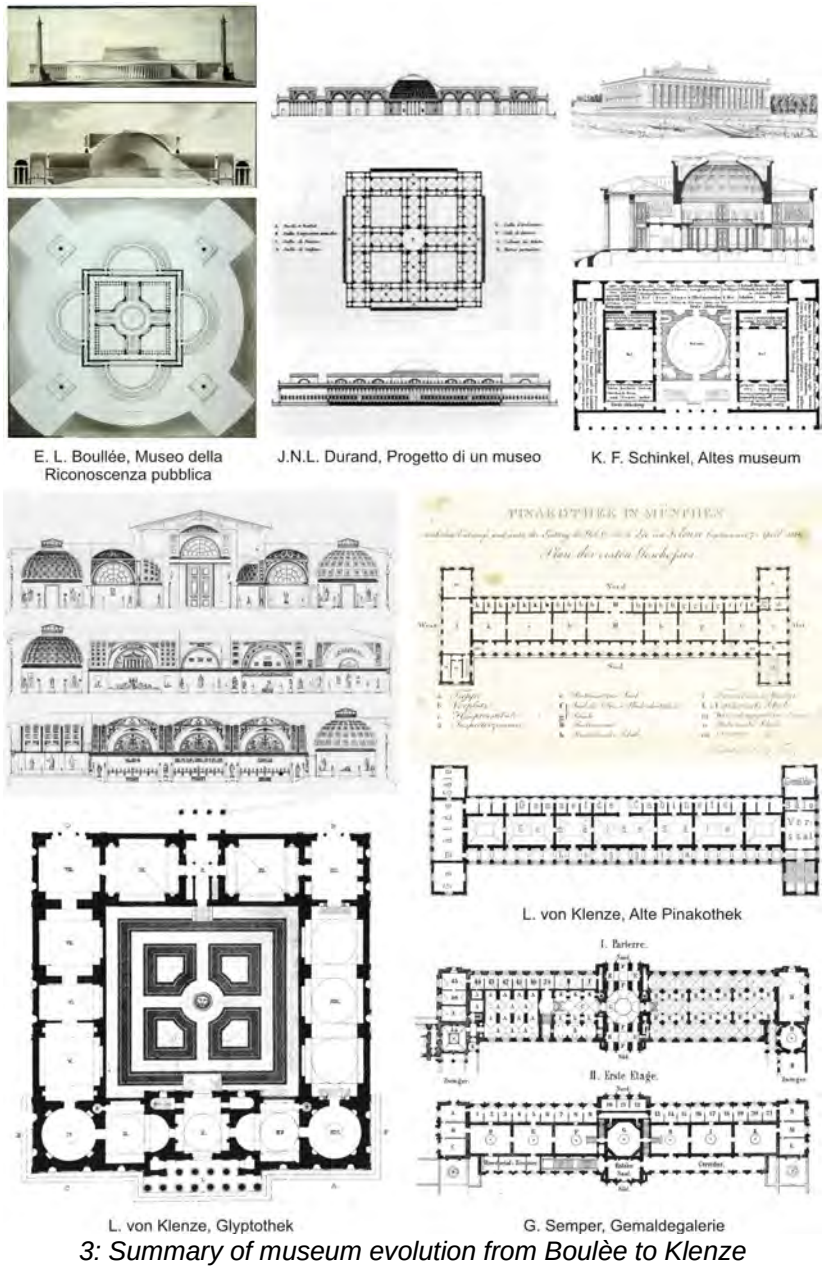
The original idea for one of the focuses of the new urban plan of the city of Munich, Königplatz was to integrate green spaces and monuments inspired by classicism. Königplatz is placed at the centre of the new quote of expansion of the city – referred to as Maxvorstadt. Here, Klenze envisioned and built Propylaea and a Glyptothek depicting a first idea of a National Collection

of Ancient Objects, which will be later created by G. F. Ziebland.
The Glyptothek was commissioned and financed by *Kronprinz* Ludwig (1786-1868) who, in 1812, along with other precious pieces, purchased the sculptures of the pediment of the Aphaia temple in Aegina.
In 1816, Leo Von Klenze was appointed Hofbauintendant. Here, he proposed three constructive alternatives. The building was completed in 1830 in accordance with Renaissance aesthetics. The Roman *domus* and the Renaissance and Baroque palaces were, in fact, the historical reference for the exhibition spaces.
The museum was organized around a well-defined collection, which was conceived as a *Gesamtkunstwerk* [ed: *Total work of art*] combined with architecture and interior spaces. Particularly, decorations and the staging of works of art were conceived so to obtain an «ultimate presentation» of these able to empathically solicit visitors [Basso Peressut, 2015, 34-35]. Each room had decoration, lighting and an arrangement explicitly designed for the works of art on display – thus, defining a specific iconographic relationship between sculpture and environment. This does not end with the container-content link and creates a new starting point in the museum's history.
Moreover, Klenze 's idea of the gallery was connected to the social function of art: «…a museum is a place where art treasures are shown to all kinds of visitors so to create pleasure for them and make the objects valuable» [Basso Peressut 1985, 62].
He reinterprets the Durandian scheme in his building by reducing this in scale and making some changes. Two rotundas are placed at the composition's corners, and the colonnade is resized. The building shows a square-like plan with a large courtyard and a single axis of symmetry along the entrances, reproducing the façade of an Ionic temple. The walls, on the sides of the colonnade, have aedicules with statues, which also continue along the side facades. Halls were lit by the help of natural light coming from lunettes placed at ceilings and set watching towards the inner courtyard.
Wiedemann's intervention was carried out after the extensive destruction caused by the allied bombings. This changed the relationship between inside and outside, and between containers and sculptures originally created by Klenze. In a nutshell, he expressed the original space and damages caused by war with a reworking action similar to what his master achieved for the nearby Alte Pinakothek.

2. A new concept of museums "for people's erudition and pleasure"

After Schinkel Altes Museum, a milestone into the design of "public" museums, the typology proposed by Durand is explicitly used across Germany.
Another museum of the 19th century, which was influencing generations of designers, was the Alte Pinakothek designed by Leo von Klenze. Here, further to an exhibition of sculptures, a picture gallery was needed in Munich, as for the case of London and Berlin. The project became executive in 1823, following Klenze 's visit to various Italian galleries. It was inaugurated in 1836.
The Alte Pinakothek, with its sixteenth-century design language lacking decoration, possesses twenty-five bays, from west to east, and ends with four slightly protruding wings. The entrance and stairs were conceived at the eastern end. However, this will be modified by Döllgast during his restoration works - following the disproportionate collapse of the central part due to bombing.

A library, storage rooms and rooms for painting were planned on the ground floor. While, rooms for the permanent exhibition of paintings were planned at the upper floor.
The relevant innovation was to divide the building into three longitudinal bodies, which were defining a new building type developed from the reworking of noble palaces. The intermediate body illuminated by large skylights was accommodating big canvases. While, the northern body consisting of smaller rooms, was intended for miniature paintings. Opposite to this the south body designed so to resemble the shape of a loggia, a sequence of vaulted and frescoed rooms. A corridor about 130 meters long conceived with similitude to Raphael's Loggias at the Vatican that gave access to all rooms. This type of arrangement became the epitome of good practice in museum design inspiring generations of museum designers (i.e. the Gemaldegalerie in Dresden, by Gottfried Semper, built in 1847-55).



3: Summary of museum evolution from Boulèe to Klenze

3. Döllgast and the ruin

Döllgast unlike many architects of his time was able to build with ruins, interpreting their pre-existence as an element of value to be included into a new design that respects the past. In this respect, it is worth the case to mention the article written by Döllgast for the Journal paper *retour.* Here*,* Döllgast expressed his fascination with ruins as follow: "…A building must have been quite striking if its simple torso was still having such an impact." In his works, he has given to this toros a new and, at the same time, powerful form [Stock, Stockman, 2018, 26].

From 1946 onwards, Döllgast had to fight for the preservation of the Alte Pinakothek. A new general plan was put forward for the Maxvorstadt district. This was filling the ruined building of the Alte Pinakothek (year, 1947) into a demolishing programme. He was launching, along with his students, an appeal to save the building (year, 1951) and finally in 1952 Döllgast was appointed chief architect for the reconstruction of the Alte Pinakothek implementing his ideas over a time span of five years. Döllgast 's intervention was completed in 1957. This cannot be defined as a restoration work "only". It, on the one hand, proposes a minimal and simplified reintegrative intervention of the external appearance of elevations, which was conducted by reusing bricks coming from various damaged buildings and pilled up at the widening in front of the south elevation.

On the other hand, it possesses a huge impact on the overall design concept of the building as it modifies the internal typological and distributive structure of this by moving the entrance hall to the north – thus, introducing a monumental staircase in turn of the loggia.

The loggia was an iconic element conceived by Klenze as powerfully symbolic and was intended to give access to individual exhibition rooms positioned in a row. This collapsed during bombing and was replaced by a double-height space where a mirrored staircase with symmetrical ramps was accommodated. This new distribution layout moves the entrance to the exhibition to the first floor and makes visitors to proceed in succession from room to room and from the main rooms accessing the side ones located at heading bodies. The use of skylights, another characterizing element of Klenze design, is also significantly reduced.

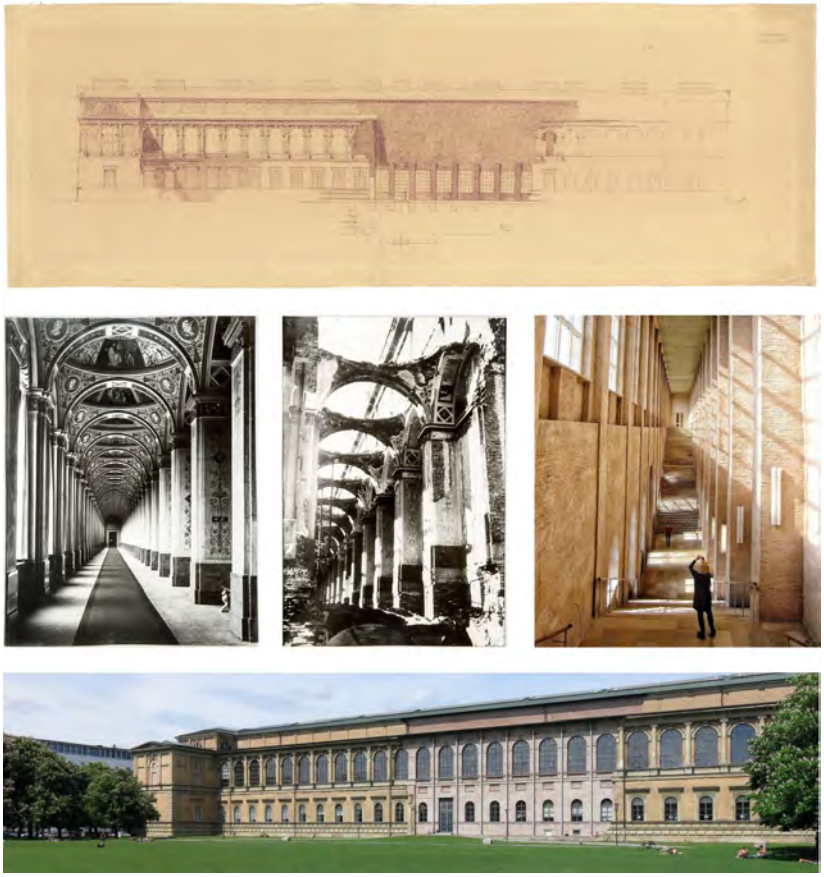
The explosion crater reshaping the southern façade depicted a laceration, a feature that interrupted Klenze design architectural continuity. Döllgast solution was the result of successive hypotheses and reflections starting from a basic idea – similar to a “rigatino” technique for paintings – of combining reintegration with “chromatic differentiation” as this can be observed in the drawings and maquette preserved at the TUM archive[1], and whose outcome is still visible on façades as an appreciable result. The potential unity of Klenze's project is re-established. However, the simplification of forms, the use of concrete and tubular steel on the façade denotes a search for a new language.

Some choices in the simplification of forms and the use of bricks, even if made diachronically, find application not only in the façade of “Cà Granda” at via Sforza by Liliana Grassi (year, 1967) but also in the most recent intervention by David Chipperfield Architects and Julian Harrap Architects for the partial reconstruction and restoration of the Neues Museum of Berlin. The two projects reconfigure the lost unity by examining the relationship between the existing and new constructions and the urban space. However, the further expansion designed by Alexander Schwarz at Chipperfield Architects on the Kupfergraben is somewhat oversized compared to the pre-existing volume destroyed by the war. However, it presents itself to a larger public as a modern reinterpretation of this.

The projects by Döllgast and the one by Chipperfield Architects differ in the relationship in

[1] Technische Universität München, ArchitekturmuseumArchiv

which the distribution of the internal spaces matches pre-existing typologies. If Chipperfield Architects reconstruct the entrance staircase in simplified forms and contemporary materials in the exact location in which it was originally located, Döllgast in the positioning of the vertical connection determines a new typological-spatial conformation. Further, the use of material - beyond its damaged condition - conceived by Döllgast for practical matters of budgeting was resulting in extensive restoration works which from the 1970s onwards were crucial for bringing the building to public fruition. In fact, it became necessary to restore façades, as part of the bricks reused from the rubble had crumbled, and parts of the original cornice were damaged. Döllgast's magnificent "patchwork" remained visible but during restoration works was redeveloped to a set extent [Stock, Stockman, 2018, 20].
Winfried Nerdinger explained the very particular way in which Döllgast was used to work: "A mastery of technical tradition without archaicising craftsmanship; a n atural approach to historical and traditional forms without historicism, an exploration of new matter and modern forms" without modernism" [Nerdinger 1987, 20].



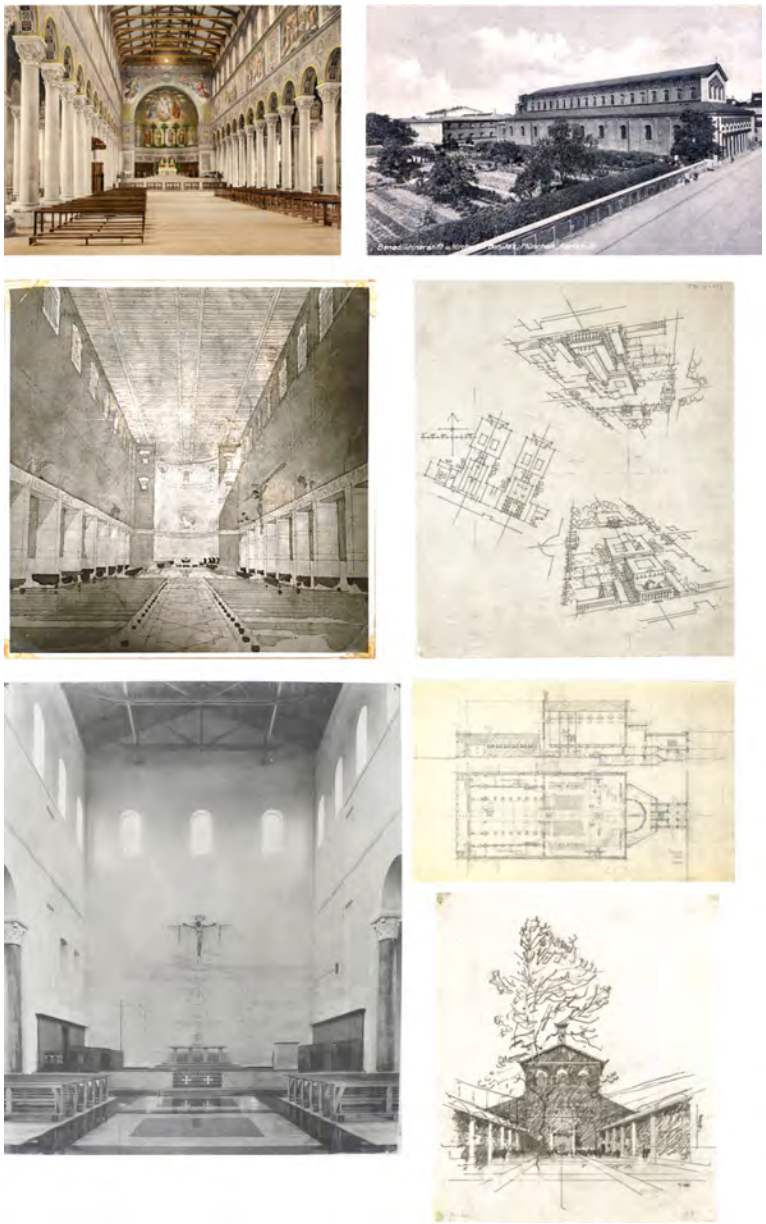
4: Munich, Alte Pinakothek. One of Döllgast's design hypotheses for the south front; the transformation of the loggia into a space for the new staircase; the current state of the south facade. TUM, Technische Universität München, ArchitekturmuseumArchiv.

The basilica of Sankt Bonifaz, in Karlstraße, was designed by Georg Friedrich Ziebland (1800-1873) at the same time as the adjacent Antikensammlung overlooking Königplatz. The worksite began in 1837, and the consecration took place in 1850. The new building was successful received by people, – thus, meeting the contemporary test in aesthetic standards of societies

and arousing admiration throughout Germany. The church was about 76 meters long ending with an apse and having a five bay cross-sectional profile progressing with the help of massive marble columns spanning between bays. Heinrich Maria von Hess paintings and a ceiling with decorated wood trusses was giving completion to the decorative apparatus at architectural surfaces. The exterior was made out of bricks, pilasters punctuated the side facades, and an entrance porch was made up of eight arches.
During the Second World War, the church was badly damaged by bombing due to its proximity to the Königplatz. Most surviving ruins were located in the southern area, with the entrance porch, the ending apse and the bell tower still standing.
Döllgast's project was the result of an extended meditation, where second thoughts and open talks with stakeholders and cultural interlocutors, among them Robert Vorhölzer, leads, once again, to a typological transformation of the pre-war organism[2].
The first project, quite different from what was later realized, preserved the spatiality of the basilica before the air raids, including the apse. In a second version, elements of change were the shorter length of the nave and the creation of a courtyard with a double portico placed between the entrance colonnade on Karlstraße and the new façade. A courtyard intended not only as a typological solution derived from knowledge of the early Christian Basilica systems, but also as a place around which to deploy the monastic lodgings. From this one originates a variant, with a central plan hall and a quadriportico on the south side, that had strong similarities with the project thought up by Valadier in 1823 for the reconstruction of San Paolo outside the walls in Rome. A subsequent hypothesis, studied by Wiedemann, who was working on the adjacent refectory and the nearby Glyptotheque simultaneously, contemplated the possibility of a complete rebuilding of the original Ziebland layout by keeping the pre-existing porch as the only fragment.
At last The basilica was reduced to about half of its original length, and rebuilt on the site of the best-preserved southern part, creating a space with a square plan and placing two small chapels and two sacristies in the four corners. All decoration was avoided, and the brick texture was covered with whitewash, resulting in an interior of impressive clarity. It takes strong similarities to some places of worship created by Rudolf Schwarz, an appreciated designer of new churches like Döllgast can be observed. The northern part was completed with the creation of an open stone garden; a space for meditation.
After the conclusion of the works began a slow alteration of Döllgast 's masterpiece. The fabric was progressively modified, creating a new iconographic program considered more suitable for the current liturgical needs and, gradually, the austere and candid interior was transformed into a rich and colorful hall, where little recalls to the perils of the war. Apart from the exposed roof structure, the character of the space today is primarily lost due to the numerous changes that have been taking place over time. However, damaged columns can still be appreciated in the interiors, along with their concrete reintegrations.
Döllgast design, how this was conceived by him, can still be observed on the outside, where some juxtapositions of old remains and new additions are visible, where reused bricks with new mortar joints were partly applied for the reintegration of missing parts.
The post-war need to economize on materials has helped to characterize his sober poetics. Michael Gaenßler, who has studied his works closely, says in this regard: "The precise striving for maximum economy in his post-war buildings in Munich is developed in a formal vocabulary,

[2] Technische Universität München, ArchitekturmuseumArchiv.

in which materials and structural elements used and combined, referred to the wall surfaces (concrete, iron, wood), are always strictly visible and used tectonically." [Gaenßler 1987, 194].



5: Munich, Sankt Bonifaz. Evolution of the basilica from the original configuration, through the various design hypotheses put forward by Döllgast, up to the realized solution. TUM, Technische Universität München, ArchitekturmuseumArchiv.

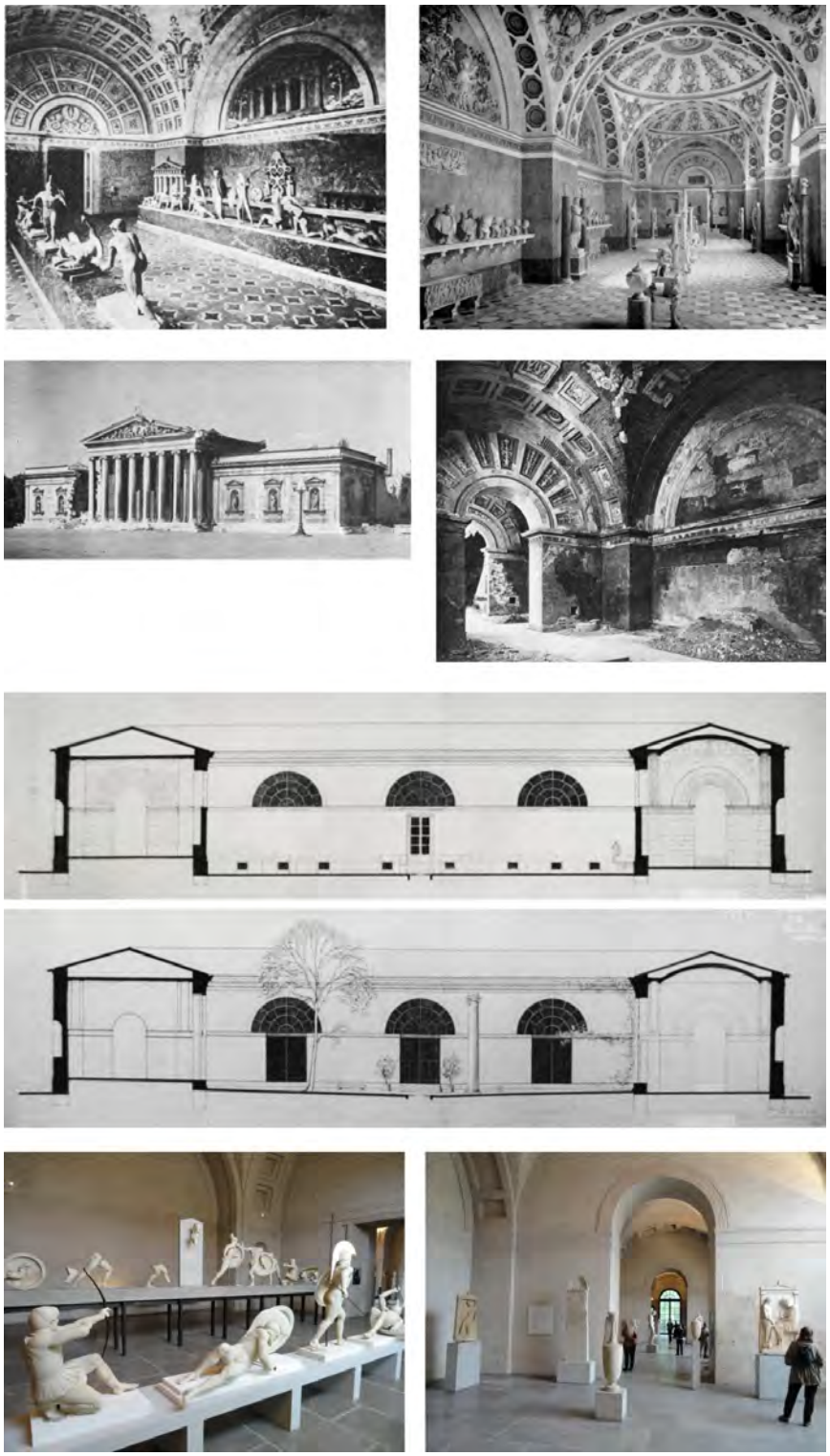
4.Wiedemann

The Siegestor, designed by Friedrich von Gärtner (1791-1847) in 1843-47, taking the Arch of Constantine in Rome as a model, marked the northern limit of Ludwigstrasse. After the conflict, its ruin stood out on the horizon, with the attic floor destroyed and the sculptures fallen and broken. Safety measures followed with some provisional works until the intervention decision was made. Wiedemann expressed his thoughts on the matter in a note: «For the repair to be

sensible, wounds can be healed by leaving scars, as a dutiful reminder of a horrible event. [...] We accept Siegestor as it is, with its wounds [...]». [Signorelli, 2018, 125-127].
The restoration of the Glyptothek had a different story than the intervention of the triumphal arch. Nevertheless, some intervention choices can be found in the sentences quoted above. The project for Klenze's building lasted over a decade, with a debate that started in 1961 involving historians, professionals and public opinion. What proposed by Wiedemann splits apart his fellow citizens between those who considered this an intervention that paid little attention to the richness of the original building and those who, instead, considered it as an attempt to rebuild it by making history – thus, concerning both for the preservation of memory of the past and of that sense of belonging to its own time.
The *Landesbauamt* intervened in the north portico and on the gap opened in the façade by bombs by following the principle of "how it was and where it was". Wiedemann expressed a negative judgment on this. In the wake of Hans Döllgast's interventions, the pre-existing building became a starting point to base the new one, opening up some experiments in treating surfaces and internal forms.
The reconstruction project conceived by Wiedemann modified the spatial relationship between rooms, the internal courtyard and the lighting system of the rooms. The intervention, radical in some respects, erased the iconographic program conceived by Klenze while retaining some traces of the war event and of the original structure. By subtracting and adding some but influential signs, the Bavarian architect transformed the perception of the monument. The entire plaster was reduced to the extent of showing bricks at walls, which were then painted in a light shade to evoke the ruin and spaces derived from classical antiquity. The rooms were equipped with sober furnishings. The original lunette windows facing the courtyard were lengthened until they reached the new floor. The courtyard level was raised to that of the internal rooms, realizing a transformation of the original typology similar to what happened in the Alte Pinakothek. In this way, the gallery's layout was changed, and the perception of the building was modified. The introverted exhibition itinerary opened up to the physical and visual crossing, and the courtyard became an internal square. The function of Klenze's overall concept has been preserved, but much of the content has changed. Having abandoned the scheme associated with the decoration, the didactic and chronological arrangement of the previous layout was rejected by actively avoiding for linking specific sculptures to certain rooms [Knell, Kruft 1972, 432]. In defining the new criteria for the design choices, the intent was to underline the historical-material loss and the sense of war trauma.

Conclusions

The works of Döllgast and Wiedemann re-elaborate the ruin and reconstitute an architectural unity of the monument that is often different from the one preceding the destruction of the war, watching to the past without any interest in its replication. Their architectures are new but start from a intense study of the past and collect its many instances.
The new parts, rebuilt selectively, are compared with each other to the surviving ruins of the historic building; reaching a new synthesis with different forms of ornament. The typological-spatial organization of the architecture is changed, and sometimes technical and intervention choices don’t retain parts and elements. However, in any case, the dialogue between new and old is always aimed to conserving the remains that survived the bombing.



6: Munich, Glyptothek. The Total Work of Art by von Klenze (Eginetic Room and Roman Room) [Knell, Kruft 1972]; war destruction (main facade and Bacchus room) [Knell, Kruft 1972]; section with the solution implemented by Wiedemann in comparison with the pre-existing one, TUM, Technische Universität München, ArchitekturmuseumArchiv; the current state of the interior and fittings, Wikimedia

Both had the intuition and ability not to erase the war wounds suffered by the fabrics they had to work on, showing attention to the consolidated historical value and the new one introduced by the war events. Döllgast, in particular, shared a distinctively modern attitude towards the historical monument as defined by Alois Riegl. For him, reconstruction was not an independent creative practice but part of the repair process, a characteristic of the value of the old.
Both designers worked so not to reject modernity, but by blending the present and the past with a view towards the future. They did not reject memory or the passage of time, they were giving to this a new value in the present time linked to the old and the new in its true unity, even in the face of a traumatic event such as war. [Carbonara 2011, 99].

Bibliograph

ALTENHÖFER E. (1986). *Die Alte Pinakothek in den Nachkriegsjahren: die Rettung vor Abbruch und Verfall der Wiederaufbau durch Hans Döllgast 1952-1957*, in *Ihm, welcher der Andacht Tempel baut ... Ludwig I. und die Alte Pinakothek*, München, Staatsgemäldesammlungen, pp. 205-235.
AMORE R. (2019). *Il nuovo per l'antico nell'opera di Hans Döllgast* in *Il progetto di architettura come intersezione di saperi. Per una nozione rinnovata di Patrimonio*, Napoli, Atti del VIII Forum ProArch.
ARDITO V. (2019). *La rovina e l'ornamento. Hans Döllgast e la ricostruzione dei monumenti in Germania nel secondo dopoguerra*, in «Opus» n.s., n.3.
BACKMEISTER-COLLACOTT I. (2006). *Josef Wiedemann (1910-2001). Leben und Werk eines Münchner Architekten*, München, Edition Altavilla.
BASSO PERESSUT L. (ed.) (1985). *I luoghi del museo. Tipo e forma fra tradizione e innovazione*, Roma, Editori Riuniti.
BASSO PERESSUT L. (2014). *L'invenzione dell'antico. Architetti, archeologi, musei* in a cura di Luca Basso Peressut e Pier Federico Caliari, *Architettura per l'archeologia. Museografia e allestimento,* Roma, Prospettive edizioni.
BASSO PERESSUT L. (2015). *Spazi e forme dell'esporre tra cabinet e museo pubblico* in «La Rivista di Engramma» n. 126.
BOTTGER P. (1972). *Die Alte Pinakothek in München*, München, Prestel Verlag.
CARBONARA G. (2011). *Architettura d'oggi e restauro. Un confronto antico-nuovo*, Torino, UTET. CARBONARA G. (2015). *Una trasformazione che conserva e tutela, in L'aula meridionale del battistero di Aquileia. Contesto, scoperta, valorizzazione* in a cura di Luigi Fozzati, *L'aula meridionale del battistero di Aquileia contesto, scoperta, valorizzazione*, Milano, Fondazione Aquileia-Electa.
CARBONARA G. (2017). *Il restauro fra conservazione e modificazione. Principi e problemi attuali*, Napoli, Paparo.
DE STEFANI L., COCCOLI C. (editors) (2011). *Guerra monumenti ricostruzione: architetture e centri storici italiani nel secondo conflitto mondiale*, Venezia, Marsilio.
DETRY N. (2020). *Le Patrimoine Martyr. Destruction, protection, conservation et restauration dans l'Europe post-bellica*, Paris, Hermann Éditeurs.
DOLLGAST H. (1960). *Römer-Villen* in «Heraklit Rundschau», n. 29, pp. 2-26.
ESPOSITO D., VITIELLO M. (editors) (2021). *Il sisma e la guerra. Interventi di ricostruzione sulla città violata. Quadro storico,* Roma, Quasar.
FRANCO D., FRISENNA C. (2019). *Hans Döllgast: memoria, ricostruzione e interpretazione* in *Il progetto di architettura come intersezione di saperi: per una nozione rinnovata di Patrimonio*, Atti del VIII Forum ProArch, Napoli.
GAENßLER M. (1987). *Hans Döllgast 1891-1974* a cura di Gaenßler M., Kurrent F., Nerdinger W., Peter F., München, TUM.
GRIMOLDI A. (2020), *Le vicende delle opere di Hans Döllgast a Monaco e i loro echi nella cultura tedesca* in *Realtà dell'architettura fra materia e immagine. Per Giovanni Carbonara: studi e ricerche,* in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», n.s. n. 73-74, Roma, L'Erma di Bretschneider.
KLENZE L. Von (1830), *Sammlung architektonischer Entwurfe, München. Welche ausgeführt oder für die Ausführung entworfen wurden*, München, J.G. Cotta.
KLENZE L. Von, SCHORN L. (1833), *Beschreibung der Glyptothek Seiner Majestät des Königs Ludwig I von Bayern*. München, J.G. Cotta.
KNELL H., KRUFT H.-W. (1972). *Re-Opening of the Munich Glyptothek* in «Burlington Magazine», Vol. 114, n. 831 (Jun. 1972), pp. 426-436.
KURRENT F. (1981). *Das historische Denkmal als Denkmal seiner Geschichte: zum Wiederaufbau der Alten Pinakothek in München 1946-1957*, in «Archithese» n.11, pp. 1-11.
LATTARULO M. I. (2016). *Le ricostruzioni interpretative: il caso di Hans Döllgast a Monaco di Baviera*, in «Rassegna di architettura e urbanistica», Anno 51, n. 149.

NERDINGER W. (1987). *Hans Döllgast 1891-1974,* editors Gaenssler M., Kurrent F., Nerdinger W., Peter F., München, TUM.
NERDINGER W. (1996). *Hans Döllgast, ricostruzione della Alte Pinakothek di Monaco*, in «Casabella» n. 636, Milano, Electa.
NERDINGER W. (1998). *Hans Döllgast. Cheerfully puritanical architecture,* in «Convention, OASE», nn. 49–50, pp. 108–119.
PETER F., WIMMER F. (1998). *Von den Spuren. Interpretierender Wiederaufbau im Werk von Hans Döllgast*, Salzburg.
SCHINKEL K. F. (1868), *Sammlung Architectonischer Entwürfe*, Berlin, Ernst & Korn.
SIGNORELLI L. (2014). *La conservazione viva dell'esistente. Storia, progetto e restauro nell'opera di Josef Wiedemann*, [Tesi di Dottorato], Alma Mater Studiorum Università di Bologna. Dottorato di ricerca in Architettura, 26 Ciclo.
SICA P. (1976). *Storia dell'urbanistica. I. Il Settecento*, Bari, Laterza.
SIGNORELLI L. (2019). *Wiederaufbau: Josef Wiedemann e la conservazione viva dell'esistente*, Bologna, Bologna University Press.
STERNBERG M. (2022). *Hans Döllgast, post-war reconstruction and modern architecture* in «The Journal of Architecture», vol. 27, nn. 2-3, pp. 260-295.
STOCK W. J., STOCKMAN R. (2018). *Hans Döllgast, schöpferische Wiederherstellung. Hans Döllgast, creative reconstruction,* München, Hirmer Verlag.
STOCK W. J. (2019). *Hans Döllgast, Karljosef Schattner, Josef Wiedemann: Creative Reconstruction*, München, Hirmer Verlag.
WATKIN D., MELLINGHOFF T. (1990). *Architettura neoclassica tedesca 1740-1840*, Milano, Electa.
ZILLER H. (1897). *Schinkel*, Biefeld und Leipzig, Velhagen & Klafing.

List of archival or documentary sources

München. TUM (Technische Universität München), *mediaTUM, Gesamtbestand, Sammlungen*, *Architekturmuseums*, *Hans Döllgast.*

Web sources

https://mediatum.ub.tum.de/?query=Hans+D%C3%B6llgast&srcnodeid=647610&id=647610&nodes_per_page=100 / (November 2022).
https://www.arct.cam.ac.uk/research/history-theory/hans-dollgast-1891-1974-witness-and-protagonist-of-modern-architecture-in-germany (December 2022).
http://architetturaclimatica.blogspot.com/2013/09/clima-mediterraneo-roma-antica-le-ville.html (December 2022).

Paul Clemen and the different approaches to reconstruction in Germany in the immediate post-World War II period

MARIA PARENTE
Sapienza University of Roma / University of Parma

Abstract
Paul Clemen is the only one among the German "fathers of Denkmalpflege*" to have lived through World War II and to have pronounced on strategies to be adopted for reconstruction through short writings or speeches, which have never been translated. The aim of this contribution is to make known and critically analyze Clemen's last production – contextualizing his texts within a broader vision of monument protection – highlighting the extent to which his ideas have influenced different approaches to reconstruction with some well-known outcomes.*

Keywords
Paul Clemen, post-war reconstruction, Germany

Introduction
Reconstruction in the immediate post-World War II period in Germany is seen primarily as the outcome of widespread pragmatism, due to which choices were dictated almost exclusively by economic, social, technical, and political reasons, with the involvement of administrations – and sometimes even of the population – and the exclusion of conservation experts from the debate. The contradictory approaches of the German reconstruction seem to highlight a rupture between theory – the "classical" one in German language, mainly attributable to Alois Riegl, Max Dvořák, Georg Dehio – and practice that (due to the extent of destruction) of this same theory verifies the inapplicability. The existence of such a fracture – evidenced by the little space occupied by theoretical debate in the texts about reconstruction [Treccani 2010] – is corroborated by several factors: the leading German-speaking theorists of restoration were not architects and it was therefore difficult to turn their suggestions into practice; what is more, Riegl, Dehio, Gurlitt, and Dvořák had left no heirs and had not experienced World War II with its unprecedented destruction; however, all of them (except Riegl) had drawn from the experience of the Great War a glimpse of what was to come later. Although under discussion for some time, the "legend" of the *Stunde null* (Zero hour) – that is the ideological choice of caesura from the cultural values of the pre-war, and therefore Nazi, period – fostered the oblivion of those figures who testified, instead, to a continuity of actors and events [Scarrocchia 1987, 12]. Moreover, if Riegl and Dvořák, major German-speaking theorists, were discovered in Italy only surprisingly late [Scarrocchia 2006], it is a fact that seemingly minor figures are still almost unknown in our country.
The different operating methods (although not without contradictions) are to be ascribed – rather than to the fracture between theory and practice or to a gap in the theoretical debate – to the lack of key figures who (not only in the post-war period but in Germany in general) take up the role of interpreters of a unique and unambiguous way of understanding conservation [Fiorani 2006, 12]. German-speaking theorists have, indeed, historically responded to the dogmatic and opposing positions of French and British matrix and to the Italian "intermediate

way" with a dialectical, open and polyvalent vision, closer to a "case by case" but no less interesting for this.
Among the interpreters of this complex way of understanding restoration, there is certainly Paul Clemen, the only one among the "fathers" of the German *Denkmalpflege* (Monument Care) to have experienced the horrors of World War II. Although he died in 1947 and did not have time to see the outcomes of his theories, the texts that Clemen wrote in 1946-47 are of extreme interest because the author demonstrates, in providing pros and cons of the different approaches for intervention, the conceptual clarity (which was rare in the years immediately following the war) he gained from the experience he had during World War I. Even more interesting is to highlight how in the concrete outcomes it seems that the implementation of the indications that Clemen had provided can be found.

1. Paul Clemen: studies and activities before the World War II

Although little known in Italy – if not for the only short translated text [Clemen 1933] and a few mentions of his activity during the Great War [Passini 2008; Treccani 2015, 37-38; Zanlungo 2018, 72-75] – Paul Clemen (1866-1947) deserves in-depth studies as a witness of the circulation in Europe of the theories of restoration developed in the different countries, of which he attempts an interpretative synthesis, also enriching, as historian and theorist of architectural conservation, Riegl's logical structure with new contents. He is the promoter of the creation of both institutional figures which are responsible for the protection of monuments and of guidelines for interventions, as well as the founder in Germany of the *Kriegsdenkmalpflege* (Monument care in wartime).
Before delving into the last point – which is the central theme of this contribution – it is necessary to underline some aspects of Clemen's previous activities, to contextualize his latest production in the context of his broader vision on the protection of monuments.
Art historian, trained in Leipzig and professor at the University of Bonn [Metternich 1952], Paul Clemen was an all-round intellectual, who already believed in the necessary contribution of different professional profiles in the restoration work. Among his first activities, it is worth remembering the inventory of the monuments of the Rhineland [Clemen 1891] – a work intended as necessary to apply the motto «Conserve, do not restore!» [Dehio 1901] – which will instead be the foothold for the stylistic reconstruction in the postwar period.
Although his main reference is Riegl, «author of that extraordinary booklet on the modern cult of monuments» [Clemen 1933, 377], Clemen tries to make a synthesis of the best 'European' culture of architectural conservation. The young Clemen had studied French restoration in depth – through a substantial volume [Clemen 1898] on the activity of the *Commission des monuments historiques* and on Viollet-Le-Duc, of which he praises the attention invoked in reading the regional characters of architecture – as much as the English anti-restoration, which he advocates for Germany in an article he dedicates to Ruskin in the year of the latter's death [Clemen 1900; Grimoldi 2019, 11-12]. From Italy he instead draws references from Boito's institutional activity. But above all, he is close to the Belgians, to Charles Buls in particular, who quotes Clemen, whom he knew personally, at the opening of *La Restauration des monuments anciens* [Buls 1903]. From the Belgians Clemen, like Giovannoni, draws the distinction between «living and dead monuments», which he enriches with his own reflections: a monument is alive if it still enjoys a meaning, that can be original but also transformed as a result of changes of function, which Clemen considered possible as early as in 1933; a meaning that does not decay if – and this will be crucial after the war – the casing and its shape are transformed. A monument is dead if it has lost its meaning – therefore not necessarily if it is in

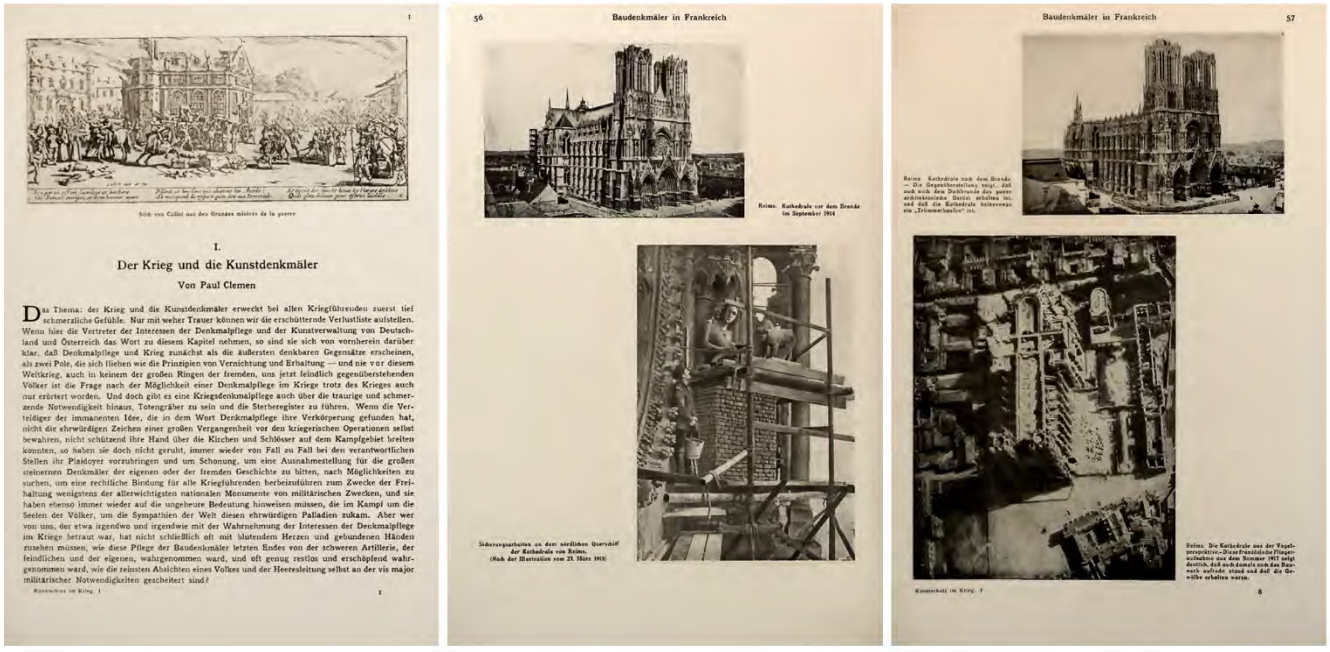
a state of ruin – and its remains, its matter, require museographic assistance which prohibits any intervention that goes beyond pure conservation [Clemen 1933, 379].
With regard to the institutional activity, in 1891 Clemen was appointed "Conservator of the Rhenish Province" [Metternich 1952, 226], a kind of superintendent to whom the restoration projects of the monuments of the region were presented. The annual reports that the Conservator was required to draw up, the indications provided to the network of collaborators who controlled the individual interventions, and the volume *Die Denkmalpflege in der Rheinprovinz* [Clemen 1896], which summarizes the activities he carried out, illustrate the principles adopted and the current conservation practice that – at least in its intentions – aims to enshrine the end of historicism, which Clemen now defines as «dead» [Metternich 1952, 231], and the consequent «restorations without reason», in favour of maintenance and consolidation rather than innovation.
Clemen's main contribution from the theoretical point of view – which will return in post-war texts – is the introduction of the "symbolic value" of monuments which, surpassing Riegl, is independent of the artistic one, since it is linked to the quantity of «associative concepts, memories and thoughts that both consciously and unconsciously are inextricably connected with it [the work of art]» [Clemen 1933, 375]. In order for this value to be preserved, monuments must be kept alive, or rather «forced to speak». This concept – which carries forward Riegl's *Stimmung* – was misinterpreted after the war as an endorsement of copying and reconstruction [Zanlungo 2018, 75], when instead Clemen, and Riegl before him, were well aware of the fact that such associations are produced only in the presence of works that are «truly ancient and not imitations of modern hands» [Riegl 1902, 166].
An examination of Clemen's activities would not be complete without a mention of what he did during the First World War. Following the tragic destruction of the Louvain library, Clemen had requested and obtained the establishment of an organization for the protection of monuments in the occupied territories and had therefore become in charge of the heritage of Belgium, then of France and also of Poland and the Balkans [Clemen 1919, 10]. Clemen had the task of visiting the occupied territories and making sure of the state of conservation of the monuments and of the protective measures. The results of this activity – actually evaluated as a failure [Cortjaens 2011] because it was limited to study and catalogue, with few concrete protective interventions – are collected in two volumes [Clemen 1919] edited by Clemen with texts, among others, by Dvořák, which bring together all the knowledge then possessed on the techniques for protecting monuments in case of conflict – with some images also taken from Italian texts [Ojetti 1917] – as well as an important repertoire of the damages caused by the bombing.
Kunstschutz im Kriege (Protection of art in war) [Clemen 1919] is perhaps Clemen's best-known contribution, but also the most problematic because of the propagandistic nature of some passages that downplay the extent of the damage in order to mask Germany's faults [Beyen 2011]. However, interesting are some conclusions regarding the guidelines for the reconstruction of a heritage that he defines as universal [Clemen 1919, 36]; a reconstruction which must aim at preserving the *Stadtbild*, the "image of the city" – a concept here introduced that will become the common thread after the Second World War – and which admits, as in the case of the Campanile of Venice [Clemen 1919, 74], a "how it was" but with the introduction of more reasonable and contemporary building techniques.

2. Destiny of the monuments and tasks of the *Denkmalpflege* in the aftermath of the Second World War

The studies conducted during World War I had thus established him as the most authoritative and expert figure on the subject of *Kriegsdenkmalpflege* in Germany, and it was with this role in mind that in 1946-47 the now elderly Clemen pronounced himself on the strategies to be pursued. Although he could not see the outcomes – he died in 1947, leading to the loss for Germany of «the most qualified man to rebuild destroyed cities» [Nathan 1948, 216] – his authority as a point of reference for the discipline continued [Zanlungo 2018, 72], as evidenced by the influence of his texts on the interventions then carried out.

The insights Clemen provides "in still smoking rubble" are collected in two short but dense texts[1]: *Rheinische Baudenkmäler und ihr Schicksal. Ein Aufruf an die Rheinländer* (The Monuments of the Rhineland and their destiny. A call to the Rhinelanders) of 1946 and *Aufgaben der Denkmalpflege von heute und morgen* (Tasks of the Care of Monuments for today and tomorrow) of 1947. The two texts are related but not overlapping, particularly because the latter (published in the journal *Zeitschrift für Kunst* along with other texts dealing with specific issues such as the reconstruction of the *Frauenkirche* in Dresden) also provides technical recommendations – which is why we often talk about pragmatism [Zanlungo 2018, 73], in refutation instead of that distance between theory and practice highlighted in the introduction –; while the former retains a theoretical or methodological slant.

Having ascertained both the impossibility of applying the theories formulated before the war – «the words Care of Monuments appear to be a joke» [Clemen 1947, 36] – as well as the extent of the destruction, which made Europe a «monstrous heap of rubble», Clemen's first appeal concerns safety measures, with props, temporary covers and the removal of collapsing parts; then the survey, also of the «heart» of the buildings which, gutted by the bombs, reveal the secrets



1.
Der Krieg und die Kunstdenkmäler
Von Paul Clemen

Das Thema: der Krieg und die Kunstdenkmäler erweckt bei allen Kriegführenden zuerst tief schmerzliche Gefühle. Nur mit weher Trauer können wir die erschütternde Verlustliste aufstellen. Wenn hier die Vertreter der Interessen der Denkmalpflege und der Kunstverwaltung von Deutschland und Österreich das Wort zu diesem Kapitel nehmen, so sind sie sich von vornherein darüber klar, daß Denkmalpflege und Krieg zunächst als die äußersten denkbaren Gegensätze erscheinen, als zwei Pole, die sich fliehen wie die Prinzipien von Vernichtung und Erhaltung — und nie vor diesem Weltkrieg, auch in keinem der großen Ringen der fremden, uns jetzt feindlich gegenüberstehenden Völker ist die Frage nach der Möglichkeit einer Denkmalpflege im Kriege trotz des Krieges auch nur erörtert worden. Und doch gibt es eine Kriegsdenkmalpflege auch über die traurige und schmerzende Notwendigkeit hinaus, Totengräber zu sein und die Sterberegister zu führen. Wenn die Verteidiger der immanenten Idee, die in dem Wort Denkmalpflege ihre Verkörperung gefunden hat, nicht die ehrwürdigen Zeichen einer großen Vergangenheit vor den kriegerischen Operationen selbst bewahren, nicht schützend ihre Hand über die Kirchen und Schlösser auf dem Kampfgebiet breiten konnten, so haben sie doch nicht geruht, immer wieder von Fall zu Fall bei den verantwortlichen Stellen ihr Plaidoyer vorzubringen und um Schonung, um eine Ausnahmestellung für die großen steinernen Denkmäler der eigenen oder der fremden Geschichte zu bitten, nach Möglichkeiten zu suchen, um eine rechtliche Bindung für alle Kriegführenden herbeizuführen zum Zwecke der Freihaltung wenigstens der allerwichtigsten nationalen Monumente von militärischen Zwecken, und sie haben ebenso immer wieder auf die ungeheure Bedeutung hinweisen müssen, die im Kampf um die Seelen der Völker, um die Sympathien der Welt diesen ehrwürdigen Palladien zukam. Aber wer von uns, der etwa irgendwo und irgendwie mit der Wahrnehmung der Interessen der Denkmalpflege im Kriege betraut war, hat nicht schließlich oft mit blutendem Herzen und gebundenen Händen zusehen müssen, wie diese Pflege der Baudenkmäler letzten Endes von der schweren Artillerie, der feindlichen und der eigenen, wahrgenommen ward, und oft genug restlos und erschöpfend wahrgenommen ward, wie die feinsten Absichten eines Volkes und der Heeresleitung selbst an der vis major militärischer Notwendigkeiten gescheitert sind?

56 Baudenkmäler in Frankreich

Reims. Kathedrale vor dem Brande im September 1914

Baudenkmäler in Frankreich 57

1: Some pages from the 1919 volume Kunstschutz im Kriege. The two pages on the right are about Reims Cathedral and show the protection techniques used and the damage caused by the bombing.

[1] It should be noted that the quotations given are the result of translations by the author of the original German texts.

of their construction [Clemen 1947, 41]; finally, the preparation of «cautious plans» [Clemen 1946, 194] which avoid premature demolitions.
Then, confirming the dialectic vision of restoration in Germany, Clemen proposes three possibilities of intervention, which can be applied following a «case by case» analysis (*von Fall zu Fall*) [Clemen 1946, 200], of which he enunciates reasons and risks. The choice depends on the type of work of architecture and on its state of conservation. The first, generally contested but «seductive» possibility of the stylistic reconstruction is applicable in the case of buildings «of which one is fond, from which one cannot separate» [Clemen 1946, 199]; these are the symbols of the cities, the monumental accents, without which the *Stadtbild* cannot be k ept alive. This is possible thanks to the documentation contained in the inventories and is reasonable in cases where «prostheses» (which apparently have the same shape, but which «invisibly» [Clemen 1947, 41] offer space for new possibilities) are enough. Clemen believes in the use of new techniques for which he quotes numerous examples, both for new insertions and for consolidations, such as the case of the cathedral of Reims, where the bearing structure of the roof was rebuilt in reinforced concrete. He proposes a "how it was" but only in appearance, which allows for the correction of the «unfortunate solutions of the past» [Clemen 1947, 42] both on an architectural scale – and therefore with formal or structural devices – and on an urban scale.
However, if the monument is completely lost and the result of its reconstruction is a «complete fake piece» – be it a bad imitation or a well done falsification – this will involve the loss of both the original matter and its symbolic meaning: everyone, looking at Goethe's rebuilt house, will think «Goethe never lived here!» [Clemen 1946, 200]. For this reason, the «radical» proposal of the conservation of the ruin – although not applicable broadly due to the extent of the destruction – has its sense: the copy has a d idactic value [Dehio 1905, 353; Riegl 1903, 46], but only the authentic relic is «numinous» [Clemen 1946, 200]. And here the wealth of philosophical references offered by the German context emerges, but also the "spiritual" value of the restoration work, which Clemen, like Dvořák, sees as a mission.
Between these two opposing approaches, there is a third one, that of "free interpretative reconstruction" according to the language of one's own time [Clemen 1946, 193]. This, explains Clemen, is the method historically used following great destructions, which makes it possible to keep alive not only the monuments, but also the art of today, which is undoubtedly in crisis because, and here Clemen quotes Rodin, «a living art does not restore the monuments of the past, it continues them» [Clemen 1946, 194]. This third approach is applicable not only to individual creations but also to «popular poetry» [Clemen 1946, 195] which, adapted to the landscape, constitutes the image of places and of the homeland (*Heimat*), whose reconstruction – in a time in which Germany as a nation no longer existed – emerges as a p riority, as much as that of the physical city, whose historical stratification, from Goethe onwards, has an educational role both for the individual and for society in the German cultural context. According to Clemen, even the smallest pieces of evidence are monuments, not for their artistic value, but for their symbolic meaning, for the associations and memories they evoke. The crux for the reconstruction of the more modest architecture is to understand how the new language can be assimilated to the «particular dialect» [Clemen 1947, 43] proper to each region. It is necessary to understand the "personal language" of these architectures, the constructive type, the law of rhythm, and to respect them for the reconstruction, which must renounce all that is superfluous, without copying the authentic works [Clemen 1946, 196], and which is once again an opportunity to correct the mistakes of the past, the «constructive abomination» of cities. «We don't want to build the cities of our grandparents, but those of our children» [Clemen 1946, 199], and this is a duty for all citizens, according to that typically German idea of "care" (*Pflege*) of monuments, which is not only the prerogative of the bodies in charge – which are responsible for

institutional protection (*Schutz*) – but requires also general awareness, a "catechism" as Dvořák would say.
Clemen demonstrates confidence in contemporary architecture, but not in urban planning: there is no place for the plans of the Third Reich which «with red pencil and ruler made the new buildings fall above the existing perimeters» [Clemen 1947, 43]; even in the complete destruction of a city, the layouts, the foundations are preserved, and their rhythm can be respected.
In conclusion, hoping that with the end of the dictatorship confidence in the laws will also return and therefore projects for protection laws will be carried forward, Clemen concludes his writings by wishing for a «bon voyage» [Clemen 1947, 44], being aware that the reconstruction will be a long affair in which he will not be a protagonist.

3. From theory to practice: Clemen's influence on the outcomes of the reconstruction

The analysis of these short but dense writings by Clemen – and in particular the three proposed intervention methods, to be applied on a case-by-case basis according to the type of building, the state of conservation, and the available documents – allows us to provide a different key to understanding the variegated operating methods used in post-war Germany, which are not so much the result of a fracture between an inapplicable theory and a contradictory practice, but rather the application of a dialectical and open methodology that allows different approaches and experiments. If we limit ourselves to considering only the territorial area of the Rhineland, or of Cologne in particular, where Clemen's influence was certainly stronger, we can see in the realizations (some are rather late) the putting into practice of the different operating methods proposed by Clemen, applied precisely in those cases where he thought it more appropriate to prefer one or the other approach.
In Cologne – which due to the extent of the destruction, equal to 90-95% of the historical buildings [Kier 1987, 29], offered many opportunities for experimentation – the twelve large Romanesque churches of the city, those which Clemen considered the most representative monuments for which reconstruction "as it was" appeared reasonable, were rebuilt according to a stylistic reconstruction [Kier 1987, 33-34]. In some cases, this was accomplished by arbitrarily taking the building back to an earlier and not well-documented phase. In other cases, new but disguised construction techniques were used which, as Clemen proposed, made it possible to solve the "errors of the past": this is the case of St. Maria im Kapitol, where foundational settlements were found and resolved [Schwab 1987]. Even religious but less representative buildings have been left in ruins, but the juxtaposition with new elements – in the case of St. Alban or St. Kolumba, the latter now nestled or stifled in the museum designed by Zumthor – has made it possible to «carry on the art of today» through the work of Gottfried Böhm and Rudolf Schwarz, without losing the authenticity of the «relic».
Finally, the third approach – that of the interpretative reconstruction as contemporary architecture – includes the many projects by Schwarz in the Rhineland, such as St. Anna in Düren, where the rubble of the bombed-out church is reused in an openly contemporary building, in which the only surviving intact fragment, a Gothic portal, is set [Grimoldi 2018]. Or again, as an example of the modern continuation of a partly preserved architecture, mention should be made of the case of the Mauritiuskirche, also in Cologne, where the perimeter walls that partly survived the bombing were concluded by a contemporary roof in reinforced concrete [Fiorani 2006, 26-28], which reduces the size of the initial church, according to a rather widespread practice.

Conclusions

If one goes beyond the tone of rhetoric and pained patriotism – which is understandable in the context of a dismembered nation – that characterizes most of Clemen's texts, it is evident how

important these writings are to bring order to the apparent confusion of the different approaches to reconstruction found in Germany. The wealth of references in his texts, the personal contribution to the theory of restoration and, more generally, the fact that Clemen was a "European" intellectual, perfectly aware of what was written in other countries, make his writings of great interest, bearers of insights and connections with reflections developed also in Italy and sometimes much later, which the brevity of this text does not allow to delve into. Still to be dissected is the effective influence of these texts on reconstruction practice, assessed here with only a few examples and without an archival investigation that would allow to understand how consciously architects then applied Clemen's indications. With this first contribution, therefore, it is hoped to have provided at least some ideas for a necessary in-depth study of Clemen's role in the debate and, more generally, of the influence of the theory of conservation in the post-war reconstruction practice in Germany.

2: St. Maria im Kapitol, the eastern apse rebuilt not as it looked before the destructions, but in supposed Romanesque forms, imitating the other apses (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:St._Maria_in_Kapitol.jpg). 3: The ruins of St. Kolumba and the Madonna in den Trummern chapel by G. Bohm (Rheinisches Bildarchiv Köln).

4: The ruins of St. Alban's Church and the adjacent new volume designed by R. Schwarz (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Köln,_Ruine_-Alt_St._Alban-_--_2014_--_1904-5.jpg).
5: The contemporary insert of the roof designed by F. Schaller for the Mauritiuskirche (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:St._Mauritius,_Köln-8850.jpg).

Bibliography

BEYEN, M. (2011). *Art and Architectural History as Substitutes for Preservation. German Heritage policy in Belgium during and after the First World War*, in *Living with History, 1914–1964*, edited by N. Bullock, L. Verpoest, Leuven, University Press, pp. 33-43.
BULS, C. (1903). *La Restauration des monuments anciens*, Bruxelles, P. Weissenbruch.
CLEMEN, P. (1891). *Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz*, Düsseldorf, Schwann.
CLEMEN, P. (1896). *Die Denkmalpflege in der Rheinprovinz,* Düsseldorf, Schwann.
CLEMEN, P. (1898). *Die Denkmalpflege in Frankreich*, Berlin, Verlag von Wilhelm Ernst.
CLEMEN, P. (1900). *John Ruskin*, Leipzig, Seeman.
CLEMEN, P. (1919). *Kunstschutz im Kriege*, Leipzig, Seemann.
CLEMEN, P. (1933). *Die Deutsche Kunst und die Denkmalpflege. Eine Bekenntnis,* Berlin, Deutscher Kunstverlag.
CLEMEN, P. (1933). *Il concetto di monumento e il suo significato simbolico*, in *Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898-1905*, edited by S. Scarrocchia, Bologna, CLUEB, 1995, pp. 373-384.
CLEMEN, P. (1946). *Rheinische Baudenkmäler und ihr Schicksal. Ein Aufruf an die Rheinländer*, republished in *Denkmalpflege: Deutsche Texte aus drei Jahrhunderten*, edited by N. Huse, München, Verlag C. H. Beck, 1996, pp. 193-201.
CLEMEN, P. (1947). *Aufgaben der Denkmalpflege von heute und morgen,* in «Zeitschrift für Kunst», n. 1, pp. 36-44.
CORTJAENS, W. (2011). *The German way of Making Better Cities. German Reconstruction Plans for Belgium during the First World War*, in *Living with History, 1914–1964*, edited by N. Bullock, L. Verpoest, Leuven, University Press, pp. 45-59.
DEHIO, G. (1901). *Was wird aus dem Heidelberger Schloss werden?,* Strassburg, Verlag von Karl J. Trrubner.
DEHIO, G. (1905). *La protezione e la cura dei monumenti nell'Ottocento*, in *Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898-1905*, edited by S. Scarrocchia, Bologna, CLUEB, 1995, pp. 347-357.
DVOŘÁK, M. (1916). *Katechismus der Denkmalpflege*, Wien, Bard.
FIORANI, D. (2006). *Il pensiero sul restauro nei paesi di lingua tedesca a cavallo del Millennio,* in *Il restauro architettonico nei paesi di lingua tedesca. Fondamenti, dialettica, attualità*, edited by D. Fiorani, Roma, Bonsignori editore, pp. 11-40.
GRIMOLDI, A. (2018). *Materia e memoria: l'uso delle macerie e delle rovine nella Germania del secondo dopoguerra,* in «'ANANKE», n. 85, pp. 98-106.
GRIMOLDI, A. (2019). *John Ruskin nella cultura tedesca tra Otto e Novecento,* in «'ANANKE», n. 86, pp. 9-13.
KIER, H. (1987). *La tutela degli anni Cinquanta a Colonia*, in «Restauro e città», III, n. 7, pp. 20-37.
METTERNICH, G. W. (1952). *Paul Clemen und die Idee der Denkmalpflege,* in «Wallraf-Richartz-Jahrbuch», vol. 14, pp. 226-233.
NATHAN, W. L. (1948). *Paul Clemen (1866-1947)*, in «College Art Journal», vol. 7, n. 3, pp. 216-218.
OJETTI, U. (1917). *I monumenti italiani e la guerra*, Milano, Alfieri & Lacroix.
PASSINI, M. (2008). *La dimensione politica della tutela. Paul Clemen e il dibattito franco-tedesco sulla protezione del patrimonio durante la Prima guerra mondiale*, in *Conservazione e tutela dei beni culturali in una terra di frontiera: il Friuli-Venezia Giulia fra Regno d'Italia e Impero Asburgico (1850-1918)*, edited by G. Perusini, R. Fabiani, Vicenza, Ed. Terra Ferma, pp. 199-208.
RIEGL, A. (1902). *La porta gigante di Santo Stefano,* in *Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898-1905*, edited by S. Scarrocchia, Bologna, CLUEB, 1995, pp. 163-169.
RIEGL, A. (1903). *Der Moderne Denkmalkultus: sein Wesen und seine Entstehung,* italian translation *Il culto moderno dei monumenti. Il suo carattere e i suoi inizi*, Milano, Abscondita, 2017.
SCARROCCHIA, S. (1987). A*spetti del restauro nella Repubblica Federale Tedesca,* in «Restauro e città», III, n. 7, pp. 11-14.
SCARROCCHIA, S. (2006). *La ricezione della Teoria della conservazione di Riegl fino all'apparizione della teoria di Brandi*, in *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, edited by M. Andaloro, Firenze, Nardini editore.
SCHWAB, O. (1987). *Problemi statici e costruttivi nella ricostruzione e nel restauro conservativo delle chiese Sanct Maria im Kapitol, Sanct Gereon e Sanct Aposteln di Colonia*, in «Restauro e città», III, n. 7, pp. 38-43.
TRECCANI, G. P. (2010). *«Storia naturale» della ricostruzione. Centri storici e monumenti nella Germania del secondo dopoguerra*, in *Danni bellici e ricostruzione dei centri storici: il caso della Germania*, edited by G. P. Treccani, «Storia urbana», XXXIII, n. 129, pp. 5-22.
TRECCANI, G. P. (2015). *Monumenti e centri storici nella stagione della Grande guerra*, Milano, Franco Angeli.

ZANLUNGO, C. (2018). *Risorti dalle rovine. La tutela dei monumenti e il destino dell'architettura sacra nella Germania socialista*, Milano, Franco Angeli.

Websites
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:St._Maria_ in_Kapitol.jpg (February 2023)
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Köln,_Ruine_-Alt_St._Alban-_--_2014_--_1904-5.jpg (February 2023)
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:St._Mauritius,_Köln-8850.jpg (February 2023)

The post-war 'reconstruction' of the city of Hanover and the restoration of the Aegidienkirche

RAFFAELE AMORE
Università di Napoli Federico II

Abstract
The reconstruction of German cities destroyed during World War II took place according to very different logics. Within the variety of solutions adopted, those chosen for the city of Hanover represent a very special case.
After outlining the urban development of the capital of Lower Saxony, the text critically examines the processes through which the city's most important monuments were rebuilt and restored, with particular regard to the Aegidienkirche, preserved in the state of ruins.

Keywords
Ruins, Germany, Memory, Second World War.

Introduction
After World War II, German cities' physical and economic reconstruction of German cities was characterised by highly articulated and diversified choices, significantly influenced by the complex political and cultural scenario at the end of the war and by the heavy legacy of the years of Nazi-Fascist dictatorship.
After outlining the history of the city of Hanover, the capital of Lower Saxony, from its foundation to the transformations at the end of the '30s, this paper examines the urban reconstruction processes involving its re-foundation after the war and, primarily focusing on the preservation of Aegidienkirche as an architectural ruin.

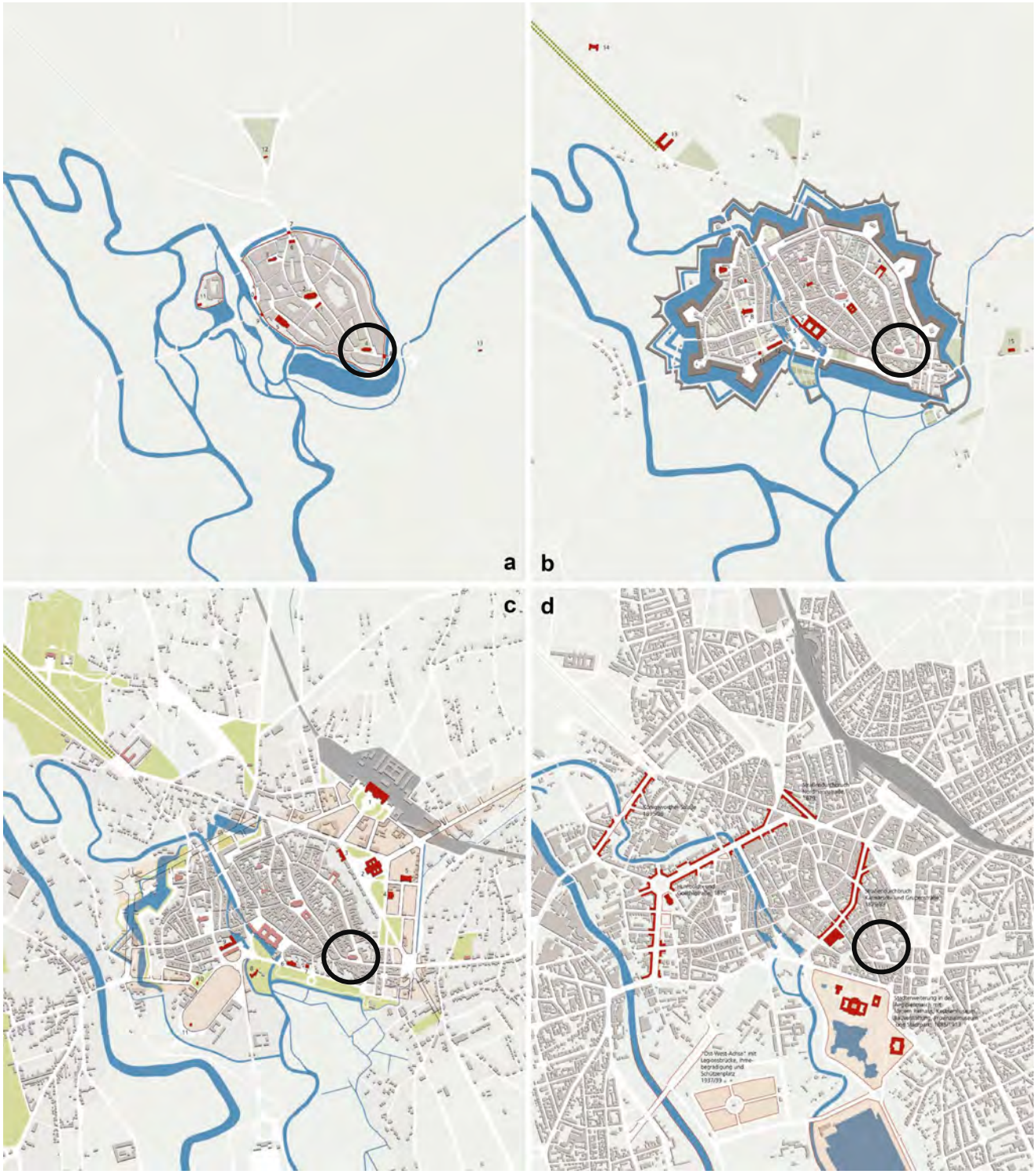
1. From its origins to World War II
The city of Hanover developed from the end of the 10th century onwards on the banks of the river Leine and its tributary Ihme, along important land and river trade routes that connected the centre of Germany with the Netherlands and the shores of the Baltic Sea.
Around the middle of the 14th century, the town consisted of a small river island – with the Nikolaikapelle, built around 1325 with an adjoining cemetery – and a main core defended by walls, resulting from the merger of three original villages.
Along the road connecting two of the three city gates – the Steintor to the north and the Aegidientor to the south – the Rathaus and the Marktkirche were built and completed in 1360, except the tower, which was completed a few years later. The other two oldest churches in the city – the Kreuzkirche, near the Steintor, and the Aegidienkirke, near the gate of the same name – were also built in those decades (fig.1a).
In 1636, Duke George of Brunswick-Lüneburg, who also ruled the principality of Calenberg and Göttingen, decided to move his residence to Hanover, creating the homonymous duchy. The city was expanded westwards, incorporating into the new system of fortifications - consisting of moats, bastions and ramparts - the small island where St Nicholas' chapel stood and where the Neustädter Hof and the Stadtkirche St. Johannis were built, as well as the

synagogue, which the Nazis destroyed on the night of 9-10 November 1938. The new Leine Castle was built near the third medieval city gate, the Leintor mit Brücke (fig.1b).
In 1664, work began constructing the summer residence of the Dukes of Hanover (Herrenhäuser) north of the city centre, which was connected to the city in 1726 by constructing a scenic tree-lined boulevard. From 1748 onwards, the fortifications were decommissioned and demolished. To the southeast of the town, near the old Aegidientor, the Aegidienvorstadt developed. It had an orthogonal urban layout, with a small square – the Hundemarket – in the centre.
With the construction of the railway station (1846), the city expanded eastwards. Georg Ludwig Friedrich Laves designed the new district between the station and the city. Three radial streets branched off from the pentagonal forecourt in front of the station designed by Laves. The central one, Bahnhofsstraße, defined an ideal axis connecting the station, Leine Castle and the Waterloosäule area, a large parade ground with a commemorative column built on the remains of the fortifications to celebrate the victory of Great Britain, the Duchy of Hanover, and Prussia against Napoleon's army at the Battle of Waterloo.
To the east of the city's medieval core, the Operahaus was built, as well as a further expansion area connecting with the Aegidienvorstadt mentioned above. To the west and north, the aforementioned arch. Laves designed two new thoroughfares, Goethestrasse and Humboldtstrasse, which would be developed starting from the last quarter of the 19th century. Between 1879 and 1892, Karmarschstrasse was built to physically connect the Bahnhofsstrasse mentioned above with the Castle, demolishing part of the city's medieval fabric. In the late 19th and early 20th century, the New Town Hall, the Kestren Museum – today Landesmuseum – and the Maschpark were constructed towards the south.
In 1871, G. Egestorff founded Hannoversche Maschinenbau AG (Hanomag) to produce locomotives, trucks, cars and agricultural tractors. Thus, the town was involved in a significant industrial development, leading to a sudden demographic growth and, consequently, an expansion of the urban fabric around the old core (fig.1c).
During the years of National Socialism, major works were carried out to improve the course of the river Leine. The promulgation of the law of 4 October 1937 for the Neugestaltung deutscher Städte prompted the then-town planning officer of Hanover, Arch. Carlo Elkart, to draw up a plan for the reorganisation of the city. It was submitted to the Führer in 1939 but was never implemented [Durt Gutschow 1988, 712], except for the renovation of Ballhofsplatz[1] (fig.1d).

2. A Destroyed City

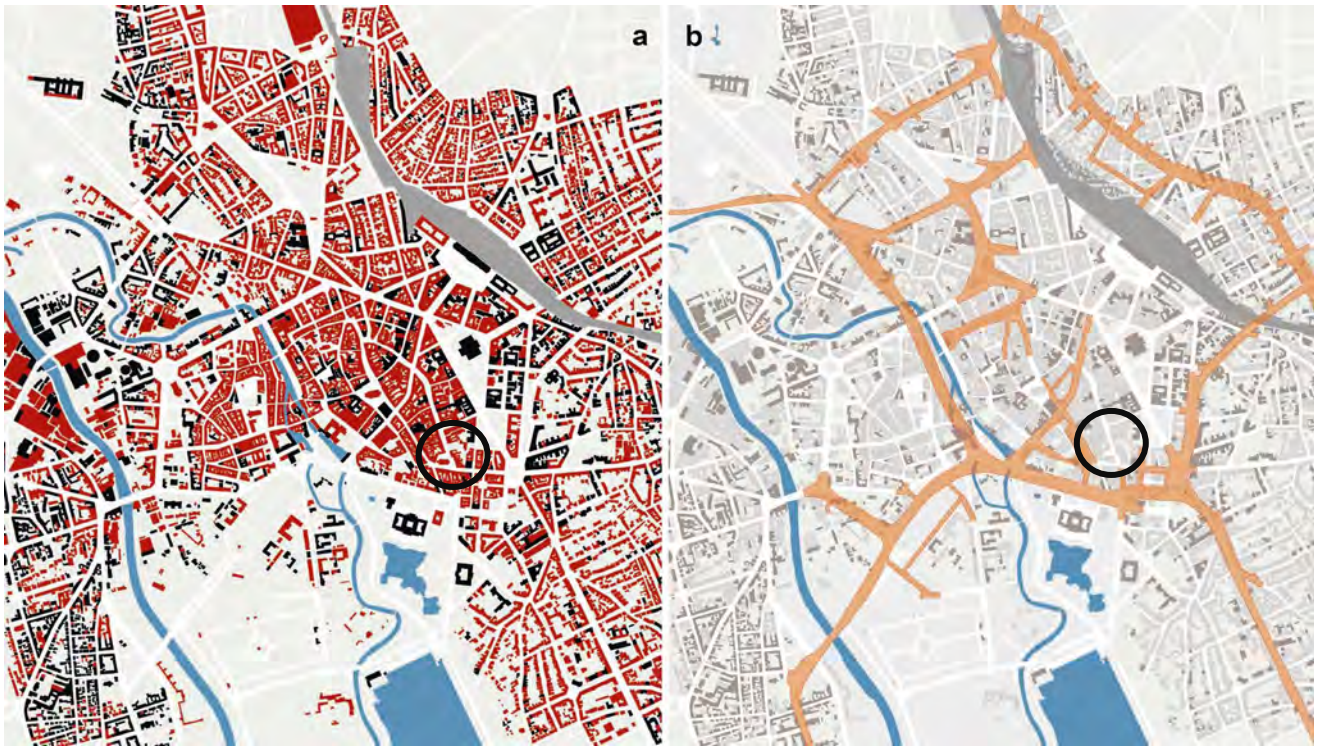
During World War II, Hanover was subjected to numerous British and Allied air raids. At the beginning of the conflict, they targeted the important industrial areas of the city, where – with the conversion of Hanomag into a military factory - tyres for aircraft and military trucks were produced. This production also employed thousands of prisoners of war held in the satellite camps of the Neuengamme concentration camp. Later, the Allied air force also struck the central areas of the city. Throughout the whole conflict, the city was bombed eighty-eight times, and almost seven thousand civilians died, even though as many as fifty-seven underground bunkers had been built. The air raid on the night between 8 and 9 October 1943 produced enormous damage: the many half-timbered buildings in the medieval city centre and the Calenberg Neustadt caught fire, and about ninety per cent of the old city was destroyed.

[1] Ballhof und Nationalsozialismus - Zukunft heisst erinnern (zukunft-heisst-erinnern.de).



1: The urban development of Hanover. (a) 1360; b) 1750; (c) 1854; d)1854-1937. From Hannover city (2009). The black circle identifies the Aegidienkirche.

Only thirty-two of the 1,600 historic buildings were still usable (fig.2a); the population halved, from over 400,000 in 1940 to just over 200,000 in 1945 [Auffarth 2010, 155]. On 10 April 1945, the city was conquered by the US Army and shortly afterwards came under the control of British forces.



2: The urban development of Hanover. (a) 1945. Buildings that have been destroyed or have more than 60% damage are in red. In black, those with damage of less than 60%; b) 1945-1960. In yellow dotted the new road system inside the historic center built after the war. From Hannover city (2009).
The black circle identifies the Aegidienkirche.

3. The *Reconstruction* of German Cities

After the end of the war, several years of Allied occupation followed for Germany, and the challenging task of clearing away the rubble and counting the damage to the buildings and infrastructure heritage of the various cities began. At the same time, many architects and conservationists began to question possible intervention strategies, giving rise to an interesting debate in which the theme of the interpretation of ruins played a central role. Besides individual responsibilities, in the very early post-war period, Germans had to reckon with a sense of dismay and guilt for the horrors perpetrated by the Third Reich [Jasppers 1996; Vees-Gulani 2003; Mitscherlich, Mitscherlich 1975]. This required a spiritual rebirth, even before a ph ysical reconstruction. However, this rebirth had to deal with the physical signs of defeat, the ruins of buildings, and the modalities of physical rehabilitation for the destroyed cities [Falser 2009, 62-64].
After 1949, strong differences in reconstruction processes and methods could be seen throughout the urban contexts, even significantly, without a unified strategy. This was due to several factors, such as the split into two states with distinct political, economic and social models, the 'normalisation' process of West German society after the Nuremberg Trials, and the majority's will to rebuild the country. Within a couple of decades, following autonomous logic and paths, German cities in both East and West were affected by major urban reconstruction and expansion plans to reorganise the entire productive, economic and social fabric.
Consequently, concerning restoration typologies, very diverse interventions were carried out. These were studied systematically by German critics only in the mid-1980s, except for the initial surveys of destroyed or damaged buildings [Neu 1958, Deiters 1978]. One of the first contributions on this subject was by Niels Gutschow: in 1985, he published an essay on the urban reconstructions of four

West German cities - Münster, Hannover, Darmstadt, and Freudenstadt. Two years later, Klaus von Beyme [von Beyme 1987] presented the first comparative account of reconstruction policies in the two Germanies, emphasising the many points of convergence. In 1988, two critical volumes were published: Niels Gutschow and Werner Durth's [Durth, Gutschow 1988] catalogue entitled *Träume in Trümmern*, relating to the cities of West Germany, which was followed by a 1993 publication about the cities of the German Democratic Republic, edited by Josef Nipper and M anfred Nutz [*Kriegszerstörung und Wiederaufbau deutscher Städte*1993] and by the two volumes by Hartwig Beseler and Niels Gutschow [Beseler, Gutschow 1988].

4. 1945-1960. Rudolf Hillebrecht's Ideal City

At the end of the conflict, the aforementioned arch. Elkart resigned as head of the Technical Office in Hanover. One of his collaborators, Otto Meffert, was appointed in his place. Meffert, supported by a committee of experts from the city's Technical University (*Technische Hochschule*), called the *Arbeitsgemeinschaft zur Lösung wissenschaftlicher, künstlerischer und wirtschaftlicher Fragen beim Wiederaufbau von Hannover*[2], drafted some of proposals for the reconstruction of the city [Durth, Gutschow 725; Zalewski 2006, 87], which were not implemented. Meanwhile, many refugees from Eastern Europe arrived in the city, and economic and social conditions deteriorated further.

The situation changed radically with the appointment of Rudolf Hillebrecht as the city's new city planner on August 2, 1948. Within a few years, Hanover was rebuilt according to a new organisational model centred on car mobility. Hillebrecht considered it a priority to divert the transit traffic around the city centre resulting from the construction of the new European motorway network in the Marshall Plan through an o uter ring of motorways, the so-called Außentangenten (outer bypasses) [Zalewski 2006, 91; Zalewski 2012, 297]. In Hillebrecht's plans, this ring, regulating any traffic leaving and entering the city, was compounded by a second, more inner one, running all around the consolidated city. It consisted of wide circular streets and squares based on similar proposals implemented in Dresden. Their realisation had a significant impact on the pre-war road network [Zalewski 2006, 91].

Based on these guidelines, Hillebrecht initiated an i ntensive dialogue with various *ante litteram* stakeholders, first and foremost the landowners [Zalewski 2006, 89-90]. Between 1951 and 1952, he promoted almost one hundred and fifty public meetings. Together with his collaborators - among them Konstanty Gutschow, who in those years was considered, not only locally (he was also active in the reconstruction of Hamburg), a leading figure in the field of town planning – he elaborated two memoirs [Auffarth 2010, 162], serving as a basis for the various ideas competition organised to move from town planning to architectural realisation.

Apart from any judgement on the development model of the new city, all based on the movement of private vehicles, it should be not ed that Hillebrecht succeeded in carrying out a very complex undertaking. Indeed, the well-known journal 'Der Spiegel' dedicated a long article to him in 1959 with the title *Das Wunder von Hannover* (The Miracle of Hannover) and the cover [Zalewski 2006, 91, Auffarth 2010, 160-161].

For the historic centre of Hanover, the plan envisaged a subdivision of the urban fabric within the aforementioned inner ring road into zones with distinct uses, in line with the practice of zoning, and a drastic reduction of the residential function. When works were completed, the centre's inhabitants fell from around 20/25,000 to less than 10,000.

Contrary to the reconstruction of almost all German cities [Rappaport 1946, 3-5], the existing street network was not always respected in Hanover, even within the historicised urban fabric. The urban

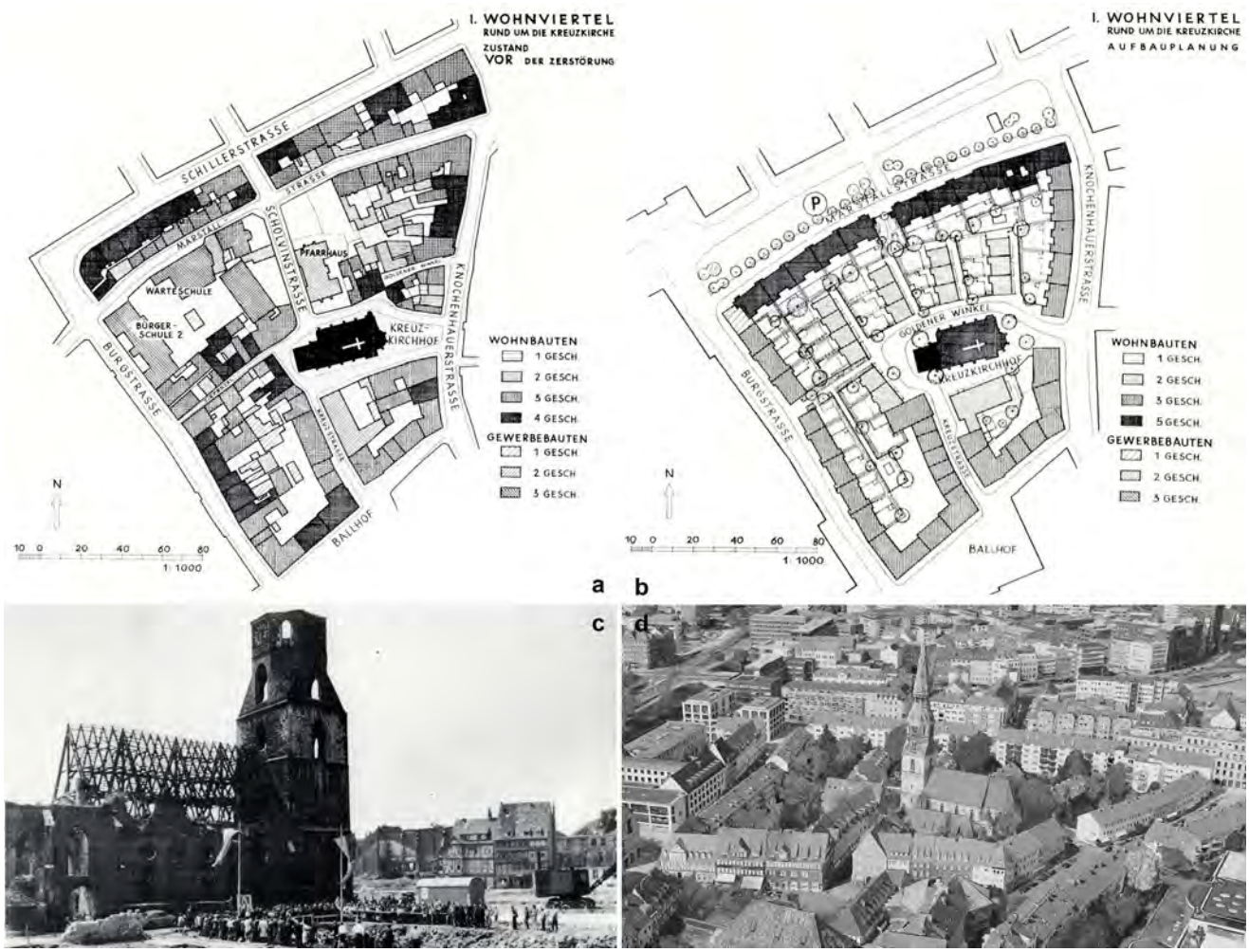
[2] *Working Group for the Solution of the Scientific, Artistic and Economic Problems of the Reconstruction of Hanover*.

area around the Kreuzkirche mentioned above (Kreuzkirchhof), partially destroyed in 1943 and rebuilt between 1959 and 1961 in simplified forms by Ernst Witt, is exemplary [Beseler, Gutschow 1988, 256-257].
Before the war, this area was characterised by a dense fabric of residential buildings from the Middle Ages, which was then completely razed to the ground by bombing [Gutschow, 11-13]. While respecting the external contours of the area – except for the one along Schillerstrasse, where the outer edge of the new buildings was set back from the existing ones to make room for a car park – the new design has a completely new character and geometry. The fifty-four owners of building land formed a special company and agreed to construct three-storey buildings (those facing Burgstrasse, Ballhof and Knochenhauerstrasse), five-storey buildings (those facing Schillerstrasse), and low-terraced houses with small private gardens within the block (fig.3). A much smaller number of buildings and thus houses were built than before the war, characterised by sober modernity, with smooth façades and sloping roofs in line with «the petty-bourgeois mentality of the citizens and their inclination towards traditional values» [Auffarth 2010, 165].

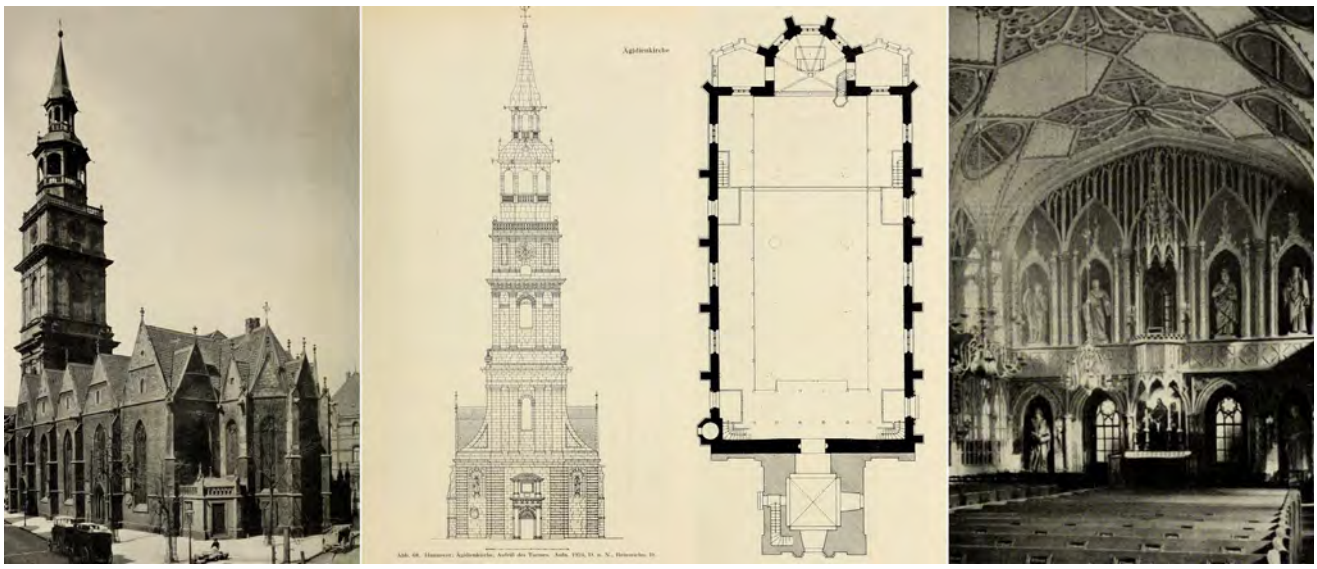
5. New Hanover and *Ancient* Monuments

Because of the extensive damage suffered and the aforementioned reorganisation choices of the urban fabric, few historic buildings (almost no civil ones) in Hanover survived the war and were restored [Beseler, Gutschow 1988, 250-278]. Generally, the criteria adopted do not deviate significantly from those implemented in other German cities. In particular, architect Dieter Oesterlen [Dengler 2003, 43-253] partially reconstructed the aforementioned Marktkirche [Dengler 2003, 144-161] in simplified forms with modern additions. He transformed the Leineschloss into the new seat of the regional parliament of Lower Saxony [Dengler 2003, 174-190; *Parlamentsgebäude für den Niedersächsischen Landtag* 1964], significantly altering the surviving structures of the castle.
The reconstruction (with significant contemporary additions) of the Opernhaus was entrusted to the architects Werner Kallmorgen, Klaus Hoffmann, and Adolf Zotzmann [Beseler-Gutschow 1988, 256-257], who won a competition participated by dozens of architectural firms.
Two other churches, the Stadtkirche St. Johannis and the Clemenskirche, were rebuilt in the 1950s in simplified forms without retaining the decorative interior party [Beseler, Gutschow, 1988, 256-257]. More recently, in the ‘80s, philosopher Gottfried Wilhelm Leibniz’s house was reconstructed quite faithfully for use as a student residence at the University of Hannover and as a conference centre; then, between 2011 and 2013, after a long process and many second thoughts, the Volkswagen Foundation reconstructed Herrenhausen Castle[3], re-proposing the neoclassical design that arch. Laves had imprinted on the pre-existing factory.
Instead, the Nikolaikapelle and the Aegidienkirke have been preserved in ruins. Nowadays, the remains of St. Nicholas Chapel consist of a few parts of the Gothic choir room and a few tombstones of the adjoining cemetery: the street layout transformations of the ‘50s greatly changed the area and required the partial further demolition of parts of the chapel that were not bombed.
The remains of the Aegidienkirke are more interesting and better preserved. The church was built - in Deister sandstone - from 1347 ‘per magistros dictos Wittemeyger’ [Noldeke 1932, 115], on the remains of an older Romanesque building. It originally had a three-nave ground floor plan with a choir and bell tower on the façade. It was repeatedly altered over the centuries. In detail, Sudfeld Vick rebuilt the bell tower between 1703 and 1711; between 1825 and 1827, Georg Ludwig Friedrich Laves significantly transformed the interior: the pillars of the nave and

[3] https://jk-architekten.com/schloss-herrenhausen.



3: Hannover, Kreuzkirchhof. (a) 1940; (b) the reconstruction project; (c) the Kreuzkirche in 1950 [Gutschow 1985]; d) Kreuzkirchhof oggi. View from Googlemaps 2023.



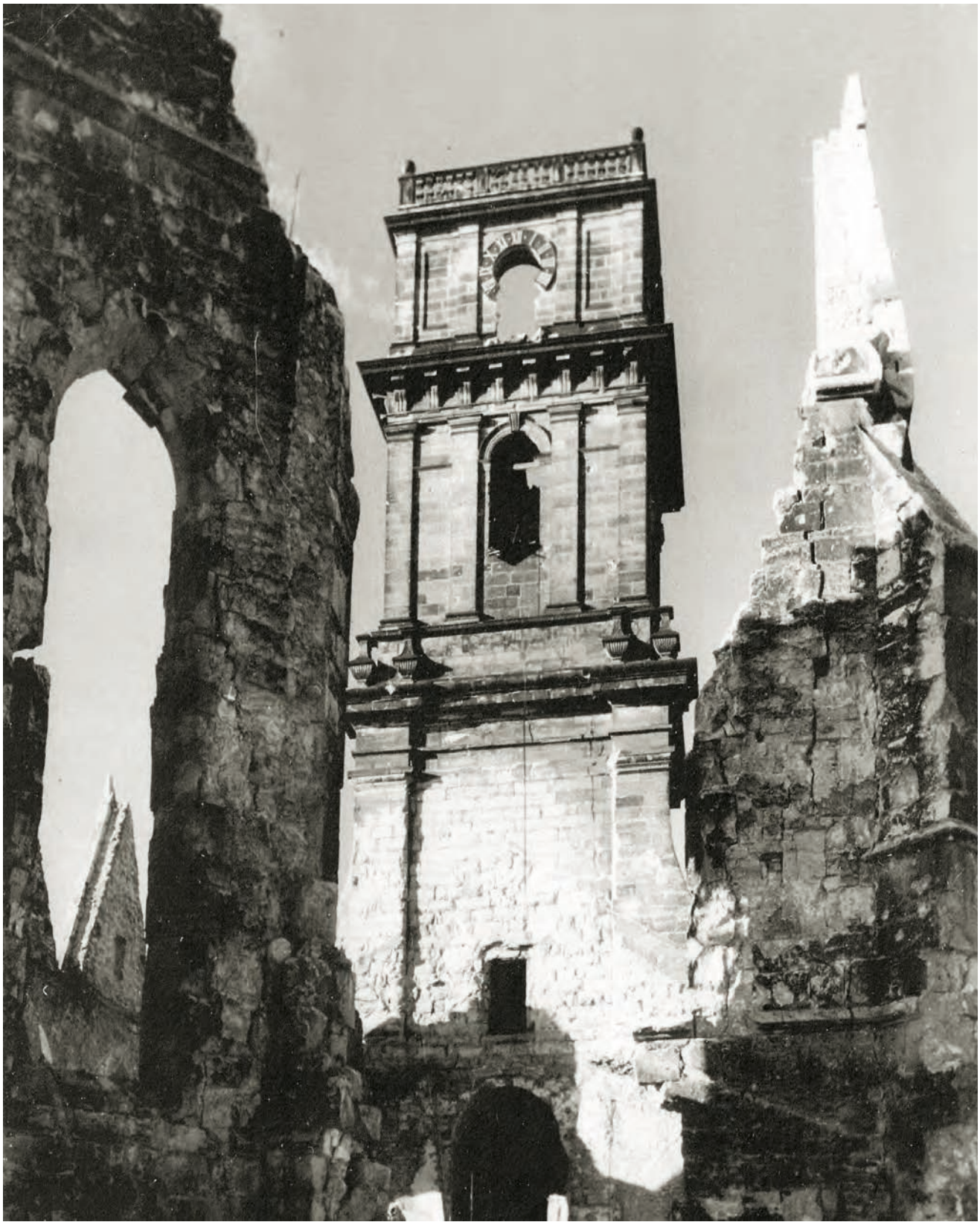
3: Hanover, Aegidienkirche. View from the street, elevation, plan and interior [Noldeke 1932].

the roof vaults were demolished and replaced by a cast-iron structure and a wooden roof (fig.4, fig.5). Architect Conrad Wilhelm Hase completed the interior of the church in 1886 [Noldeke 1932, 115-129; Leonhardt 1947]. It was severely damaged in the autumn of 1943: the 19th-century structures burnt down; parts of the older outer walls and a large part of the bell tower remained standing (fig.6). Only some sacred interior furnishings survived: the brass baptismal font from 1490, which is now in the Marktkirche, and three chandeliers now in the Kreuzkirche, as well as a series of Baroque tombstones and epitaphs, and the so-called Siebenmenschenstein - a relief panel with seven praying men. According to legend, the latter refers to the Spartans of Hanover [Noldeke 1932, 126-127], who invoked the city's help in 1490 during an attack by Duke Welf Heinrich on the Döhren Tower. Today, it is kept in the Hanover Historical Museum[4].
In the post-war period, after the necessary safety interventions, the city authorities decided to keep the Aegidienkirke in its ruined state as a memorial to the victims of the wars. In 1952, partial reconstruction and consolidation of the outer walls and bell tower was completed. A 15-metre high steel structure supporting twenty-five bronze bells was added to it in 1958. In 1959, a sculpture by Kurt Lehmann entitled *Demut* (*Humility*) was placed in the nave. Subsequently, on 27 May 1983, a twinning was sealed with the city of Hiroshima, which was notoriously destroyed by the first atomic bomb dropped on Japan. As a result of this initiative, the authorities of the Japanese city donated a peace bell to those of the German city, which was placed in the Aegidienkirke and is rung on the anniversary of the atomic blast that destroyed Hiroshima on 6 August 1945. Then, in 1993, artist Dorothee von Windheim created in the church a work called *Schattenlinie*[5], a white line made of white limestone blocks placed in the pavement, which marks on the ground the shadow that the south façade of the church casts every year on 6 August at 8.15 am.

Conclusions

For several political, economic, and social reasons, the reconstruction of German cities after World War II was based on very different criteria. Within the variety of solutions adopted, those chosen for the town of Hanover represent a very special case with specific interesting features. The modernisation process of the urban layout and its road infrastructure was pursued with the support of large population groups and was completed in an extraordinarily short time. With the same speed, it was questioned as early as the 1960s, when the city decided to realise a metro line to improve collective mobility, and later, with a constant revision of urban planning choices (Mein Hannover 2030)[6].
From an architectural point of view, only a few of the most representative historical buildings were restored, with very few cases of complete reconstruction. Most of the residential fabric was built ex novo, with a 'modernist' architectural language, characterised by figurative elements referring to the local building tradition and moderate volumes.
The uniform and orderly character of the post-war buildings contrasts with the 'Gothic' forms of the rebuilt churches and those of the few surviving historic buildings, denouncing the profound laceration that the war brought about in the city's history.
This laceration is even more evident in the area around the ruins of the Aegidienkirche, which stand out against a relatively anonymous building fabric due to their singularity and regained monumentality, enlivening the memory of the war victims.

[4] https://www.hannover.de/Kultur-Freizeit/Museen-Ausstellungen/Museumsf%C3%BChrer/Top-Museen/Historisches-Museum-Hannover.
[5] http://welt-der-form.net/Hannover/Windheim-Schattenlinie-1993-02.html.
[6] https://www.hannover.de/content/download/716799/file/MH%202030%20ENGLISCH.pdf.



4: Hannover, Aegidienkirche 1945 [Koberg1985].

5: Hannover, Aegidienkirche 1947 [Koberg1985].

6: Hannover, Aegidienkirche 2006.

Bibliography

AUFFARTH, S. (2010). *Non ricostruire, ma costruire nuovamente. Hannover dopo la seconda guerra mondiale*, in «Storia urbana», n. 129, pp. 155-170.
BESELER, H., GUTSCHOW, N. (1988). *Kriegsschicksale deutscher Architektur. Verlust – Schäden – Wiederaufbau. Eine Dokumentation für das Gebiet der Bundesrepublik Deutschland*, vol. I Nord, vol. II Süd, Neumünster, Karl Wachholtz Verlag.
DEITERS, L. (1978). *Schicksale deutscher Baudenkmale im zweiten Weltkrieg: Eine Dokumentation der Schäden und Totalverluste auf dem Gebiet der Deutschen Demokratischen Republik*, edited by G. Eckardt, München, Beck, 2 voll.
FALSER, M. S. (2009). *Trauerarbeit an Ruinen – Kategorien des Wiederaufbaus nach 1945*, in *Rekonstruktion in Deutschland. Positionen zu einem umstrittenen Thema*, edited by M. Braum, U. Baus, Basel - Boston – Berlin, Birkhäuser, pp. 60-97
DENGLER, F. (2003). *Bauen in historischer Umgebung. Die Architekten Dieter Oesterlen, Gottfried Böhm und Karljosef Schattner*, Hildesheim Zürich New York, Olms Georg AG.
DURTH, W., GUTSCHOW, N. (1988). *Träume in Trümmern. Planungen zum Wiederaufbau zerstörter Städte im Westen Deutschlands 1940 – 1950*, (vol. 1 Konzepte, vol. 2 Stade), Braunschweig, Vieweg & Sohn.
GUTSCHOW, N. (1985). *Stadträume des Wiederaufbaus –Objekte der Denkmalpflege*?, in *Deutsche Kunst und Denkmalpflege*, n. 43, pp. 9 – 19
Hannover city 2020 - Die schöne Stadt (2009), Hannover, Landeshauptstadt Hannover.
JASPPERS, K. (1996). *La questione della colpa. Sulla responsabilità politica della Germania*, Milano, Raffaello Cortina editore (*Die Schuldfrage*, München, R. Piper & Co, 1965).
Kriegszerstörung und Wiederaufbau deutscher Städte. Geographische Studien zu Schadensausmaß und Bevölkerungsschutz im Zweiten Weltkrieg, zu Wiederaufbauideen und Aufbaurealität (1993), edited by J. Nipper, M. Nutz, heft 57, Köln, Kölner geographische Arbeiten.
KOBERG, H. (1985). *Hannover 1945. Zerstörung und Wiedergeburt*, Hannover, Schlütersche.
Laves und Hannover: Niedersächsische Architektur im neunzehnten Jahrhundert (1989), edited by H. Hammer-Schenk, G. Hokkelink, Hannover, Schäfer.
LEONHARDT, H. H. (1947). *Die St-Aegidien-Kirche zu Hannover*, in *Wandel von sechs Jahrhunderten,* Hannover, Kirchenvorstand der St.-Aegidienkirche.
LINDAU. F. (2000). *Hannover. Wiederaufbau und Zerstörung: Die Stadt im Umgang mit ihrer bauhistorischen Identität Sondereinband*, Hannover, Schlütersche.
MITSCHERLICH, A., MITSCHERLICH, M. (1975), *The Inability to Mourn: Principles of Collective Behavior*, New York, Grove Press.
NEU, H. (1958). *Die Verluste an Kulturgut in Deutschland durch den Zweiten Weltkrieg*, in *Dokumente deutscher Kriegsschäden*, a cura di Bundesminister für Vertriebene, Bonn, Flüchtlinge und Kriegsgeschädigte, vol. 1, pp. 373 – 437.
NOLDEKE, A. (1932). *Die Kunstdenkmäler der Provinz Hannover*. Provincialverwaltung, Theodor Schulzes Buchhandlung, Osnabrück, Wenner, vol. 1.
RAPPAPORT, P. (1946). *Der Wiederaufbau der deutschen Städte*. Essen, Leitgedanken.
TRECCANI, G. P. (2010). *«Storia naturale» della ricostruzione. Centri storici e monumenti nella Germania del secondo dopoguerra*, in «Storia urbana», n. 129, pp. 5-22.
VEES-GULANI, S. (2003). *Trauma and Guilt. Literature of Wartime Bombing in Germany*, Berlino New York, Walter de Gruyter.
VON BEYME, K. (1987). *Der Wiederaufbau. Architektur und Städtebaupolitik in beiden deutschen Staaten*, München-Zürich, Piper.
ZALEWSKI, P. (2006). *Rudolf Hillebrecht und der autogerechte Wiederaufbau Hannovers nach 1945*, in *Universität Hannover 1831 - 2006, Festschrift zum 175-jährigen Bestehen der Universität Hannover*, OLMS, Hildesheim, vol. 1, pp. 89-102.
ZALEWSKI, P. (2012). *Zur „Konstruktion der Heimat" im funktionalistischen Aufbau Hannovers nach 1945*, in «Biuletyn Polskiej Misji Historycznej Bulletin der Polnischen Historischen Mission», n. 7, pp. 293-337.

Sitography

Ballhof und Nationalsozialismus - Zukunft heisst erinnern (zukunft-heisst-erinnern.de) (aprile 2023)
https://www.bhb-hannover.de/wp-content/uploads/2017/02/2002_Oper_Hannover-1.pdf (aprile 2023)
https://jk-architekten.com/schloss-herrenhausen (aprile 2023)
https://www.hannover.de/Kultur-Freizeit/Museen-Ausstellungen/Museumsf%C3%BChrer/Top-Museen/Historisches-Museum-Hannover (aprile 2023)
http://welt-der-form.net/Hannover/Windheim-Schattenlinie-1993-02.html (aprile 2023)
https://www.hannover.de/content/download/716799/file/MH%202030%20ENGLISCH.pdf (aprile 2023)

CAP. 3

L'alba della ricostruzione nelle città storiche italiane: piani e tessuti urbani tra distruzioni, trasformazioni e istanze di tutela, 1944-1954

The dawn of reconstruction in Italian historic cities: urban plans and fabrics between destruction, transformation and protection expectations, 1944-1954

ANDREA PANE, CARLOTTA COCCOLI

All'indomani della conclusione del secondo conflitto mondiale, con le città storiche italiane devastate dai bombardamenti e dalle occupazioni, si pone l'immediata esigenza della remissione dei danni bellici, del restauro di alcuni monumenti simbolici e, soprattutto, della casa e del lavoro. Mentre si affacciano grandi speranze per un nuovo cammino dell'urbanistica, alla luce della recente approvazione della legge 1150 del 1942, si consuma già un primo fallimento con l'emanazione del Decreto Luogotenenziale 1° marzo 1945, n. 154, noto anche come «legge Ruini» sui piani di ricostruzione. Si tratta di un vero e proprio «passo indietro», come dirà in seguito Luigi Piccinato, rispetto alle aspettative di una ricostruzione "etica", che tuttavia orienterà le trasformazioni di decine di città italiane, grandi e piccole. I piani sommariamente redatti a valle di questa legge determineranno, nei fatti, il nuovo volto delle città, decretando la scomparsa di notevoli porzioni di tessuti urbani storici e aprendo la strada, in molti casi, alla speculazione edilizia.

Numerosi saranno tuttavia i dibattiti e le prese di posizione nei confronti delle distorsioni prodotte da questi strumenti. Fra questi si inserisce il precoce tentativo di riforma urbanistica promosso da Carlo Ludovico Ragghianti durante la sua breve attività nel ruolo di sottosegretario per le Belle Arti, descritto nel contributo introduttivo di Giovanna Russo Krauss (*Superare l'emergenza e pianificare la ricostruzione. Carlo Ludovico Ragghianti e l'Ufficio per l'urbanistica del Sottosegretariato alle Belle Arti nel 1945*).

I saggi successivi di questa sessione – pur da angolazioni diverse e attraverso l'analisi di casi specifici – compongono un mosaico che contribuisce a far luce sulla stagione della ricostruzione postbellica in Italia attraverso le prime applicazioni dei piani di ricostruzione, con particolare attenzione alle sorti dei tessuti urbani storici, non ancora considerati alla stregua di "monumenti". Procedendo da nord a sud della Penisola, vengono quindi indagate le vicende di numerose città italiane grandi (Milano, Genova, Napoli), medie (Brescia, Verona, Pisa, Pescara, Cosenza) e piccole (Isernia, Capua e i centri minori di Abruzzo e Molise) che offrono un quadro variegato ma accomunato da molte affinità.

La rassegna muove quindi dal contesto milanese, illustrato da Serena Pesenti (*La ricostruzione urbanistica ed edilizia a Milano nel secondo dopoguerra: esiti e riflessioni tra gli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento*), che – portando ad esempio l'emblematico caso della realizzazione della 'Racchetta' – ragiona sul dibattito critico sviluppatosi tra gli anni Cinquanta e Sessanta attorno agli esiti della ricostruzione del capoluogo lombardo, con particolare riferimento all'impatto, spesso devastante, sul tessuto storico. Segue, ancora su Milano, il contributo di Simona Talenti (*I "grattacielini" del Centro Direzionale di Milano: il fallimento della ricostruzione milanese*), che tratta invece del precoce tentativo di introdurre la tipologia dell'edificio alto nel piano per un nuovo quartiere degli uffici, ma anche delle criticità che portarono al fallimento del progetto e del mancato approfondimento della riflessione su questa tipologia edilizia e sulla sua collocazione nel nuovo tessuto urbano.

Seconda in Lombardia solo a Milano per l'entità delle distruzioni, Brescia interpreta la complessa opera di ricostruzione come occasione per completare gli ambiziosi programmi urbanistici prebellici, ascrivibili al cosiddetto Piano Piacentini del 1929. Il caso viene descritto nel saggio di Carlotta Coccoli (*"Trarre partito dalle distruzioni e dai sinistramenti". Il piano di ricostruzione del centro storico di Brescia (1945-1954))*, che ripercorre la genesi del Piano di

ricostruzione con particolare riferimento all'intricato iter di approvazione e al suo impatto sul centro storico, anche alla luce del ruolo assunto dalla Soprintendenza ai Monumenti. Massimo De Paoli (*Il destino del "patrimonio costruito non firmato": la zona ospedaliera a Brescia prima, durante e dopo le incursioni aeree del secondo conflitto mondiale*) approfondisce invece la vicenda paradigmatica di una zona circoscritta della città, storicamente caratterizzata da istituzioni e strutture architettoniche religiose del primo nucleo ospedaliero bresciano, dove i danni bellici costituirono l'occasione per proseguire una campagna di trasformazione già in atto. Il caso di Verona è affrontato da Claudia Aveta (*«La modernità è sapersi adeguare alle scelte urbanistiche»: Plinio Marconi e il PRG di Verona*) che traccia i contenuti del Piano Regolatore affidato nel 1946 a Plinio Marconi anche in riferimento alle posizioni del soprintendente Piero Gazzola, facendo luce sulle vicende urbanistiche della città nel primo decennio successivo alla fine del conflitto. Carla Arcolao e Lucina Napoleone pongono invece l'attenzione su Genova (*La ricostruzione post-bellica nel tessuto urbano storico di Genova tra speculazione, restauro e progetto architettonico*), analizzando i contenuti del piano di ricostruzione, e approfondendo nello specifico le modalità di ricostruzione ex novo degli edifici andati totalmente distrutti, nella loro relazione con il tessuto storico superstite.
Le vicende dell'Italia centrale si aprono con il contributo di Francesca Giusti (*Lungarni di Pisa: danni bellici e ricostruzione nel secondo dopoguerra*), dedicato al piano di ricostruzione dei Lungarni di Pisa, di cui si analizzano i meccanismi, le contraddizioni, i ritardi nonché i conflitti di competenze tra amministrazioni. L'autrice evidenzia come l'obiettivo di migliorare le condizioni igienico sanitarie nel tessuto urbano storico faccia emergere l'intento di trarre partito dalle distruzioni per riprogettare le aree dei Lungarni maggiormente interessate dai valori di rendita di posizione. Segue il saggio di Lucia Serafini (*Come crisalidi. L'Abruzzo e i Piani di ricostruzione del secondo dopoguerra*) che affronta un quadro generale della ricostruzione in Abruzzo, evidenziando come la gran parte dei piani muova da promesse di rinascita e sviluppo quasi mai commisurate alla realtà, incappando spesso in contraddizioni che le azioni concrete sveleranno in tutti i loro inganni. Ciò risulta vero tanto nei casi di ricostruzione per "addizione", rispetto a quanto risparmiato dalle distruzioni, quanto in quelli di "sottrazione" dei brani residui, trasformati in aree di risulta di fatto mai integrate nei tessuti circostanti. Alla regione Molise è dedicato il contributo di Maria Vitiello (*La riparazione dei centri storici molisani nel secondo dopoguerra*), che si sofferma sul caso di Isernia e sui numerosi piccoli centri danneggiati dai bombardamenti lungo la Linea Gustav. Come osserva l'autrice, «pianificazione e restauro in questi luoghi si incontrano, talvolta si scontrano e il risultato, molto spesso, è il ridisegno dell'assetto cittadino» con esiti negativi per il tessuto storico.
L'ambito dell'Italia meridionale è introdotto dal saggio di Andrea Pane (*La ricostruzione infinita: il piano per la via Marittima a Napoli tra aspettative di modernità e indifferenza alle preesistenze, dal 1946 a oggi*) che, a partire da un quadro generale sulla ricostruzione napoletana e sul processo di redazione del piano regolatore coordinato da Luigi Cosenza, affronta il caso del piano di ricostruzione dei quartieri Porto, Mercato e Pendino, unico strumento applicato a Napoli in base al decreto Ruini del 1945. L'autore evidenzia come la lunghissima esecuzione del piano, perdurata fino alle soglie del XXI secolo, abbia modificato radicalmente il *waterfront* della città, finendo per tradire le aspettative di modernizzazione della città e sacrificando il tessuto urbano preesistente.
In stretta relazione con il saggio precedente si pone il contributo di Paola Martire (*Pianificazione urbana e ricostruzione a Napoli nel secondo dopoguerra: la nascita della city partenopea nel rione Carità)* che approfondisce, sulla base di nuove acquisizioni documentarie, il caso studio del cosiddetto "secondo rione Carità", assunto ad emblema degli orientamenti e delle logiche politiche che dominarono la scena edilizia partenopea nell'immediato dopoguerra e che influenzarono e determinarono, anche nei decenni a seguire, le pesanti trasformazioni urbane compiute nel centro storico di Napoli.

Ancora a una città campana, ma di piccole dimensioni, è dedicato il saggio di Maria Pia Testa (*Il centro storico di Capua tra danni bellici, ricostruzioni e restauri: genesi e primi esiti del Piano del 1947)* che mette in luce, anche grazie a una consistente documentazione inedita, le vicende del piano di ricostruzione, soffermandosi sugli studi che portarono alla sua redazione e alle prime scelte attuate, nonché sul contributo fornito in sede locale nella fase di emergenza da figure di spicco nel campo dell'architettura, dell'urbanistica e della tutela del secondo Novecento in Italia.
La sessione si conclude infine con il contributo di Brunella Canonaco e Francesca Bilotta (*Danni bellici, ricostruzioni, restauri in Calabria: la città di Cosenza a partire dal 1943*) che focalizza il caso di Cosenza a partire dalla ricognizione dei danni subiti dai bombardamenti del 1943 per arrivare ad analizzare le azioni di ricostruzione, le operazioni di restauro, le vicende urbanistiche e le ricadute sulla città storica. Ne emerge un quadro nel quale gli strumenti urbanistici varati si riveleranno presto parziali e inadeguati, determinando una incontrollata espansione urbana oltre i fiumi da cui deriverà l'attuale contrapposizione tra la città storica e quella nuova.
Benché inevitabilmente parziale – considerata l'estensione delle città italiane interessate da piani di ricostruzione – la rassegna proposta restituisce dunque un quadro molto stimolante per comprendere le numerose analogie che segnarono questo convulso momento della prima ricostruzione. Nella maggior parte dei casi emerge la sommarietà dei piani, anche quando redatti da tecnici molto qualificati, dovuta all'approssimazione dello stesso strumento legislativo che li normava. Ma, soprattutto, si evidenzia un sorprendente tratto comune nel trattare i tessuti storici danneggiati – se privi di "monumenti" chiaramente riconoscibili secondo i canoni d'anteguerra – come occasioni per radicali trasformazioni urbane, nelle quali gli appetiti della speculazione edilizia si manifesteranno in modo crescente. Ciò appare ancora più grave se si constata la *longue durée* di questi piani, che rimasero in vigore ben oltre l'emergenza che li aveva giustificati, determinando dunque, con il progressivo diradarsi delle macerie, una ghiotta occasione per i costruttori, che si ritrovarono improvvisamente a poter disporre di aree centralissime delle città, a prezzi tutto sommato vantaggiosi rispetto al valore di mercato che avrebbero in seguito raggiunto.
Non si tratta certamente di una storia soltanto italiana, ma è sicuro che l'approfondimento della sua conoscenza appare oggi sempre più necessario, anche in vista di auspicabili programmi di riqualificazione urbana che le aree soggette ai piani di ricostruzione dovrebbero meritare.

After the end of Second World War, when Italian historic cities were devastated by bombings and occupations, there was an immediate need for repairing war damages, restoring some symbolic monuments and, above all, houses and jobs. While great hopes raise for a new path of urban planning, in light of the recent approval of law no. 1150 of 1942, a first failure takes place with the enactment of the *Decreto Luogotenenziale* of 1st March 1945, no. 154, also known as the «Ruini law» on reconstruction plans. This is a real «step backwards», as Luigi Piccinato states later, compared to the expectations of an "ethical" reconstruction, which, however, is going to direct the transformations of dozens of large and small Italian cities. In fact, the plans drawn up roughly according to this law shape the new face of cities, determing the loss of significant parts of historic urban fabrics and, in many cases, paving the way to building speculation.
However, there will be numerous debates and stances regarding the distortions produced by these tools. Among these, there is the early attempt at urban reform promoted by Carlo Ludovico Ragghianti during his brief activity as *sottosegretario per le Belle Arti* (undersecretary for Fine Arts), described within the introductory paper by Giovanna Russo Krauss (*Overcoming the emergency and planning the reconstruction. Carlo Ludovico Ragghianti and the Urban planning office of the Fine Arts Undersecretariat in 1945*).
The following essays of this session – albeit from different perspectives and through the analysis of specific cases – create a mosaic that helps to shed light on the season of post-war reconstruction in Italy through early implementations of reconstruction plans, with

particular attention to the fate of historical urban fabrics, not yet considered as “monuments”. Going from north to south of the Peninsula, the events of several large (Milan, Genoa, Naples), medium (Brescia, Verona, Pisa, Pescara, Cosenza) and small cities (Isernia, Capua and the smaller centers of Abruzzo and Molise) are examined, providing for a varied picture wherein, however, many affinities can be found.
The review therefore moves from the context of Milan, illustrated by Serena Pesenti (*The urban and building reconstruction in Milan after the Second World War: outcomes and reflections between the 1950s and 1960s*), who – taking the emblematic case of the construction of the ‘Racchetta’ as an example – reflects on the critical debate that developed between the 1950s and 1960s around the results of the reconstruction in the Lombardy capital, with particular reference to the impact, often devastating, on historic fabric. Still concerning Milan, there is the paper by Simona Talenti (*The “small skyscrapers” of Milan’s Business Center: the failure of Milanese reconstruction*) about the early attempt to introduce the tall building typology into the plan for a new district of offices, that also deals with the critical issues that led to the failure of the project, the lack of in-depth reflection on this building typology and its location in the new urban fabric.
Brescia, that in Lombardy followed Milan only for the extent of destructions, conceives the complex reconstruction work as an o pportunity to complete ambitious pre-war urban planning programs, that can be addressed to the so-called Piacentini Plan of 1929. The case is described in Carlotta Coccoli’s essay (*“To take advantage of destruction and devastation”. The reconstruction plan for the historic centre of Brescia (1945-1954)*), that retraces the genesis of the reconstruction plan with particular reference to the intricate approval process and its impact on the historic center, also in light of the role played by the Superintendency of Monuments. Massimo De Paoli (*The destiny of “Built but not signed heritage”: the hospital area in Brescia before, during and after aerial attacks of the Second World War*) delves into the paradigmatic story of a limited area of the city, historically characterized by institutions and religious buildings of the first hospital nucleus in Brescia, wherein war damages gave the chance to continue a transformation campaign already underway.
The case of Verona is addressed by Claudia Aveta *(«Modernity is the ability to adapt to urban choices»: Plinio Marconi and the PRG in Verona*) who examines the contents of the Master Plan entrusted to Plinio Marconi in 1946, also with reference to the superintendent Piero Gazzola’s standpoints, shedding light on the urban planning events of the city in the first decade following the end of the war. Carla Arcolao and Lucina Napoleone instead focus on Genoa (*The post-war reconstruction in the historic urban tissue of Genoa among speculation, restoration and design*), analyzing the contents of the reconstruction plan, and specifically delving into the methods for *ex novo* reconstruction of those buildings that were totally destroyed, considering their relationship with the surviving historic fabric.
The events of central Italy are introduced by Francesca Giusti’s essay (*Lungarni of Pisa: war damage and reconstruction after World War II*), devoted to the *Lungarni di Pisa* reconstruction plan, of which mechanisms, contradictions, delays and administrative conflicts of competences too are analyzed. The author stresses how the aim of improving hygienic and sanitary conditions in the historic urban fabric brings out the intent to take advantage of destructions to redesign the areas along the Lungarni with highest income values for their location. This is followed by Lucia Serafini’s paper (*Like chrysalises. The Abruzzo and the post-war reconstruction Plans*) that addresses an overall picture of reconstruction in Abruzzo, highlighting that most of the plans start from rebirth and development promises rarely related to reality, often running into contradictions and deceptions then revealed by concrete actions. This is true both in cases of reconstruction by “addition”, considering what was spared by destruction, and in cases of “subtraction” of residual pieces, transformed into wasted areas that were never integrated into the surrounding fabrics. Maria Vitiello’s essay (*Repairing the Molise’s historical centers after the*

World War II) is devoted to Molise region, focusing on the case of Isernia and several small towns damaged by bombings along the Gustav Line. As the author states, «planning and restoration meet in these places, sometimes clash, and, very often, the result is the redesign of the city layout» with negative consequences for the historic fabric.
The context of southern Italy is introduced by Andrea Pane's essay (*The infinite reconstruction: the plan for the via Marittima in Naples between expectations of modernity and indifference to pre-existing buildings, from 1946 to today*) that, starting from a general framework on the Neapolitan reconstruction and the process of drafting the master plan coordinated by Luigi Cosenza, deals with the case of the reconstruction plan of Porto, Mercato and Pendino districts, that is the only tool applied in Naples based on the Ruini law of 1945. The author points out how the lengthy implementation of the plan, which lasted until the dawn of the 21st century, radically modified the urban waterfront, ending up betraying the city's expectations of modernization and sacrificing the pre-existing urban fabric.
Closely related to the previous essay, there is the paper by Paola Martire (*Urban Planning and Reconstruction in Naples after the World War II: the birth of the Parthenopean city in the rione Carità*) which, based upon new documentary discoveries, explores the case study of the so-called "second rione Carità". The district stands out as an epitome of political stances and logics that ruled the Neapolitan building scene in the immediate post-war period, influencing and determining, even over the following decades, those deep urban transformations that have been carried out within the historic center of Naples.
Maria Pia Testa's essay (*The historic center of Capua between war damage, reconstruction and restoration: genesis and first outcomes of the 1947 Plan*) addresses another, but small, city in Campania. It stresses the events of the reconstruction plan, also thanks to substantial unpublished documents, focusing on the studies that led to its drafting and the first choices implemented, as well as on the contribution provided in that area during the emergency phase by leading characters in the fields of architecture, urban planning and protection in the second half of the 20th century in Italy.
The session finally ends with the paper by Brunella Canonaco and Francesca Bilotta (*War damages, reconstruction, restoration in Calabria: the city of Cosenza since 1943*) that focuses on the case of Cosenza starting from the recognition of damage caused by the bombings in 1943, to analyze reconstruction actions, restoration operations, urban planning events and repercussions on the historic city. The picture stemming from this study shows that the planning tools provided proved to be partial and inadequate, resulting in an uncontrolled urban expansion beyond the rivers from which the current contrast between historic and new city derives.
Therefore this review, although inevitably partial – considering the extension of the Italian cities affected by reconstruction plans –, provides for a very stimulating framework to understand the several analogies that marked this convulsive moment of the first reconstruction. In most cases, the inaccurate nature of the plans emerges, even when drawn up by highly qualified technicians, due to the vagueness of the same law that regulated them. But, above all, there is an extraordinary common feature in using damaged historic fabrics – if they lacked clearly recognizable "monuments" according to pre-war criteria – as opportunities for radical urban transformations, wherein the aims of building speculation increasingly arose. This appears even more serious, given the *longue durée* of these plans that remained in force well beyond the emergency that had justified them. Thus, with the progressive clearing of rubbles, a tempting opportunity resulted for contractors, who suddenly got the chance to have at their disposal very central areas of the city, at prices that were all in all more convenient than their future market value.
Certainly, it is not just an Italian story, but it is indisputable that the deepening of its knowledge is increasingly necessary today, also with a view to desirable urban redevelopment programs that the areas subject to reconstruction plans should deserve.

Superare l'emergenza e pianificare la ricostruzione. Carlo Ludovico Ragghianti e l'Ufficio per l'urbanistica del Sottosegretariato alle Belle Arti nel 1945

Overcoming the emergency and planning the reconstruction. Carlo Ludovico Ragghianti and the Urban planning office of the Fine Arts Undersecretariat in 1945

GIOVANNA RUSSO KRAUSS
Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Napoli

Abstract

Il contributo illustra l'attività dell'Ufficio per l'urbanistica diretto da Ragghianti nel corso della sua breve ma intensa vita tra luglio e dicembre 1945, analizzandone il tentativo di riforma urbanistica, portato avanti allo scopo di garantire all'Italia una ricostruzione non emergenziale, ma effettuata sulla base di una pianificazione efficace e rispettosa del costruito storico sotto la direzione dell'amministrazione artistica.

The paper investigates the activity of the Urban planning office directed by Ragghianti between July and December 1945, a short but intense season. It analyses its attempt at an urban planning reform. This was meant to provide Italy a non-emergency reconstruction, based instead on a planning both effective and respectful of the historic buildings, lead by the arts administration.

Keywords
Ricostruzione urbanistica, Carlo Ludovico Ragghianti, dopoguerra.
Urban reconstruction, Carlo Ludovico Ragghianti, post-war.

Introduzione

È il 5 luglio del 1945 quando Carlo Ludovico Ragghianti, noto storico dell'arte e tra i fondatori del Partito d'Azione, viene nominato Sottosegretario per le Belle Arti e lo Spettacolo. Dotato di una spiccata sensibilità per gli aspetti urbanistici e paesaggistici dell'architettura e animato dall'entusiasmo e dall'impegno riformistico tipici dei primissimi anni della ricostruzione, Ragghianti trascorre i pochi mesi al Ministero della Pubblica Istruzione con grande fervore. Consapevole della delicatezza del momento e delle ricadute future delle scelte che si vanno compiendo nel clima emergenziale dell'immediato dopoguerra, il 23 luglio istituisce l'Ufficio per l'urbanistica con l'obiettivo di superare la dicotomia tutela-pianificazione e affermare la competenza del Ministero della Pubblica Istruzione in materia di ricostruzione e, quindi, di pianificazione urbanistica.

L'Ufficio ha il compito di fornire assistenza alle Soprintendenze e al Sottosegretariato nell'esame dei Piani di ricostruzione, introdotti con il Decreto Luogotenenziale del 1° marzo 1945, di monitorare l'attività di ricostruzione, denunciando interventi errati, e di rivedere la legislazione, rafforzando il ruolo del Ministero della Pubblica Istruzione rispetto a quello del Ministero dei Lavori Pubblici. Inoltre, in un programma a lungo termine, l'Ufficio ha anche l'obiettivo di allargare la competenza urbanistica alle Soprintendenze, fino all'istituzione di uffici urbanistici presso tutte le Soprintendenze ai monumenti [Ragghianti 1946, 277]. Ragghianti è convinto che la ricostruzione debba avvenire in tempi rapidi, ma non per questo attraverso frammentate ricostruzioni di vuoti urbani ed emergenziali ampliamenti di aree periferiche. Al

contrario, come altri studiosi del tempo, anch'egli intravede nella casualità delle demolizioni provocate dai bombardamenti un'opportunità da cogliere in piani a lungo termine, studiati sulla base delle criticità e potenzialità attuali per rispondere alle esigenze future [Panato 2013].

1. Carlo Ludovico Ragghianti Sottosegretario per le Belle Arti

Carlo Ludovico Ragghianti è stato uno studioso di altissima levatura, un politico attivo, un cittadino di grande impegno civile, un uomo dalla personalità forte e impetuosa, che ha lasciato spaziare i suoi interessi negli ambiti più vasti, dall'arte, al cinema, all'urbanistica [*Ragghianti critico e politico* 2004]. Lo storico dell'arte lucchese vive con difficoltà la gioventù sotto il regime fascista, ma il suo talento lo mette in contatto con i migliori studiosi della sua generazione: tra questi gli storici dell'arte Brandi, Argan, Gnudi, l'archeologo Bianchi Bandinelli e l'architetto Zevi, con il quale stringe una sincera e duratura amicizia [Zevi 1993, 30-35]. L'attività antifascista lo porta ad avere un ruolo di primo piano durante la guerra, quando lavora attivamente nel Comitato di Liberazione Nazionale, contribuisce alla fondazione del Partito d'Azione e arriva ad ottenere la presidenza del CLN Toscano, carica che mantiene fino al 3 aprile 1945, data in cui rassegna le dimissioni. Non è questa tuttavia la fine della stagione politica di Ragghianti, che solo pochi mesi dopo entra a far parte del governo Parri, accettando l'incarico di Sottosegretario alle Belle Arti. È questo un posto istituito appositamente per lui dal capo del governo, suo amico e compagno di partito, e che sarà fonte di non poche tensioni con il collega Bianchi Bandinelli, altro studioso prestato alla politica, che già ad aprile – sotto il governo Bonomi – aveva accettato la carica di Direttore Generale [Barbanera 2003, 197-232].

Carlo Ludovico Ragghianti
nuovo Sottosegretario alle Belle Arti

1: 5 giugno 1944 ingresso del generale Clark a Roma (World War II Database). 2: V.B., Carlo Ludovico Ragghianti nuovo Sottosegretario alle Belle Arti*, in «La Nazione del Popolo», 27 giugno 1945 (Lucca, Archivio Fondazione Ragghianti). 3: Carlo Ludovico Ragghianti (pubblico dominio).*

Il Sottosegretariato di Ragghianti dura solo pochi mesi, ma l'impegno che lo studioso vi profonde e la molteplicità di iniziative che, anche insieme a Bianchi Bandinelli, egli intraprende, animato dal fervore degli orizzonti aperti dalla nuova stagione democratica, sono sorprendenti,

soprattutto considerato il difficile contesto in cui si trova l'amministrazione artistica italiana nell'estate del 1945. Benché il conflitto sia ufficialmente cessato, l'Italia è ancora divisa amministrativamente e i territori liberati per ultimi sono ancora sotto il governo militare alleato. Il Ministero deve guidare uffici in condizioni profondamente diversificate. Se i primi territori liberati sono riusciti a ristabilire un'organizzazione "ordinaria", avendo provveduto alla messa in sicurezza e alle operazioni di primo soccorso del patrimonio di propria competenza, i territori dell'Italia centro-settentrionale, fortemente provati dall'ultimo feroce anno di guerra, si trovano nel pieno delle difficoltà organizzative e logistiche con cui devono affrontare le emergenze. Gli uffici periferici, incaricati della tutela del patrimonio danneggiato e provvisoriamente protetto, devono svolgere il proprio lavoro superando difficoltà logistiche e tecniche e contando su un numero limitato di risorse umane, materiali ed economiche. D'altra parte, con la fine della guerra, può finalmente essere avviata la rinascita del paese e aumentano le pressioni per una rapida ricostruzione. Non sorprende, quindi, se già il 1° marzo, allo scopo di garantire un immediato avvio della ricostruzione delle città danneggiate dal conflitto, sono introdotti i Piani di ricostruzione. Questi si vanno ad aggiungere alla pluralità di strumenti urbanistici derivati dalle leggi del 1939 e del 1942, creando un piano urbanistico emergenziale che avrebbe dovuto gestire – nell'immediatezza della crisi abitativa – la ricostruzione, rimandando di due anni la stesura dei piani regolatori (in realtà ne sarebbero trascorsi molti di più) [Dal Piaz, Mesolella 1994, 56].

Ragghianti è da sempre interessato alla dimensione urbana, sia come storico dell'arte che considera i centri storici italiani quali opere d'arte d'insieme da studiare e tutelare, sia come politico, in quanto crede fortemente nel valore sociale e politico della pianificazione urbanistica [Ragghianti 1941, 53].

Nell'anno trascorso tra la liberazione di Firenze e la nomina a Sottosegretario egli opera sia come studioso, intervenendo attivamente nel vivace dibattito sulle riviste «La Nuova Europa» e «Il Mondo» [Ragghianti marzo 1945; Ragghianti luglio 1945], sia come politico, contribuendo alle commissioni che il governo fiorentino istituisce dopo la liberazione: dalla Commissione per la rimozione delle macerie, meglio conosciuta come "commissione macerie", attiva dal 24 agosto 1944 al dicembre dello stesso anno, alla Commissione urbanistica per la ricostruzione di Firenze, istituita a febbraio 1945 [Belli, Belluzzi 2013].

È quindi forte di queste esperienze che Ragghianti assume il mandato conferitogli da Parri con l'obiettivo di allargare il campo d'azione da Firenze all'Italia e affidare all'amministrazione artistica il governo della ricostruzione urbanistica.

2. L'Ufficio per l'urbanistica e il progetto di riforma

Avendo ricevuto da Parri piena libertà e autonomia di azione nella composizione del proprio Sottosegretariato, i primi di luglio, con l'aiuto dell'amico Bruno Zevi (che tuttavia non figura mai ufficialmente nel personale dell'Ufficio, poiché la sua inclusione nel governo italiano gli precluderebbe la cittadinanza americana[1] [Dulio 2008, 42-43, 134; Zevi 1993, 51]), Ragghianti coinvolge nel suo progetto gli urbanisti Enrico Tedeschi, Franco Minissi e Maria Calandra[2]. Il 23 luglio l'Ufficio è istituito, sotto la direzione di Tedeschi e con la collaborazione di Guglielmo De Angelis d'Ossat in rappresentanza della Direzione generale antichità e belle arti [Ragghianti 1946, 278].

[1] Lucca, Archivio Fondazione Ragghianti, *Attività politica*, B. 8, f. 2, Traduzione della Lettera inviata da C.R. Morey a C.L. Ragghianti, 25 luglio 1945.

[2] Lucca, Archivio Fondazione Ragghianti, B. 7, f. 2, lettera di Zevi a Morey, Roma 7 novembre 1945.

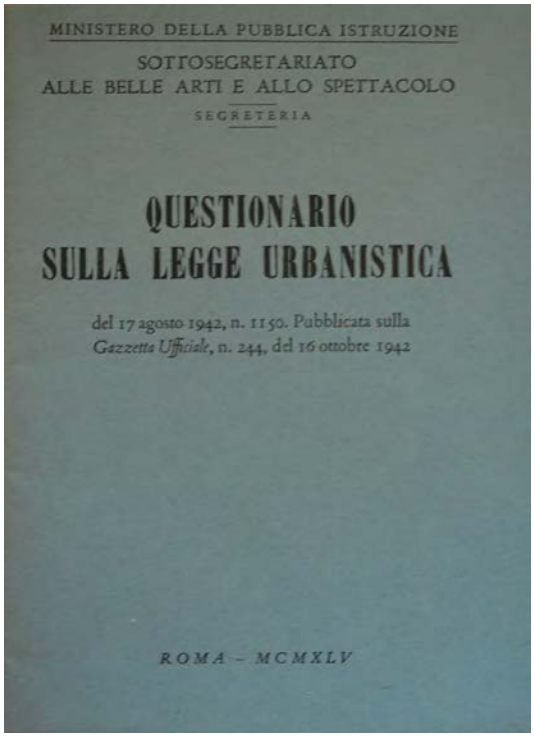
Non avendo la facoltà di avviare direttamente una riforma della legislazione urbanistica, Zevi e Ragghianti decidono di intraprendere un'approfondita attività di studio sulla cui base giungere ad un accordo con il Ministero dei Lavori Pubblici. A questo scopo Ragghianti istituisce altre due commissioni, con sede a Roma e Milano, composte da giuristi e architetti[3]. L'obiettivo è il superamento delle recenti leggi fasciste, la 1497 del 1939 e la 1150 del 1942 [Nicolini 1978, 95-110, Sicoli 1978, 23-91], ma anche del Decreto Luogotenenziale del 1° marzo 1945, e quindi della pluralità di strumenti urbanistici, per istituire un'unica pianificazione, nella quale i ministeri della Pubblica Istruzione e dei Lavori Pubblici abbiano lo stesso peso.
Ragghianti deplora la pluralità di piani e di amministrazioni interessate (dicasteri delle Comunicazioni, delle Corporazioni, della Pubblica Istruzione, dell'Interno, delle Finanze, della Cultura Popolare, e infine organi militari e persino il C.O.N.I.) con cui, nel migliore dei casi, sono richiesti continui accordi[4]. Alla congerie di enti interessati si aggiungono la contraddittorietà delle norme, la mancata definizione dei regolamenti attuativi e la carenza di tecnici specializzati, nel clima straordinario di emergenza, in cui continue pressioni per accelerare i tempi e derogare dalla legislazione impediscono l'avvio e la realizzazione di una pianificazione efficace e rispettosa della realtà costruita.
Per individuare le criticità del sistema normativo e definire gli obiettivi della riforma urbanistica Ragghianti predispone e distribuisce ad oltre un migliaio e mezzo di architetti, urbanisti, ingegneri ed esperti il *Questionario sulla legge urbanistica del 17 agosto 1942 n. 1150* [Ragghianti 1946, 284]. Diviso in due parti – *Ordinamento statale dei servizi urbanistici* e *Disciplina urbanistica* – il questionario affronta, con domande già fortemente critiche, la situazione attuale, toccando questioni di vario tipo: dall'organo cui deve essere affidata l'attività di disciplina urbanistica alla natura dei piani territoriali e paesistici[5]. Per ognuno dei due titoli il questionario parte dal quadro generale con questioni quali la competenza in campo legislativo-urbanistico, l'opportunità di unificare le leggi 1497 del 1939 e 1150 del 1942 per vanificare la dicotomia di competenze tra Ministero dei Lavori Pubblici e Pubblica Istruzione, nonché la possibile unificazione – in organi centrali, regionali o di altro tipo – delle competenze di tutti gli enti governativi interessati nei piani territoriali e regolatori. Vengono poi affrontati problemi specifici di particolare attualità.
All'annosa diatriba tra centralismo statale e decentramento amministrativo segue la discussione a proposito delle Sezioni urbanistiche da istituire presso gli Ispettorati compartimentali del Genio Civile e gli uffici decentrati del Ministero dei Lavori Pubblici. Tali Ispettorati erano previsti in numero di sedici, ma non ne era stato istituito ancora nessuno. «Nel momento attuale si ha in Italia questa paradossale situazione: non si è in grado di approvare un piano regolatore perché mancano gli organi necessari per applicare la legge vigente! E non è questo un caso teorico, ma si è verificato recentissimamente», egli dichiara[6]. Il questionario prosegue quindi sull'opportunità di mantenere tali sezioni così come previste, invitando a proporre una differente numerazione, circoscrizione e composizione al fine di renderle più

[3] *Ibidem*.
[4] Lucca, Archivio Fondazione Ragghianti, B. 7, f. 2, relazione in parte rielaborata e contenuta nella «Relazione inviata al Convegno di Milano per la Ricostruzione edilizia (Relatori: Arch. Enrico Tedeschi e Arch. Franco Minissi)» da parte dell'Ufficio Urbanistico del Sottosegretariato alle Belle Arti, senza data.
[5] Siena, Archivio di Stato, Fondo Bianchi Bandinelli, B. 20, f. 97, «Questionario sulla legge urbanistica del 17 agosto 1942, n. 1150. Pubblicata sulla Gazzetta Ufficiale, n. 244, del 16 ottobre 1942», Ministero della Pubblica Istruzione, Sottosegretariato alle Belle Arti e allo Spettacolo Segreteria, Roma 1945.
[6] Lucca, Archivio Fondazione Ragghianti, B. 7, f. 2, relazione in parte rielaborata e contenuta nella «Relazione inviata al Convegno di Milano per la Ricostruzione edilizia (Relatori: Arch. Enrico Tedeschi e Arch. Franco Minissi)» da parte dell'Ufficio Urbanistico del Sottosegretariato alle Belle Arti, senza data.

efficaci. La legge non specificava su chi dovesse cadere la scelta dei membri, affidandone solamente la direzione a funzionari del Genio Civile. Ragghianti invita quindi a ridiscutere questo punto e a proporre provenienza e qualifiche di tutti i membri, liberi professionisti e rappresentanti di altri ministeri, inclusi funzionari delle Soprintendenze.
Particolare attenzione è riservata al tema delle competenze territoriali e istituzionali nei confronti del piano regolatore territoriale e del piano territoriale paesistico – per i quali è suggerita l'unificazione o al meno un efficace coordinamento – nonché del piano territoriale di coordinamento. L'unico strumento urbanistico fino ad allora affidato al dicastero delle Arti è il Piano territoriale paesistico, istituito dalla legge 1497 del 1939, il quale demanda alle Soprintendenze il compito di pianificare e guidare lo sviluppo del territorio in modo da rispettare i caratteri del paesaggio e delle cosiddette «bellezze d'insieme», non limitandosi all'apposizione di semplici vincoli. Tuttavia, con l'introduzione dei Piani territoriali di coordinamento, la legge del 1942 crea una duplicazione negli strumenti a scala territoriale, nella quale resta dubbia la gerarchia tra i due piani, l'uno affidato alla Pubblica Istruzione, l'altro ai Lavori Pubblici. Una sovrapposizione di competenze tra ministeri analoga a diverse altre, sorte sempre a seguito della legge urbanistica del 1942. Osserva Ragghianti: «è pressoché impossibile in Italia svolgere dell'attività urbanistica che non tocchi quelle bellezze naturali o artistiche, che sono oggi considerate competenza particolare di un dicastero diverso da quello che si occupa della urbanistica. Situazione assurda, che deve trovare una soluzione logica e soddisfacente»[7].
Conclusa quest'analisi delle criticità della legislazione urbanistica italiana, l'Ufficio mira a predisporre un'unica legge, una sorta di testo unico urbanistico, che definisca con chiarezza tutte le competenze, riconoscendo il giusto primato del Ministero della Pubblica Istruzione quale coordinatore di tutti i dicasteri competenti, ottenendo così «una unificazione che [eviti] il lungo protrarsi dell'approvazione dei piani regolatori attraverso l'esame ed il parere dei molti dicasteri competenti, delle ripetute consultazioni ad ogni variante, e soprattutto [eviti] quel danno sostanziale per la efficacia e l'organicità dei piani dovuto al fatto che ogni dicastero esamina i piani nel proprio interesse e con la propria particolare e spesso limitata visione, senza tenere alcun conto di quell'interdipendenza dei vari problemi e delle varie esigenze, dal cui equilibrio nasce un piano utile e ben risolto»[8].
Il Piano di ricostruzione non viene eliminato, ma – ritenendo Ragghianti che questo non possa esulare da considerazioni future, dovendo invece sottostare agli stessi principi dei piani ordinari, al fine di evitare che l'urgenza consenta interventi nocivi – viene incluso in un piano a lungo termine. Ne viene così annullato il carattere di provvisorietà. Contrariamente a quanto già era stato affermato e diversamente da quanto sarebbe avvenuto, la commissione dell'Ufficio sostiene quindi la necessità di non consentire alcuna deroga e di abbandonare interventi provvisori per investire su una pianificazione a lungo termine, che consideri le esigenze della città nel tempo e sfrutti le distruzioni della guerra anche per valutare il diradamento casuale ereditato dai bombardamenti.
La commissione legislativa dell'Ufficio, per ragioni politiche e in netta opposizione a tutto quello che era stato prodotto dal passato regime, affida quindi questi cambiamenti alla redazione di una legge urbanistica ex novo. Nel novembre del 1945 i primi diciotto articoli sono conclusi e l'Ufficio programma la sottomissione del testo della nuova legge ad una sorta di referendum rivolto a tutti i professionisti e alle associazioni competenti, i cui esiti, come accordato con

[7] Lucca, Archivio Fondazione Ragghianti, B. 7, f. 2, Lavori della Commissione per la legislazione urbanistica, Segreteria del Sottosegretariato alle Belle Arti, Roma 28 agosto 1945.
[8] *Ibidem*.

Ruini, sarebbero stati valutati da un'apposita Commissione Interministeriale per l'Urbanistica [Ragghianti 1946, 284-285]. Quest'ultima, composta in pari numero da rappresentanti del Ministero della Pubblica Istruzione e dei Lavori Pubblici, oltre che da membri di tutti gli altri ministeri ed enti competenti, avrebbe avuto il compito di redigere la nuova legge, sfruttando come base l'esperienza degli urbanisti e del Comitato interministeriale impegnati nella redazione e nella valutazione dei Piani di ricostruzione[9]. Tuttavia il progetto sfuma con il sopraggiungere della crisi di governo, e la conseguente fine del Sottosegretariato e dell'Ufficio.


MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE

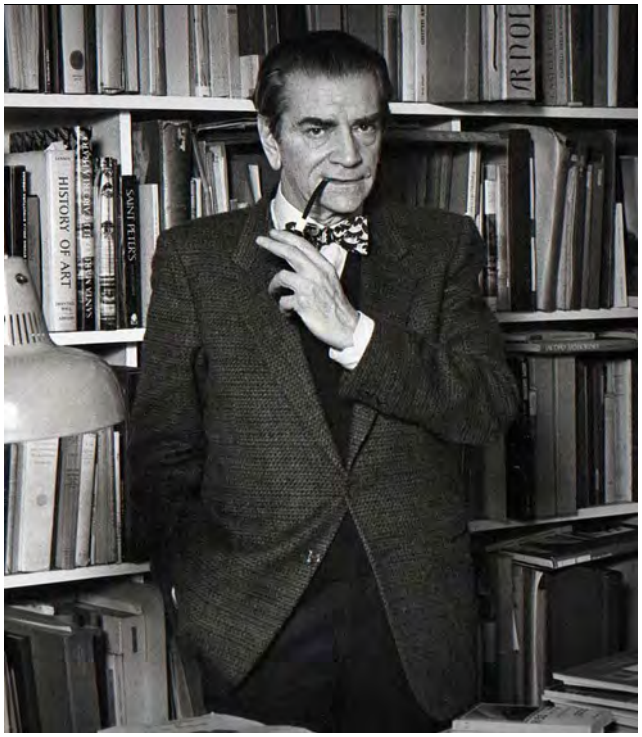
SOTTOSEGRETARIATO
ALLE BELLE ARTI E ALLO SPETTACOLO

SEGRETERIA

QUESTIONARIO
SULLA LEGGE URBANISTICA

del 17 agosto 1942, n. 1150. Pubblicata sulla *Gazzetta Ufficiale*, n. 244, del 16 ottobre 1942

ROMA - MCMXLV



4: Questionario sulla legge urbanistica del 17 agosto 1942, n. 1150 (Siena, Archivio di Stato, Fondo Bianchi Bandinelli). 5: Bruno Zevi (pubblico dominio).

Conclusioni

L'intelligenza, il pragmatismo e la poliedricità di Ragghianti emergono con chiarezza dall'attività svolta presso il Ministero della Pubblica Istruzione, anche in un periodo tanto breve. Lo storico dell'arte, pur interessandosi di molteplici aspetti dell'amministrazione artistica, riserva le maggiori attenzioni alla scala urbana e territoriale della tutela, profondendo un impegno riformistico sorprendente nella precarietà del momento storico, nella carenza di risorse e nel clima generale di emergenza.

Il sottosegretariato di Ragghianti non ha alcun carattere emergenziale, anzi ha l'ampio respiro di una visione a lungo termine, la visione realista di colui che sa guardare al futuro e avverte i pericoli di un orizzonte limitato. Egli intuisce subito le possibili conseguenze negative di una ricostruzione emergenziale priva di pianificazione, il rischio concreto delle "mani sulla città", della speculazione, del prevalere della quantità sulla qualità, del modernismo più sfrenato,

[9] Lucca, Archivio Fondazione Ragghianti, B. 7, f. 2, Programma concernente i piani di ricostruzione formulato in seguito a scambi di vedute tra i Sottosegretari ai Lavori Pubblici ed alle Belle Arti», senza data; Promemoria dell'Ufficio Urbanistico al Sottosegretario Carlo Ludovico Ragghianti, 10 novembre 1945.

incurante – per ignoranza o malizia – dei valori storici e ambientali del territorio naturale e del patrimonio costruito italiano. Gli strumenti che la prima metà del secolo e le leggi Bottai hanno dato allo stato italiano per la pianificazione e la tutela lo preoccupano: strumenti marginali di tutela e vincoli sporadici applicati ex post da una ancora troppo debole Direzione generale Antichità e Belle Arti del Ministero della Pubblica Istruzione.
Ragghianti decide pertanto di fare tabula rasa e di reimpostare l'intera disciplina urbanistica affidandola al dicastero delle Belle Arti, di cui pure progetta la riforma e l'istituzione dell'Alto Commissariato per le Belle Arti [Russo Krauss 2017, 2687-2689], facendo fare un salto enorme al lento percorso delle leggi di tutela postunitarie. Si circonda di tecnici stimati e, pur avendo chiaro l'obiettivo, sceglie di ascoltare le voci di tutti i professionisti coinvolti quotidianamente dal "problema urbanistico". Il *Questionario* che fa circolare nell'estate del 1945, pur di parte, gli consente di mettere in discussione e verificare le proprie convinzioni e di stendere in breve tempo la bozza della sua riforma urbanistica. Il progetto, tuttavia, si interrompe bruscamente prima che possa essere concluso, per fattori politici, legati a più ampie questioni di governo, ma anche per l'impopolarità di Ragghianti presso gli Alleati e lo stesso ministro Arangio Ruiz, con cui aveva avuto numerose divergenze. La successiva fase della ricostruzione urbana italiana è tristemente nota, e ugualmente studiate sono le battaglie degli anni Cinquanta, che Ragghianti continuerà a combattere quando si avvereranno gli scenari profetizzati già nel corso di quel breve Sottosegretariato.

Bibliografia

BARBANERA, M. (2003). *Ranuccio Bianchi Bandinelli: biografia ed epistolario di un grande archeologo*, Milano, Skira.
BELLI G., BELLUZZI, A. (2013). *Una notte d'estate del 1944. Le rovine della guerra e la ricostruzione a Firenze*, Firenze, Edizioni Polistampa.
DAL PIAZ, A., MESOLELLA, A. (1994). *L'urbanistica in Italia nel Novecento*, in *Architettura italiana 1920-1939*, a cura di E. Carreri, in «ArQ. Architettura quaderni», n. 12.
DULIO, R. (2008). *Introduzione a Bruno Zevi*, Roma-Bari, Laterza, pp. 42-43, 134.
NICOLINI, P. (1978). *Politica culturale fascista e tutela*, in *Verso una gestione dei beni culturali come servizio pubblico*, a cura di A. Rossari e R. Togni, Milano, Garzanti, pp. 95-110.
PANATO, E. (2013). *Il contributo di Carlo L. Ragghianti nella Ricostruzione postbellica*, Lucca, Fondazione Ragghianti Studi sull'Arte.
Ragghianti critico e politico (2004), a cura di R. Bruno, Milano, F. Angeli.
RAGGHIANTI, C. L. (1941). *Nota sull'urbanistica*, in «Costruzioni» (Casabella), n. 166 (ripubblicato in *Carlo Ludovico Ragghianti. Il valore del patrimonio culturale. Scritti dal 1935 al 1987*, a cura di M. Naldi, E. Pellegrini, Ghezzano, Felici, 2010).
RAGGHIANTI, C.L. (marzo 1945). *Riorganizzare le Belle Arti*, in «La Nuova Europa», II, 9, 4 marzo.
RAGGHIANTI, C.L. (luglio 1945). *Come fare la ricostruzione urbanistica*, in «Il Mondo», 7 luglio.
RAGGHIANTI, C.L. (1946). *I problemi della ricostruzione urbanistica: Genio Civile e Soprintendenza ai Monumenti, Piani di ricostruzione e legislazione urbanistica*, in «La Nuova Città. Rivista di Architettura Urbanistica Arredamento», nn. 6-7, maggio-giugno.
RUSSO KRAUSS, G. (2017). *Il ruolo dell'industria turistica nella prima fase della ricostruzione postbellica italiana: la riflessione di Carlo Ludovico Ragghianti e Ranuccio Bianchi Bandinelli*, in *La città, il viaggio, il turismo. Percezione, produzione e trasformazione*, a cura di G. Belli, F. Capano, M. I. Pascariello, Napoli, CIRICE, pp. 2687-2693.
SICOLI, S. (1978). *La formazione dello stato unitario e il problema della conservazione (1859-1922)*, *in Verso una gestione dei beni culturali come servizio pubblico*, a cura di A. Rossari, R. Togni, Milano, Garzanti, pp. 23-91.
ZEVI, B. (1993). *Zevi su Zevi*, Venezia, Marsilio.

Fonti archivistiche

Lucca. Archivio Fondazione Ragghianti. *Attività politica*. B. 8, f. 2.
Lucca. Archivio Fondazione Ragghianti. B. 7, f. 2.
Siena. Archivio di Stato. Fondo Bianchi Bandinelli. B. 20, f. 97.

La ricostruzione urbanistica ed edilizia a Milano nel secondo dopoguerra: esiti e riflessioni tra gli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento

The urban and building reconstruction in Milan after the Second World War: outcomes and reflections between the 1950s and 1960s

SERENA PESENTI
Politecnico di Milano

Abstract

Il contributo si riferisce alla riflessione avvenuta tra gli anni Cinquanta e Sessanta da parte di architetti, ingegneri e urbanisti, di fronte alla verifica dei problemi emersi nella ricostruzione edilizia dell'immediato dopoguerra. Il dibattito critico maturato su alcune scelte urbanistiche e sulla valutazione degli effetti, spesso devastanti, degli interventi nel centro storico (come la 'Racchetta'), contribuì anche alla revisione del Piano Regolatore del 1953, a soli tre anni dalla sua approvazione.

This contribution aims to retrace the reflection on the Milanese reconstruction that took place between the end of the 1950s and 1960s by architects, engineers and urban planners, faced with the verification of the failure of the massive building reconstruction that took place pending the approval of the new urban Plan in 1953. In particular, reference will be made to the debate on the often devastating effects of interventions in the historic center, such as the 'Racchetta' road.

Keywords
Milano, centro storico, ricostruzione post WW2.
Milan, historic centre, urban reconstruction post WW2.

Introduzione

Come in altre realtà italiane, nella Milano post-bellica la ricostruzione edilizia e urbanistica non fu solo determinata dell'urgenza di riattivare l'economia attraverso l'attività edilizia e di rispondere alla significativa mancanza di abitazioni, ma fu anche espressione della volontà di riscatto morale e culturale del Paese, uscito stremato dalla guerra.
Pur considerando il quadro generale delle norme urbanistiche al tempo vigenti, le trasformazioni della città ebbero un impatto particolarmente distruttivo sul tessuto storico. Tale esito fu certamente potenziato dal 'carattere' e dalla vocazione peculiare di Milano, motore economico e industriale del Paese, metropoli pronta a porsi come esempio anche per la capacità di rinnovarsi all'insegna della modernità, e di affermarsi non solo in campo nazionale ma anche sulla scena europea.
In quel periodo, escludendo quelle personalità più sensibili che avevano iniziato ad aprirsi all'idea di comprendere nell'urbanistica il necessario rapporto con la storia, come ad esempio Luigi Piccinato [Pane 2015; Pane 2017], l'intervento di ricostruzione nelle città confermava un approccio ancora legato ai modi dell'urbanistica 'tecnica' precedenti la guerra. In generale si prevedeva la ridefinizione e l'ampliamento della maglia stradale per favorire il traffico; nelle zone centrali la sostituzione di nuovi ai vecchi edifici non era prevista soltanto per i vuoti lasciati dai bombardamenti, ma offriva anche il pretesto per eseguire radicali opere di 'risanamento', specie in alcune aree connotate da un'edilizia vetusta e

malsana. Tra gli effetti devastanti di tale del rinnovamento urbano, che in nome della modernità aveva aggiunto alle distruzioni belliche la demolizione di parti superstiti del tessuto storico cittadino, vi fu la realizzazione della cosiddetta 'Racchetta', una nuova arteria anulare, con andamento est-ovest, ricavata all'interno della cerchia dei navigli per allontanare il traffico dalla piazza del Duomo [Pesenti 2007; Pesenti 2011; Pesenti 2018].

1. *«Futurama milanese»*: la realizzazione del primo tratto della 'Racchetta'

Tra le opere rappresentative delle 'magnifiche sorti e progressive' della Milano ricostruita, la Racchetta fu in effetti uno degli episodi più emblematici. L'idea della sua creazione, risalente agli anni Venti del Novecento, compresa nel Piano regolatore del 1934, era stata confermata negli indirizzi del Piano regolatore del 1953, su cui si erano basati i Piani di Ricostruzione del 1949 per le Zone I e II (dove era prevista la strada).

Già nel 1951, nell'articolo *Futurama milanese*, nel «Mondo» di Pannunzio, Antonio Cederna aveva tuonato con parole preveggenti: «Vediamo con spavento la "grande arteria trasversale est-ovest, sussidiaria di corso Venezia", naturalmente porticata, che parte da porta Venezia, sfonda via Durini, distrugge tutto quello che resta del Corso e della città a sud del corso stesso ("topaie e nient'altro") incontra pericolosamente il settecentesco palazzo del Tribunale (lasciato andare in rovina dopo i bombardamenti), rade al suolo le case del Verziere, sfigura piazza Santo Stefano, sventra via Larga (che sarà allargata a 30 metri) passa sopra, in piazza Missori, ai resti di San Giovanni in Conca (bestialmente distrutta non già dalle fortezze volanti), toglie carattere a piazza sant'Alessandro, taglia via Torino e prosegue ciecamente devastando tutto, fino a corso Magenta, fino a via Vincenzo Monti e oltre, chissà fin dove» [Cederna 1951, 50-51; Cederna 1954; *Antonio Cederna* 2010, *passim*].

In effetti la nuova via andava prendendo forma, anche con significative architetture di importanti architetti milanesi (Lancia, Magistretti, Caccia Dominioni e altri) ma sui disarmonici fronti stradali essa mostrava anche tutte le contraddizioni di una cultura architettonica e urbanistica priva di una visione complessiva capace di relazionarsi con le preesistenze storiche e monumentali superstiti. Tra gli altissimi palazzi per uffici realizzati da Luigi Caccia Dominioni nel nuovo corso Europa, attraverso un portico si poteva intravvedere la chiesetta di San Vito in Pasquirolo, unico edificio storico salvatosi dalle bombe, infelicemente ambientata nel retrostante Largo Corsia dei Servi (destinato a parcheggio sotterraneo multipiano), ricavato nell'isolato compreso tra la nuova cortina edilizia di corso Europa e il lato sud di corso Vittorio Emanuele (dove era in sospeso il progetto per un blocco di alti edifici da parte dello studio BBPR, per travagliate vicende connesse al ritrovamento e alla tutela di importanti reperti romani) [Pesenti 2013]. Proseguendo, si incontrava il palazzo degli ex Tribunali, semidistrutto, a est spaesato nello slargo informe creato con la demolizione della zona del 'Verziere'; a ovest affacciato sullo spazio desolato che univa la piazza Fontana all'area dell'ex quartiere di via Alciato, raso al suolo dalle bombe. Da ultimo, appariva l'ex chiesa di San Giovanni in Conca, ridotta a un rudere in un'aiola spartitraffico per dare spazio alla nuova via Albricci, nei pressi di piazza Missori, dove al momento era terminato il primo tratto della Racchetta [Pesenti 2011; Pesenti 2017; Pesenti 2018].

Tale scempio, per contro, non aveva risolto il problema del traffico, che aveva motivato la costruzione stessa della Racchetta nell'idea, ingenua ed erronea, di pensare risolutivo l'aumento dell'ampiezza stradale. Come affermò, tra gli altri, Adriano Alpago Novello [Alpago Novello 1957, 17], l'arteria invece aveva provocato l'effetto di far concentrare nel centro storico la costruzione di nuovi volumi edilizi per attività terziarie, invece di farla convergere nel nuovo Centro direzionale, secondo gli obiettivi del Piano regolatore.

2. La 'Racchetta' e la revisione del Piano regolatore generale del 1953

Le mutate condizioni dell'assetto urbano conseguenti alla rapida e incontrollata crescita edilizia dell'immediato dopoguerra; la verifica dell'inefficacia di talune scelte urbanistiche realizzate (ottenute al prezzo della perdita dell'ambiente storico dei vecchi quartieri per la diffusa pratica dello sventramento); lo stesso cambiamento della vita economico-sociale, radicalmente mutata dalla fine del conflitto (e prossima al boom economico degli anni Sessanta), portarono l'Amministrazione comunale a riconoscere la necessità di una revisione del Piano regolatore del 1953 dopo soli tre anni dalla sua approvazione [Comune di Milano 1964; Cederna 1961, 112]. In effetti, gli aspetti determinanti per l'efficacia di un Piano (rapida consequenzialità tra i tempi della formazione, dell'adozione e dell'attuazione) erano mancati nelle contingenze del caso milanese [Edallo 1956], segnato dal lungo periodo intercorso tra il cosiddetto Piano Venanzi, adottato nel 1948, e le sue modifiche, che avevano portato solo nel 1953 al nuovo Piano regolatore il quale, ricorda Silvano Tintori, «ebbe "effetto di legge" in una Milano ricostruita senza tenerne conto» [Tintori 1990, 116]. La revisione avrebbe dovuto impostare lo strumento urbanistico su visioni aggiornate rispetto alla mutata situazione. La città fu suddivisa in 14 zone, ognuna affidata a un gruppo di urbanisti e architetti che, in collaborazione con l'Ufficio Tecnico comunale avrebbero verificato, attraverso un secondo censimento urbanistico (il primo era stato eseguito nel 1945, appena finita la guerra) le variazioni venute a crearsi con la ricostruzione.

Settore a parte era il centro storico, dove erano avvenute le maggiori manomissioni. Qui, tra l'altro, rimaneva in sospeso il completamento della Racchetta, in attesa di migliori soluzioni, come speravano coloro che, più attenti e sensibili verso il patrimonio storico cittadino, avevano già in passato opposto severe critiche alla sua realizzazione. Tra questi, Antonio Cederna aveva commentato: «Un buon esempio viene questa volta da Milano […] e pare uno scherzo poiché Milano, se è stata la prima città a darsi un PRG, è stata anche quella che con maggiore impegno si è autosventrata» [Cederna 1958, 48, 53].

La revisione della zona centrale fu affidata a una commissione formata da Lod ovico Barbiano di Belgiojoso, Luigi Caccia Dominioni e, su espressa richiesta di Amos Edallo, dirigente della Ripartizione urbanistica del Comune impegnato nella ricostruzione, Piero Gazzola[1]. L'obiettivo della Commissione per il Centro storico (che terminò i lavori nel marzo 1959) era quello di rispettare i nuclei ambientali ritenuti significativi, rimasti indenni dalla guerra o da altre vicende, tenendo però conto delle necessità del traffico. Essa pragmaticamente riconosceva l'esistenza di condizioni nelle quali, per favorire i collegamenti esterni con il nucleo centrale, occorreva comunque attraversarlo, come nel caso del quartiere detto 'il Cappuccio' (uno degli ultimi quartieri più antichi, rimasto pressoché inalterato), interessato dal secondo ramo della Racchetta [Rogers 1960; Bagatti Valsecchi 1960b, 8]. I commissari avevano ben presenti i pessimi risultati conseguiti con il tratto dell'arteria realizzato che, invece di migliorare la situazione, aveva determinato l'incremento degli interessi economici e la speculazione immobiliare – manifestatisi con massicci rinnovamenti edilizi – e, di conseguenza, anche l'aumento del traffico, anziché il suo alleggerimento. Avendo maturato come obiettivo prioritario la conservazione del quartiere storico, senza tuttavia rinunciare a risolvere il problema del traffico, la Commissione propose di completare la Racchetta con un percorso sotterrane in corrispondenza di quello previsto in superficie da piazza Missori a via Vincenzo Monti[2].

[1] Negrar, Archivio Gazzola, unità 211, fasc. 15, 18 gennaio 1957.

[2] Negrar, Archivio Gazzola, unità 113, fasc. 12.

1: Il secondo tronco della Racchetta previsto dal Piano regolatore del 1953 (Rogers 1960).

2: Il tracciato in sotterranea della Racchetta (Rogers 1960).

In quel periodo, il dibattito urbanistico milanese trovò un significativo riferimento nel Collegio Lombardo degli Architetti, che nel novembre 1959, in collaborazione con il Collegio degli Ingegneri e il Collegio dei Costruttori promosse il convegno *Gli sviluppi di Milano* [*Gli sviluppi di Milano* 1960].
Tra i lavori, presieduti da Gio Ponti, di particolare acume e ampiezza di visione fu il contributo sul problema del centro storico di Pier Fausto Bagatti Valsecchi (architetto, storico dell'architettura, attivo membro in numerosi organismi interessati alla protezione del patrimonio storico artistico, come Italia Nostra, e affiancato alla Commissione di revisione per il Centro). Mettendo in evidenza la prassi violentemente sostitutiva del patrimonio edilizio avvenuta in modo massiccio nel tessuto urbano, la sua relazione mostrava l'urgente necessità di un nuovo approccio urbanistico in grado di comprendere la 'tutela ambientale' – espressione in quegli anni riferita al costruito storico della città – e richiamava l'opportunità

di avviare il previsto, ma non ancora elaborato Piano Intercomunale Milanese, anche per risolvere il problema del centro storico stesso.
Rispetto alle scelte urbanistiche generali, egli tra l'altro suggeriva di interrompere la prosecuzione della Racchetta; quindi elencava una serie di edifici singoli, a rischio di scomparsa, da salvaguardare; suggeriva il restauro di alcuni monumenti specifici, tra cui il Seminario Arcivescovile, oggetto di previsione di Piano regolatore e in quei mesi oggetto di ipotesi progettuali che mettevano a rischio la sua conservazione; infine enumerava una serie di ambienti antichi o di particolari gruppi di edifici da tutelare, insieme ai giardini e alle aree verdi [Bagatti Valsecchi 1960a, 287-291].
Il tema specifico della Racchetta venne poi approfondito da Lodovico Belgiojoso, come membro della Commissione per la revisione del Piano del Centro storico. Questi, che già l'anno prima ne aveva illustrato le proposte in una conferenza al Movimento Studi di Architettura (MSA) [Belgiojoso 1958, 23-30], espose i criteri che avevano informato lo studio di revisione, ispirati dalle carenze di ordine culturale tecnico e normativo constatate. Ad esse si era cercato di ovviare impostando in modo integrato la soluzione dei problemi di tutela ambientale, di circolazione e di rapporti volumetrici negli spazi centrali. «In altre città italiane» osservava Belgiojoso, «dove il centro storico è assai più connotato, come ad esempio Lucca, è più agevole studiare criteri di tutela. Diversa è la condizione di Milano, dove è più difficile dare significato ai valori ambientali, e in tal modo identificarne le dimensioni e, di conseguenza, stabilire i limiti tra conservazione e nuovi interventi». Il relatore constatava che a Milano «anche al di fuori degli interventi del Piano, è da decenni in atto un processo di rinnovamento che ha man mano eliminato i vecchi edifici, risparmiando soltanto i "monumenti" vincolati: in tal modo però i loro intorni sono stati snaturati al punto da compromettere il significato stesso della loro conservazione. Il mantenere integri i complessi edilizi con valore ambientale ha quindi per Milano una duplice funzione: quella di conservare la testimonianza della cultura di un determinato periodo della sua storia e quello di mantenere, attorno agli edifici di maggior valore, il quadro del loro ambiente tradizionale» [Belgiojoso 1959, 295-296; Belgiojoso 1960; Belgiojoso 1980]. La soluzione proposta per il secondo tratto della Racchetta in sottovia, ribadiva, aveva lo scopo di conciliare il problema del collegamento est-ovest della città con la salvaguardia dell'antico ambiente del 'Cappuccio'.
Alla fine del 1959 il Comune, decise di procedere, e incaricò l'Ufficio Tecnico di studiare un nuovo Piano Particolareggiato della zona per realizzare il tunnel. Le difficoltà tecniche, seppure rilevanti, da numerosi esperti venivano ritenute risolvibili, mentre il costo economico, nonostante fosse ingente, era considerato non eccessivamente superiore rispetto a quello della costruzione della strada in superficie, considerando anche la salvaguardia del 'Cappuccio'. Il tratto sotterraneo, che iniziava nei pressi di piazza Missori, era però più corto rispetto alla proposta della Commissione: sarebbe sboccato in via Ansperto, in un punto già in precedenza lasciato inedificato in previsione della Racchetta. A fronte di questo orientamento, pur apprezzando la scelta della sottovia, la sezione milanese di Italia Nostra e il Collegio Lombardo degli Architetti espressero riserve, sia sui particolari della realizzazione, sia sull'ubicazione dell'uscita del tunnel, ritenuta un compromesso rispetto all'idea di farlo sboccare più oltre, per assicurare il deflusso totale del traffico all'esterno del quartiere. Il problema della Racchetta ritornava così ad essere di largo interesse, ed emergevano pareri discordanti da parte di numerosi organi e associazioni cittadine [Bagatti Valsecchi 1960b, 9].
A tale proposito nel febbraio del 1960 il Collegio Lombardo degli Architetti si fece promotore di un dibattito pubblico al Museo della Scienza e della Tecnica. Lodovico Belgiojoso riferì

ancora sul progetto della sottovia, mentre l'avvocato Steno Baj, Assessore all'Urbanistica, espose il punto di vista del Comune. Alle loro relazioni fecero seguito numerosi interventi di uditori qualificati, dai quali si potevano evincere tre differenti posizioni. La prima, sostenuta soprattutto dal Collegio degli Ingegneri, confermava la continuazione della Racchetta in superficie; la seconda riteneva la scelta della strada sotterranea l'unica soluzione in grado di conciliare la salvaguardia dell'ambiente urbano e il problema del traffico; la terza, partendo dal rifiuto di continuare con il progetto dell'arteria rivelatosi una soluzione sbagliata, riteneva che il problema della Racchetta dovesse essere considerato in un quadro urbanistico più ampio, per meglio valutare le necessità future. Proponeva pertanto l'abolizione della Racchetta *tout court*, sia in superficie che in sotterranea, anche per il dubbio sull'efficacia della posizione dell'imbocco e dello sbocco della sottovia, e sul rischio di danni agli antichi edifici per le operazioni di scavo. In sintesi, la prima soluzione era decisamente minoritaria e squalificata dal punto di vista culturale e urbanistico; la seconda appariva la più idonea a risolvere il problema del Piano regolatore vigente, pur presentando dubbi sulla difficoltà tecnica e amministrativa, e sulla effettiva salvaguardia della città storica; l'ultima, più qualificata sul piano teorico dell'urbanistica, appariva di difficile applicazione in una situazione contingente ormai così compromessa. In tutti e tre i casi appariva però comune l'acquisizione dell'esigenza di tutelare il "Cappuccio".
Nei successivi dibattiti il completamento del secondo tronco della Racchetta stava però ormai volgendo verso il definitivo abbandono. Nel *Secondo Convegno sugli sviluppi di Milano*, promosso ancora dal Collegio Regionale Lombardo degli Architetti nel 1961 sui temi dell'urbanistica milanese (presidente Gio Ponti, vicepresidenti Agostino Giambelli e Lodovico Belgiojoso), emergevano ormai altri aspetti prioritari per il futuro della metropoli, come il Piano Intercomunale Milanese (per l'indifferibile necessità di una pianificazione a scala regionale), e come la partecipazione attiva dei cittadini al dibattito, caldeggiata anche nel manifesto che preannunciava l'evento [*Secondo Convegno su gli sviluppi di Milano* 1962, VI].

Conclusioni

Le considerazioni sugli esiti della ricostruzione milanese, e il caso specifico della Racchetta, non possono prescindere da uno sguardo più ampio sulla situazione italiana del periodo, anche in considerazione del coinvolgimento di figure come Gazzola, Belgiojoso e Caccia Dominioni, in quegli anni protagonisti del dibattito nazionale.
La verifica di quanto era avvenuto in tutto il Paese a distanza di un decennio dalla fine della guerra aveva portato alla graduale e diffusa consapevolezza delle irreparabili manomissioni avvenute nei centri urbani, e riconosceva la necessità della loro conservazione contro gli eccessi della speculazione edilizia. La riflessione su tali temi ebbe un momento particolarmente denso di iniziative nel 1957: l'associazione Italia Nostra, fondata nel 1955, nel primo numero del «Bollettino» (marzo-aprile 1957) recensiva il convegno dell'Associazione tenutosi a Firenze l'anno prima, dove Ludovico Quaroni aveva trattato il tema *Pianificazione urbanistica come mezzo di difesa dell'ambiente*; nel mese di novembre a Lucca si tenne il IV convegno INU, nel quale per la prima volta si focalizzò l'attenzione sulle questioni dell'ambiente urbano; furono pubblicati gli atti del V Convegno di storia dell'architettura di Perugia del 1948 (tra i primi consessi nei quali erano stati discussi molti temi del restauro) e il numero monografico di «Ulisse» (n. 27), sulla difesa del patrimonio artistico. Infine, proprio a Milano, la città più alterata nel suo centro cittadino dalle trasformazioni della ricostruzione ebbe luogo, al Castello, il convegno *Attualità urbanistica del monumento e dell'ambiente antico*, presieduto da Roberto Pane nel settembre 1957 [*Attualità urbanistica* 1957].

3, 4: Il progetto "Cinque Vie". A sin. lo stato attuale (Le sezioni italiane della XII Triennale (1960), p. 31); a ds. il plastico alla XII Triennale (http://milanocittaimmaginata.it/it/progetti/cinque-vie).

5: Il plastico del progetto 'Cinque vie' esposto alla XII Triennale di Milano (http://milanocittaimmaginata.it/it/progetti/cinque-vie).

A segnalare un nuovo atteggiamento nell'intervento nel centro storico è da ricordare, in quegli anni, il progetto urbanistico presentato alla XII Triennale di Milano del 1960 da quattro giovani architetti (Francesco Gnecchi Ruscone, Piero Monti, Carlo Santi e Silvano Tintori) intitolato "Cinque Vie", dal nome della zona in cui si incrociano cinque strade (le vie del Bollo, Santa Marta, Santa Maria Podone, Santa Maria Fulcorina e Bocchetto), nel quartiere del 'Cappuccio' (cui si è sopra accennato per la Racchetta) [*Le sezioni italiane della XII*

Triennale 1960, 31]. (Figg. 3-5). Richiamandosi anche all'eredità giovannoniana della teoria del diradamento (con la pedonalizzazione degli spazi pubblici, la creazione di nuove strade e parcheggi esterni e il risanamento degli edifici), rispetto al passato la proposta sperimentava un più maturo e consapevole approccio progettuale, attento alla protezione della città storica dal traffico e dalla speculazione edilizia, purtroppo senza seguito nella realtà urbana milanese di quegli anni.

Bibliografia

ALPAGO NOVELLO, A. (1957). *Excelsior!*, in *Aspetti problemi realizzazioni di Milano*, in *Raccolta di scritti in onore di Cesare Chiodi*, Milano, Giuffré, pp. 17-19.
Antonio Cederna. Scritti per la Lombardia (2010), a cura di F. Erbani, Italia Nostra, Milano, Mondadori Electa.
Attualità urbanistica del monumento e dell'ambiente antico (1957), atti del convegno internazionale (Milano 28-30 settembre 1957), a cura di C. Perogalli, Milano, Görlich.
BAGATTI VALSECCHI, P.F. (1960a). *Per una nuova impostazione urbanistica nell'affrontare i problemi della tutela ambientale e della pianificazione territoriale di Milano e il suo comprensorio*, in *Gli sviluppi di Milano*, atti del convegno (Milano, 21-22, 28 novembre 1959), Milano, Tamburini, pp. 287-291.
BAGATTI VALSECCHI, P.F. (1960b). *Recenti vicende di un importante problema urbanistico milanese: quello de* «*la Racchetta*», in «Italia Nostra», a. IV, n. 17, marzo-aprile, pp. 7-9.
BELGIOJOSO (BARBIANO di) L. (1958). *I problemi urbanistici di Milano: centro, periferia, case popolari, scena urbana*, in «Atti del Collegio regionale degli Architetti lombardi», n. 6, giugno, pp. 23-30.
BELGIOJOSO (BARBIANO di) L. (1959). *Problemi del centro cittadino*, in *Gli sviluppi di Milano*, atti del convegno (Milano, 21-22 e 28 novembre 1959), Milano, Tamburini, pp. 293-296.
BELGIOJOSO (BARBIANO di), L. (1960). *Il centro di Milano*, in *Salvaguardia e risanamento dei centri storico-artistici*, atti del convegno (Gubbio, 17-19 settembre 1960), in «Urbanistica», vol. XXIX, n. 32, pp. 83-84.
BELGIOJOSO (BARBIANO di), L. (1980). *I problemi del centro cittadino dopo i primi anni di attuazione del piano regolatore*, in P. Gabellini, C. Morandi, O. Vidulli, *Urbanistica a Milano 1945-1980*, Roma, Edizioni delle Autonomie, pp. 106-110.
CEDERNA. A. (1951). *Futurama milanese*, in «Il Mondo», 3 febbraio, pp. 49-52.
CEDERNA. A. (1954). *Reqiem per Milano*, in «Il Mondo», 29 giugno, pp. 58-63.
CEDERNA. A. (1958). Notizia in «Italia Nostra», II, ottobre-novembre, n. 10, p. 48.
CEDERNA, A. (1961). *Salvaguardia dei centri storici e sviluppo urbanistico – Conferenza tenuta per l'"Associazione Culturale Italiana" nel febbraio 1961 a Torino, Milano, Roma e Napoli*, in «Casabella Continuità», n. 250, aprile, pp. 49-55.
COMUNE DI MILANO (1964). *Proposte per la revisione del Piano Regolatore Generale. Relazione della Ripartizione Urbanistica Piano Regolatore. Relazione tecnica dell'Ufficio Urbanistico Municipale*, Milano, Ufficio urbanistico del Comune di Milano, aprile 1963.
EDALLO, A. (1956). *L'esperienza milanese nella formazione e nell'attuazione del P.R.G.*, in «Urbanistica», numero monografico dedicato al Piano regolatore di Milano, nn. 18-19, pp. 74-75.
Gli sviluppi di Milano (1960). Atti del convegno organizzato dal Collegio Regionale Lombardo degli Architetti in collaborazione con il Collegio degli Ingegneri di Milano e con il Collegio delle Imprese Edili ed Affini della Provincia di Milano (Milano, 21-23 novembre 1959), Milano, Tamburini.
Le sezioni italiane della XII Triennale (1960), Settore centro urbano, in «Casabella continuità», settembre, n. 243, pp. 28-31.
PANE, A. (2015). *Diradamento e risanamento delle "vecchie città". L'opera di Piccinato tra continuità e rottura con Giovannoni da Padova a Napoli*, in *Luigi Piccinato (1899-1983). Architetto e urbanista*, a cura di G. Belli, A. Maglio, Roma, Aracne, pp. 53-77.
PANE, A. (2017). *Da vecchie città a centri storici: il contributo di Luigi Piccinato alla conservazione urbana, tra ricostruzione e primo boom economico*, in «Storia urbana», vol. XL, luglio/dicembre, nn. 156-157, pp. 97-123.
PESENTI, S. (2007). *1945. Milano, Italia. Restauro, Urbanistica, architettura. Prime considerazioni per una lettura del dibattito*, in «Storia Urbana», nn. 114-115, pp. 211-244.
PESENTI, S. (2011). *Le vicende della 'racchetta' tra danni bellici e ricostruzione nel centro di Milano*, in *Guerra monumenti ricostruzione. Architetture e centri storici italiani nel secondo conflitto mondiale*, a cura di L. De Stefani, C. Coccoli, Venezia, Marsilio Editori, pp. 276-295.

PESENTI, S. (2013). *Tutela archeologica e progettazione urbanistica a Milano nel secondo dopoguerra. Due episodi lungo il percorso della 'Racchetta'* in *Conservazione e valorizzazione dei siti archeologici: approcci scientifici e problemi di metodo*, Venezia-Mestre, Arcadia Ricerche, pp. 263-278.
PESENTI, S. (2017). *Restauro dei monumenti e ricostruzione urbanistica nella Milano del secondo dopoguerra. L'ex palazzo dei Tribunali in piazza Beccaria e l'ex chiesa di San Giovanni in Conca in piazza Missori*, in RICerca/REStauro – Questioni teoriche: storia e geografia del restauro, sez. 1C, Questioni teoriche: storia e geografia del restauro, a cura di D. Fiorani, Roma, Edizioni Quasar, pp. 283-294.
PESENTI, S. (2018). *Milano post-bellica. La 'Racchetta' e i monumenti*. Questioni di tutela monumentale e archeologica nella ricostruzione urbanistica e architettonica del centro storico, Firenze, Altralinea.
ROGERS, E.N. (1960). *Traffico e cultura in un esempio milanese*, in «Casabella Continuità», n. 236, febbraio, pp. 1-3.
Secondo Convegno sugli sviluppi di Milano (1962), atti del Convegno organizzato dal Collegio regionale lombardo degli architetti, dal Collegio degli ingegneri di Milano, dal Collegio delle imprese edili ed affini della provincia di Milano (Milano, 11-12, 18-19 novembre 1961), Milano, De Silvestri di Baldini & Ghezzi.
TINTORI, S. (1990). Tintori, *La cultura urbanistica e il Piano regolatore 1953*, in *Milano ricostruisce 1945-1954*, a cura di G. Rumi, A.C. Buratti, A. Cova, Milano, Cariplo, pp. 115-141.

Fonti archivistiche

Negrar, Archivio Gazzola, unità 113, fasc. 12.
Negrar, Archivio Gazzola, unità 211, fasc. 15, 18 gennaio 1957.

Sitografia

http://milanocittaimmaginata.it/it/progetti/cinque-vie (febbraio 2023).
https://casva.milanocastello.it/it/content/milano-citt%C3%A0-immaginata-10-progetti-dagli-archivi-casva (febbraio 2023).

I "grattacielini" del Centro Direzionale di Milano: il fallimento della ricostruzione milanese

The "small skyscrapers" of Milan's Business Center: the failure of Milanese reconstruction

SIMONA TALENTI
Università di Salerno

Abstract

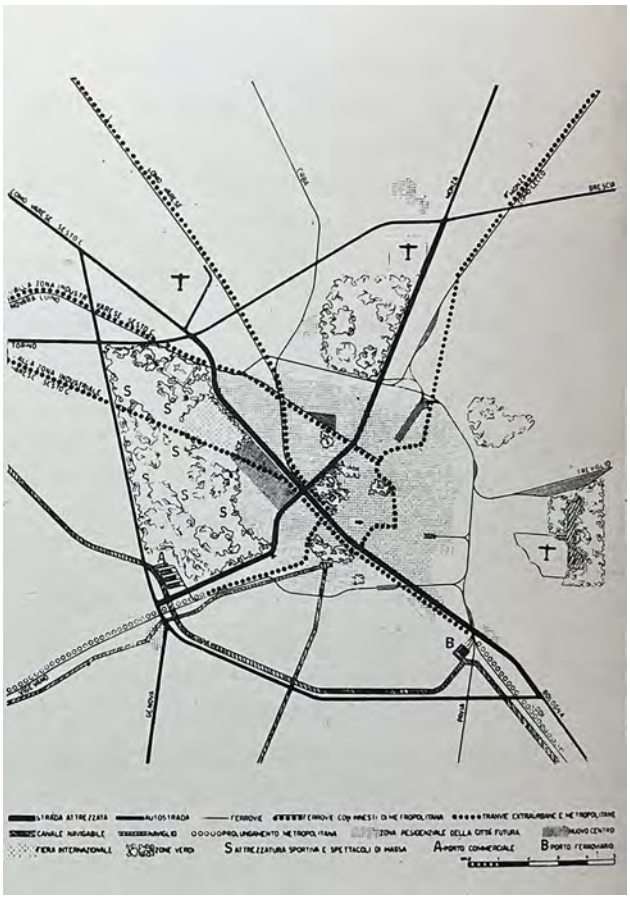
Milano, la «città morta» di Salvatore Quasimodo, cerca di risorgere dalle sue ceneri incoraggiando prontamente l'elaborazione di un Piano Regolatore che vede nel nuovo quartiere degli uffici uno dei suoi obiettivi prioritari. L'edificio alto trova qui la sua ragione d'esistenza, ma non sembra stimolare una vera e propria riflessione su questa tipologia edilizia e sulla sua collocazione nel nuovo tessuto urbano.

Milan, Salvatore Quasimodo's «dead city» seeks to rise from its ashes by quickly encouraging the development of a master plan that sees the new Business District as one of its priority goals. The tall building finds its reason for existence here, but does not seem to trigger any real discussion about this building typology and its place in the new urban fabric.

Keywords
Ricostruzione, Centro Direzionale, Milano.
Reconstruction, Business Center, Milan.

Introduzione

Pesantemente bombardata e distrutta dagli Alleati tra 1942 e 1943, Milano intende risorgere rapidamente dalle sue ceneri. Una significativa *équipe* di architetti che vede la presenza, tra gli altri, di Franco Albini e Ernesto Nathan Rogers, si appresta, fin dal 1943, alla stesura del Piano A.R. (per Albini Rogers), un documento-manifesto attento ai problemi della ricostruzione e in netta rottura con l'urbanistica prebellica [Gazzola 1946]. Il progetto di dare vita ad un Centro Direzionale «urbanisticamente perfetto» [Alfonsi 1986, 188], sufficientemente lontano dal centro storico per acquisire una sua dignità, ma al contempo ubicato in un'area già ricca di comunicazioni e di abitazioni, viene inserito nello schema generale del Piano presentato nella primavera del 1945, con l'obiettivo di alleggerire il traffico ed arginare la densità edilizia del centro storico [*Proposte* 1963, 15]. Circa due anni più tardi, il Comune bandisce un concorso d'idee per una zona meno decentrata di quella inizialmente prevista al quale partecipa anche il gruppo CIAM – che riunisce Albini, Bottoni e altri architetti di area razionalista – presentando un progetto in cui si definiscono solo sommariamente i volumi, ma dove si intravede chiaramente una serie di ripetitivi edifici lamellari di considerevole altezza [Piccinato 1948]. L'area d'altronde ha dimensioni ridotte ed è ubicata molto vicina al centro storico. Lo stesso De Finetti sin dal 1950 la definisce un «microcosmo urbano» puntellato di «20 o 30 grattacielini» [De Finetti 1969, 606] per la quale l'Ufficio Tecnico del Comune elabora nel 1955 un piano particolareggiato costellato di edifici alti che si fanno interpreti della potenza economica e produttiva del settore terziario. Peccato che la nuova edilizia delle grandi industrie private cominciasse però a sorgere ai margini dell'area



1: Piano A.R. , 1945 (Urbanistica 1956).

designata e si collocasse in maniera spontanea più prossima a piazza della Repubblica – e quindi al centro storico – e lungo l’asse di via Melchiorre Gioia, ricavata dall’interramento avvenuto negli anni Sessanta del Naviglio della Martesana, che portava l’acqua dell’ Adda alla cerchia dei Navigli milanesi.
Pur costituendo una delle rare esperienze di pianificazione urbana in cui l’edificio alto ha tutte le potenzialità per rivelarsi l’elemento fondante, questo vasto quartiere di uffici fa ricorso ai grattacieli senza tuttavia promuovere un’effettiva riflessione sulla tipologia di origine americana né sul suo inserimento nella città. Dopo un rapido inquadramento storico legato ai pesanti bombardamenti e alle conseguenti distruzioni subite dalla città di Milano, si ripercorreranno le tappe fondamentali del progetto del Centro Direzionale in rapporto all’edificio alto e alla sua collocazione urbana [Piccarolo 2015].

1. La città «morta» e il progetto del quartiere degli uffici

Sede di numerose industrie del settore siderurgico e metalmeccanico in grado di produrre autocarri e motori aeronautici, corazzate o carri armati, la Milano degli anni ‘40 è anche uno dei principali snodi ferroviari del nostro paese. Il rischio di diventare rapidamente un obiettivo militare delle forze armate inglesi e poi di quelle americane è considerevole. E infatti le incursioni non si fanno aspettare e la “RAF britannica” lancia i suoi ordigni esplosivi a partire dal 1942, con un apice intorno all’estate dell’anno seguente, abbattendo in maniera massiccia e casuale il tessuto urbano [Rastelli 2005]. Lo scopo non è solo quello di cercare di distruggere le zone industriali ma anche di minare il morale delle popolazioni civili, fiaccandole e spingendo l’Italia alla resa. L’armistizio dell’8 settembre 1943 non calma la situazione poiché le incursioni

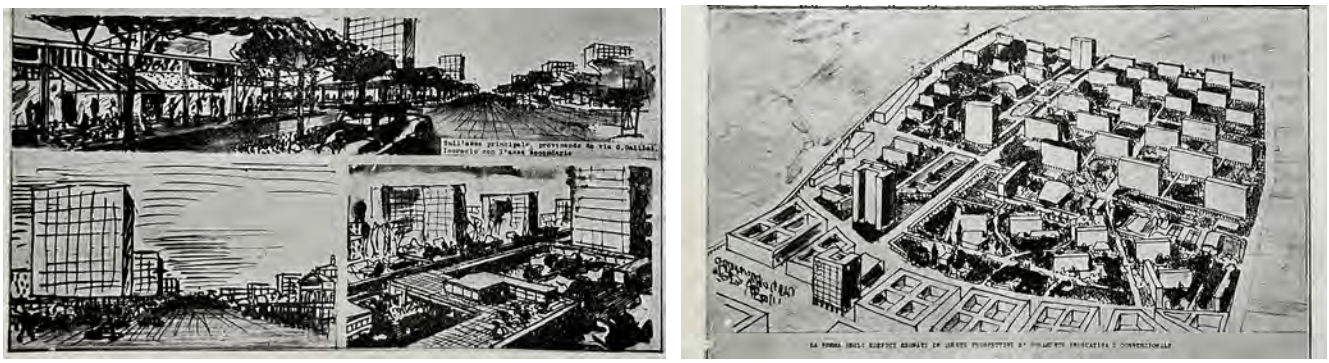
ricominciano verso la fine dell'anno solare, questa volta da parte degli aerei statunitensi dell'USAAF con l'obiettivo di colpire le fabbriche che i nazisti hanno convertito in industria bellica al loro servizio. Anche i nodi ferroviari, le strade ferrate e i ponti diventano bersagli importanti al fine di impedire i rifornimenti dell'armata tedesca [Baldoli 2010]. Il bombardamento strategico degli americani – che aspirano per quanto possibile a degli attacchi di precisione nonostante l'altezza eccessiva di volo dei loro apparecchi – mira infatti a compromettere la produzione industriale e militare, auspicando che il popolo italiano «capisca» e abbia fiducia nel loro «modo di fare la guerra» [Schaffer 1985, 37]. Milano vede così distrutta buona parte del suo patrimonio architettonico storico, diventando una «città morta», secondo le parole di Salvatore Quasimodo [Quasimodo 1947]. Il cumulo di macerie si rivela così imponente – ammontando a circa 4 milioni di metri cubi – che l'architetto Piero Bottoni, all'epoca consigliere comunale di Milano, avanza l'idea di conservarlo come 'ricordo' di questo terribile evento, creando, negli immediati dintorni del centro milanese, una collina artificiale di circa 50 metri, nota ai più come 'la montagnetta di San Siro' o semplicemente 'la montagnetta', un vero e proprio parco cittadino, arricchito di alberi e destinato a diventare uno dei simboli identitari di Milano [Barbato 2015].

Le importanti distruzioni del tessuto urbano si trasformano, nel dopoguerra, in una grande occasione anche per la trasformazione del centro storico. Si pensa di poter progettare una nuova città, non più vincolata agli allineamenti stradali, preferendo una lottizzazione aperta, dove il verde occuperebbe grandi spazi e i collegamenti avverrebbero attraverso trasporti pubblici sotterranei, permettendo così di decongestionare il nucleo urbano dal traffico in superficie. Milano è la prima città italiana ad elaborare molto rapidamente un Piano Regolatore, che vede tra l'altro la partecipazione attiva dei più importanti protagonisti della cultura architettonica di quegli anni. Fin dal 1943, infatti, un gruppo di architetti presenti sulla scena milanese, capeggiato da Albini e Rogers, interpreta questa opportunità di 'rinascita' presentando un'ipotesi di piano Regolatore denominata A.R. al concorso d'idee per il Piano Regolatore di Milano del 1945 [Gazzola 1946]. Esplicita espressione di una nuova società democratica, il progetto cerca di contrapporsi alla banale speculazione edilizia che ha costituito il *leitmotiv* di innumerevoli ricostruzioni di città italiane, proponendo invece una programmazione ordinata e la scelta di un metodo atto al raggiungimento di fini sociali, oltre ad una illuminata visione territoriale e regionale. Due nuove arterie di penetrazione intese come assi 'attrezzati' intendono porre fine allo sviluppo monocentrico-anulare di Milano e vengono concepite di pari passo al decentramento del settore terziario, da concretizzare attraverso un «vasto quartiere degli uffici che avrà inizio dall'incontro di via M. Pagano con le Ferrovie Nord, nella zona delle caserme, e che dovrà estendersi nella zona dell'ex Scalo Sempione fino a quello dell'attuale Fiera Campionaria. Il vecchio centro, gradualmente liberato delle attività commerciali, finanziarie (…) dovrebbe diventare (…) zona residenziale (…) e di manifestazioni culturali e di rappresentanza, nonché di organizzazioni commerciali di vendita» [Alfonsi 1986, 190].

2. Dal concorso d'idee ai «grattacielini» del nuovo Centro Direzionale

Un concorso d'idee viene così bandito nel 1948 con lo scopo di «preparare per così dire il materiale per la soluzione e non tanto di raggiungere la soluzione definitiva», come sottolinea Luigi Piccinato nell'articolo pubblicato su *Metron* nel 1948, precisando i «motivi urbanistici fondamentali» (zonizzazione, assi principali, collegamenti regionali, tendenze architettoniche ecc.) [Piccinato 1948, 15]. L'area, nel frattempo, si è spostata rispetto agli intenti del Piano A.R., avvicinandosi maggiormente al centro storico, in netto contrasto con le intenzioni di sviluppo decentrato e viene probabilmente scelta in funzione della disponibilità di ampi terreni

comunali e demaniali presenti, nonostante la necessità di un intervento consistente come quello dell’interramento delle Ferrovie Varesine. La Commissione consultiva del Piano Regolatore avrebbe poi riassunto gli esiti del concorso. Un elaborato con la localizzazione del nuovo Centro Direzionale, gli assi stradali e il tessuto urbano esistente viene fornito dal Comune ai concorrenti, che vi devono inserire le loro proposte progettuali, consentendo allora, come oggi, di procedere ad un facile raffronto tra le diverse ipotesi sviluppate. La maggior parte dei progetti sembra indirizzarsi verso una collocazione baricentrica delle sedi rappresentative delle grandi industrie e ditte italiane ed estere, mentre la zona alberghiera viene individuata nell’area vicino alla stazione centrale e il settore residenziale nella parte nord-ovest. Oltre ad una serie di edifici lamellari di una certa altezza alternati ad ampie aree verdi, i progettisti concordano nella collocazione di uno o più grattacieli all’interno dell’area. Si tratta di una riflessione sulla modernità di questa tipologia di importazione americana e sulla sua possibilità di costituire una risposta razionale e funzionale alle questioni di densità e di insalubrità dei vecchi edifici a corte chiusa. Il grattacielo viene interpretato come l’occasione per sperimentare un nuovo modo di vivere e mettere in opera le recenti tecnologie, pur ponendosi in continuità con la tradizione. La tendenza alla verticalità caratterizza in particolare le proposte avanzate dal gruppo CIAM (composto da Albini, Bottoni, Belgioioso, Mucchi, Peressutti, Pollini e Romano), dall’architetto Cerutti (con l’ingegnere Putelli), ma anche dal team che vede Gandolfi assieme a Viganò e Magistretti [Piccinato 1948]. Si tratta di «edifici di grande altezza, convenientemente spaziati» che devono occupare essenzialmente la zona direzionale [Piccinato 1948, 16].
Nonostante l’attribuzione di premi alle quattro migliori proposte presentate, il concorso si risolve senza vincitori, mentre il Comune procede all’approvazione nel 1950 del nuovo Piano Regolatore, adottato effettivamente solo nel 1953. Le perplessità riguardanti il progetto di pianificazione della città e in particolar modo dell’area del Centro Direzionale non restano inespresse. Giuseppe De Finetti pubblica allora una serie di articoli su *24 Ore* (tra novembre 1950 e febbraio 1951) in cui, con parole sarcastiche, spiega la situazione: «Il progetto ha come caratteristica saliente un nuovo sistema di assi primari incrociantesi ad X nei pressi del Cimitero Monumentale; lì un nuovo “Centro Direzionale” inteso come un nuovo fulcro del microcosmo urbano. Perché microcosmo? Ma perché la distanza di quel “centro” dal Duomo è suppergiù il raggio adottato da Domenico Giunti nel 1550 pel Bastione: quello della gittata dei cannoni di Don Ferrante Gonzaga; e perché quest’area destinata a questo nuovo “centro” è modesta modesta:
circa quella del parco, meno di 40 ettari. Il Parco appare ampio, perché è quasi del tutto vuoto con pochi viali e, per ora, senza grattacieli intorno, se si toglie quello a stecchi lasciato in tronco sulla via Paleocapa. Ma immaginatevi uno spazio equivalente con 20 o 30 grattacielini e supponete che

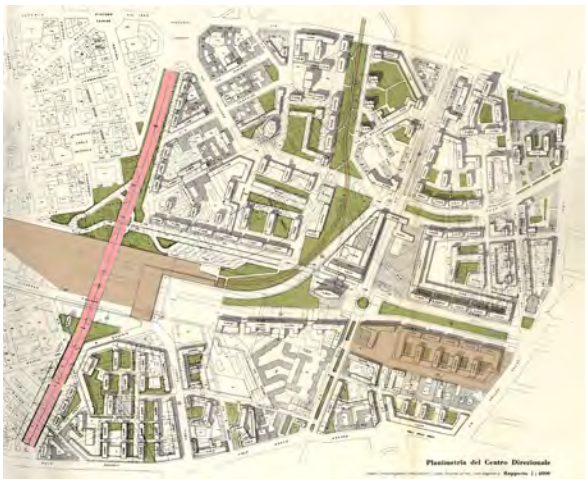


2: Progetto CIAM, 1948 (Piccinato 1948).

le 4 arterie maestre, dette "*assi attrezzati*" dovessero funzionare davvero; vi pare che tarderebbe a lungo la saturazione?» [De Finetti 1969, 605-606].
Il riferimento dispregiativo ai "grattacielini" – da parte di De Finetti non meraviglia gli storici di oggi. L'architetto milanese infatti non aveva mai nascosto le sue perplessità sulle case alte – in particolar modo quando localizzate nelle aree più care della città – sostenendo fin dalla metà degli anni 1940 che la «tendenza a salire sempre ed ovunque più in alto non è sempre giusta ed utile» e che «ogni spostamento verso l'alto del limite d'altezza degli edifici va a vantaggio soltanto del proprietario dell'area che aumenta di prezzo» ma che «né il costruttore né la comunità avranno alcuna parte diretta al beneficio economico prodotto dalla maggiore altezza» [De Finetti 1969, 390, 395]. A parte qualche rara eccezione, legata alla necessità di accentrare alcuni servizi come alberghi, ospedali o uffici comunali, gli *skyscrapers* fanno pertanto parte, secondo il grande analista urbano, di quell'«architettura di sfruttamento (…) decisamente antieconomica» [De Finetti 1969, 398].

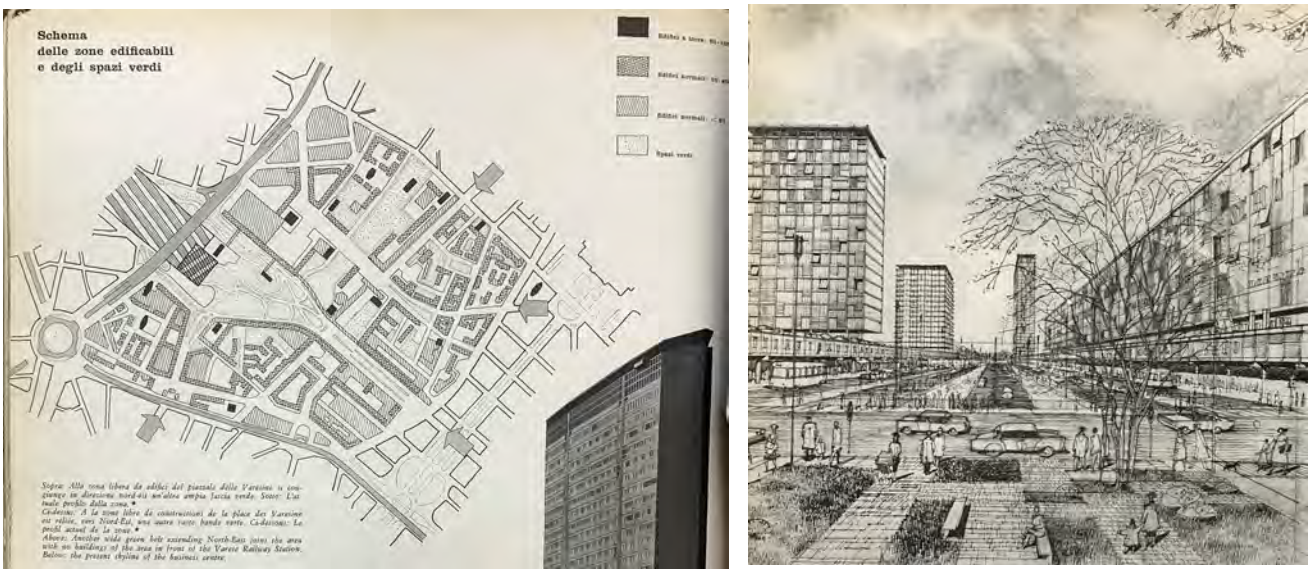
3. Il Piano particolareggiato: un'occasione mancata

L'atteggiamento critico del celebre urbanista nei confronti dell'edificio alto non solleva tuttavia un vero e proprio dibattito in ambito milanese [Talenti 2020], nonostante la città stia manifestando da diversi decenni un interesse particolare per le costruzioni torreggianti. La scelta tipologica dello *skyscraper* di importazione americana si inserisce, infatti, in quell'aspirazione alla modernità, all'efficienza tecnologica e al prestigio a cui la città di Milano aveva aderito fin dalla seconda metà degli anni Trenta, quando l'architetto Rimini costruiva in piazza San Babila la Torre Snia Viscosa (1935-37), alta circa 60 metri [Disertori 2002].
Quando i tecnici comunali ipotizzano nel piano del 1955 il ricorso alla verticalità, già diversi edifici alti sono stati eretti nel capoluogo lombardo e alcuni di questi si accingono ad essere costruiti anche nell'area del futuro Centro Direzionale o adiacenti ad essa, come il progetto della torre Breda, detta anche grattacielo Milano, ad opera di Luigi Mattioni, che svetta sulla piazza della Repubblica a partire dal 1950 [*Grattanuvole* 2015]. Una serie di progetti, come quello per un grattacielo a Cuspide di Melchiorre Bega (1958) [Greco, Mornati 2012] o di costruzioni che, come lo stesso Pirelli o la torre Galfa terminati qualche anno più tardi, non sembrano però inserirsi in un disegno organico di pianificazione ma sorgere spontaneamente, dando risposta a semplici interessi di committenti privati e adattandosi alla disponibilità delle aree.
E così, l'impiego ripetuto della tipologia a torre trova compiuta espressione anche nel progetto elaborato dagli ingegneri comunali per il Piano particolareggiato del 1955, a seguito della



3: Piano particolareggiato del 1955; pianta e veduta del plastico (Urbanistica 1956).

deliberazione dell’arretramento delle Ferrovie Varesine [«Urbanistica» 1956]. Ma nessuna discussione sembra avviata sulla distribuzione e collocazione di questi edifici alti all’interno del tessuto urbano in corso di trasformazione/pianificazione. Spinti da ambizioni grandiose e forse con uno sguardo un po’ superficiale rivolto alle nuove *city* europee come quella di Londra, i progettisti immaginano una Milano la cui modernità si sostanzia grazie a qualche grattacielo sparso. Il piano è particolarmente pretenzioso e prevede, oltre ad un campo di atterraggio e decollo per elicotteri, un nuovo viale di 60 m di larghezza e una grande piazza principale sistemata a portici all’incrocio tra via Melchiorre Gioia e il prolungamento di viale Tunisia sulla quale si sarebbe affacciata la sede dell’Ufficio tecnico Municipale di 60 m. La verticalità è accentuata sia attraverso gli innumerevoli edifici alti (di circa 40 metri) che vengono a creare delle cortine quasi continue (come quelle lungo la spina centrale del prolungamento di viale Tunisia), sia grazie ad alcuni veri grattacieli di 60-80 metri di altezza, il più svettante dei quali diventa la quinta scenica del nuovo asse verde che risale verso nord, ad ovest di via Melchiorre Gioia. Ma le criticità sembrano scaturire dalla apparente assenza di una logica urbana che sottende la precisa collocazione di queste torri, piuttosto che dalla loro verticalità.
E anche la variante al piano particolareggiato elaborata nei primi anni Sessanta e approvata dal Consiglio Comunale nel 1967, oltre a non costituire veramente «un’alternativa alla trasformazione tradizionale del tessuto edilizio cittadino» [Aymonino, Giordani 1967, 22], persiste nella progettazione di tipologie edilizie classificate solo in funzione della loro altezza e sparse nell’area selezionata senza un apparente e ragionevole criterio, compreso il Grattacielo UTC (Uffici tecnici del Comune) su via Melchiorre Gioia, costruito nel 1966 come parte del Centro Direzionale [Morgan 1967]. Mentre Aymonino ricorda che «una parte della volumetria eccezionale (grattacieli) è prevista in base alle necessità attuali (“tre importanti complessi che si trasferiranno dal vecchio centro”) mentre per il resto la previsione è limitata ai soli volumi di insieme “un imponente edificio a torre, destinato a grandi organizzazioni private, con annesso auditorium, sale di riunione ecc.”» [Aymonino, Giordani 1967, 21], Aldo Rossi aveva espresso già nel 1962 un maggiore scetticismo rispetto al «tipico americanismo ‘di fantasia’ che ostentano i nuovi palazzi di cristallo» [Rossi 1962,4].



4: Proposta di variante al Piano Regolatore Generale (verso 1962) [Amorosi 1962].

Questa idea di una *city* piena di edifici alti, replicati e sostanzialmente anonimi, che avrebbe reso «Milano come Manhattan» – così come veicolano le riviste dell'epoca – viene poi abbandonata per essere nuovamente ripresa con la variante al piano del 1985 che prevede un polo finanziario e bancario di rilevanza internazionale, «irto di grattacieli e carico di valori rappresentativi» [Morpurgo 1985, 42, 44] e qualche anno più tardi confermata dai progetti presentati al concorso indetto nel 1991 dall'Associazione Interessi Metropolitani dove domina incondizionatamente la tipologia a torre [*Le nuove figure architettoniche* 1994].

5: Palazzo degli uffici tecnici del Comune di Milano nel 1967 [Morgan 1967].

Conclusioni

La vicinanza al centro storico, la dimensione limitata, le iniziali difficoltà collegate all'interramento/arretramento delle Varesine sono solo alcune delle criticità che hanno inciso sull'epilogo fallimentare del progetto del Centro Direzionale di Milano, peraltro rilevante, a livello italiano, per la sua precocità. É stata forse anche la scelta degli edifici alti «convenientemente spaziati», che avrebbe richiesto «operazioni di esproprio quasi totale», «dato l'attuale frazionamento della proprietà» [Piccinato 1948, 16] ad aver contribuito alla mancata realizzazione di quest'area del terziario. D'altronde l'articolo di Guido Canella, "Vecchie e nuove ipotesi dei Centri Direzionali" pubblicato su «Casabella» nel 1963 esprime con lucidità l'approccio «sentimentale» dell'urbanistica italiana di fronte al *Business district* giudicando «ancora generica la destinazione a "Centro Direzionale"» di quasi tutte le ipotesi di pianificazione elaborate nel nostro paese [Canella 1963, 54-55]. Ma le voci di coloro che, come Canella, si sono interrogati su questi nuovi cluster urbani – dalla loro collocazione al ruolo dei mezzi di trasporto, dalla viabilità alle caratteristiche formali e dimensionali – sembrano essere rimaste inascoltate, così come la riflessione di Gio Ponti secondo la quale «alle costruzioni sviluppate in altezza non giova essere sole: occorre svilupparle a gruppi, separate da spazi di verde e spazi di traffico: ma vicine, come gruppi di alberi e non sparse disordinatamente» [Ponti 1961, 29]. E così la zona destinata al nuovo Centro Direzionale connotato da un forte desiderio di verticalità, si è lentamente e naturalmente saldata al nucleo storico, perdendo qualunque originaria velleità di pianificazione organica, alternativa e moderna e diventando un semplice ampliamento delle attività terziarie del centro della città. Anche i grattacieli delle grandi industrie private sono sorti in maniera spontanea lungo gli assi già esistenti ed essenzialmente ai margini di questa superficie. Oggi, quest'area ha ulteriormente cambiato volto, diventando la zona di Porta Nuova dove lo sviluppo verticale è stato nuovamente incoraggiato, inaugurando una nuova stagione dell'urbanistica milanese. Ma questa è un'altra storia….

Bibliografia

ALFONSI, G. (1986). *La vicenda del Centro Direzionale di Milano negli anni Cinquanta e Sessanta*, in *Costruire in Lombardia 1880-1980. Industria e terziario*, a cura di O. Selvafolta, Milano, Electa, pp. 180-190.

AMOROSI, G. (1962). *Milano. Il nuovo Centro Direzionale*, in «Casabella-Continuità», n. 264, pp. 8-15.

AYMONINO, C., GIORDANI, P. (1967). *I centri direzionali: la teoria e la pratica, gli esempi italiani e stranieri, il sistema direzionale della città di Bologna*, Bari, De Donato.

BALDOLI, C. (2010). *I bombardamenti sull'Italia nella Seconda Guerra Mondiale. Strategia anglo-americana e propaganda rivolta alla popolazione civile*, in «DEP, Deportate, esuli, profughe. Rivista telematica di studi sulla memoria femminile», nn. 13-14, pp. 34-49.

BARBATO, T. (2015). *Il Monte Stella. Milano dai bombardamenti al parco della memoria sulla "montagnetta di San Siro"*, Milano, Selecta.

CANELLA, G. (1963). *Vecchie e nuove ipotesi per i Centri Direzionali*, in «Casabella», n. 275, pp. 42-56.

DE FINETTI, G. (1969). *Milano, costruzione di una città*, Milano, Etas Compas.

DISERTORI, A. (2002). *Il primo grattacielo di Milano. La casa torre di piazza San Babila di Alessandro Rimini*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale.

GAZZOLA, P. (1946). *Le vicende urbanistiche di Milano e il piano AR*, in «Costruzioni-Casabella», n. 194, pp. 2-3.

Grattanuvole. Un secolo di grattacieli a Milano (2015), a cura di A. Coppa, L. Tenconi, Santarcangelo di Romagna, Maggioli.

GRECO, L., MORNATI, S. (2012). *La Torre Galfa di Melchiorre Bega. Architettura e costruzione*, Roma, Gangemi.

Le nuove figure architettoniche delle aree centrali nella dimensione metropolitana della città. Il caso Garibaldi-Repubblica Milano (1994), a cura di S. Maffioletti, Venezia, IUAV/Il Cardo.

MORGAN, G. (1967). *Palazzo degli uffici tecnici del Comune di Milano*, in «L'architettura-cronache e storia», n. 6, pp. 356- 369.

MORPURGO, G. (1985). *Il caso del Centro Direzionale*, in «Edilizia Popolare», n. 185, luglio-agosto, pp. 40-45.

PICCAROLO, G. (2015). *Il sogno del Centro Direzionale*, in *Grattanuvole, un secolo di grattacieli a Milano*, a cura di A. Coppola, L. Tenconi, Santarcangelo di Romagna, Maggioli, pp. 110-125.
PICCINATO, L. (1948). *Il concorso di idee per il Centro Direzionale di Milano*, in «Metron», n. 30, pp. 14-23.
PONTI, G. (1961). *Si fa coi Pensieri*, in «Domus» n. 379, pp. 1-30.
Proposte per la revisione del Piano Regolatore generale. Relazione della Ripartizione Urbanistica Piano Regolatore, Relazione Tecnica dell'Ufficio Urbanistico Municipale (1963), a cura dell'Ufficio urbanistico del Comune di Milano.
QUASIMODO, S. (1947). *Giorno dopo giorno*, Milano, Mondadori.
RASTELLI, A. (2005). *Bombe sulla città. Gli attacchi aerei alleati: le vittime civili a Milano*, Milano, Mursia.
ROSSI, A. (1962). *Nuovi problemi*, in «Casabella-Continuità», n. 264, pp. 2-7.
SCHAFFER, R. (1985). *Wings of Judgment: American Bombing in World War II*, Oxford, Oxford University Press.
TALENTI, S. (2020). *I grattacieli nella Milano del Secondo Dopoguerra. Un dibattito assente nella pubblicistica architettonica*, in *AISU. La Citta' Globale. La condizione urbana come fenomeno pervasivo*, a cura di M. Pretelli, R. Tamborrino, I. Tolic, Torino, Aisu International, pp. 615-625.
«Urbanistica» (1956), numero monografico dedicato al Piano regolatore di Milano, nn. 18-19.

"Trarre partito dalle distruzioni e dai sinistramenti". Il Piano di ricostruzione del centro storico di Brescia (1945-1954)

"To take advantage of destruction and devastation". The reconstruction plan for the historic centre of Brescia (1945-1954)

CARLOTTA COCCOLI
Università di Brescia

Abstract

Brescia fu devastata dai bombardamenti della Seconda guerra mondiale, tanto da essere inclusa nell'elenco dei comuni obbligati ad adottare il Piano di ricostruzione, approvato però solo nel 1950, quando buona parte dei cantieri di ricostruzione erano già avviati. Il contributo approfondisce le vicende della ricostruzione della città, con particolare attenzione al rapporto fra le istanze dell'Amministrazione locale e quelle della Soprintendenza, rispetto al destino del tessuto urbano storico.

Brescia was so devastated by the bombing of the Second World War that it was included in the list of municipalities required to adopt the reconstruction plan. It wasn't approved until 1950, when much of the reconstruction work had already begun. The article examines the events of the city's reconstruction, paying particular attention to the relationship between the demands of the local administration and those of the Superintendency, with regard to the fate of the historic urban fabric.

Keywords
Brescia, Seconda guerra mondiale, Piano di ricostruzione.
Brescia, Second World War, reconstruction plan.

Introduzione

La città di Brescia – e il suo centro storico in particolare – fu pesantemente devastata dai bombardamenti alleati durante la Seconda guerra mondiale, tanto da essere inclusa, nel marzo 1946, nel sesto elenco dei comuni obbligati ad adottare il Piano di ricostruzione[1]. Già dall'estate 1945 – a seguito dell'entrata in vigore del D.L.L. 1° marzo 1945 n. 154 *"Norme per i piani di ricostruzione degli abitati danneggiati dalla guerra"* – l'incarico era stato affidato all'Ufficio Tecnico Comunale, dotato di un'apposita Sezione Urbanistica e forte dell'esperienza acquisita in occasione della redazione del cosiddetto Piano Piacentini (1929) e del Piano regolatore di massima edilizio e di ampliamento, avviato dal Comune di Brescia nel 1941, ma rimasto in sospeso per il necessario adeguamento alla nuova Legge Urbanistica del 1942 e in seguito arenatosi a causa degli eventi bellici. A capo della Sezione Urbanistica vi era quell'architetto Oscar Prati che – allievo e stretto collaboratore di Marcello Piacentini – dal 1928 aveva seguito il maestro nella città lombarda, diventandone il referente interno agli uffici comunali, dopo esser stato appositamente selezionato per l'ufficio del Piano regolatore [Robecchi 1998, 128, 354n]. In quella veste, Prati ebbe modo di seguire da vicino l'iter del Piano piacentiniano, al quale prestò tra l'altro le sue riconosciute abilità grafiche, redigendone

[1] D.M. LL.PP. 22 marzo 1946 "Approvazione del sesto elenco dei Comuni danneggiati dalla guerra che devono adottare un pano di ricostruzione".

i disegni progettuali. In seguito, il ruolo di Prati nell'urbanistica comunale bresciana sarebbe diventato sempre più centrale, consentendogli di seguire da protagonista la redazione dei piani degli anni Quaranta e di assumere l'incarico per l'elaborazione del discusso Piano del 1954, che si rifaceva dichiaratamente ai criteri generali che avevano informato – ben venticinque anni prima – lo strumento piacentiniano [Robecchi 1998, 327].

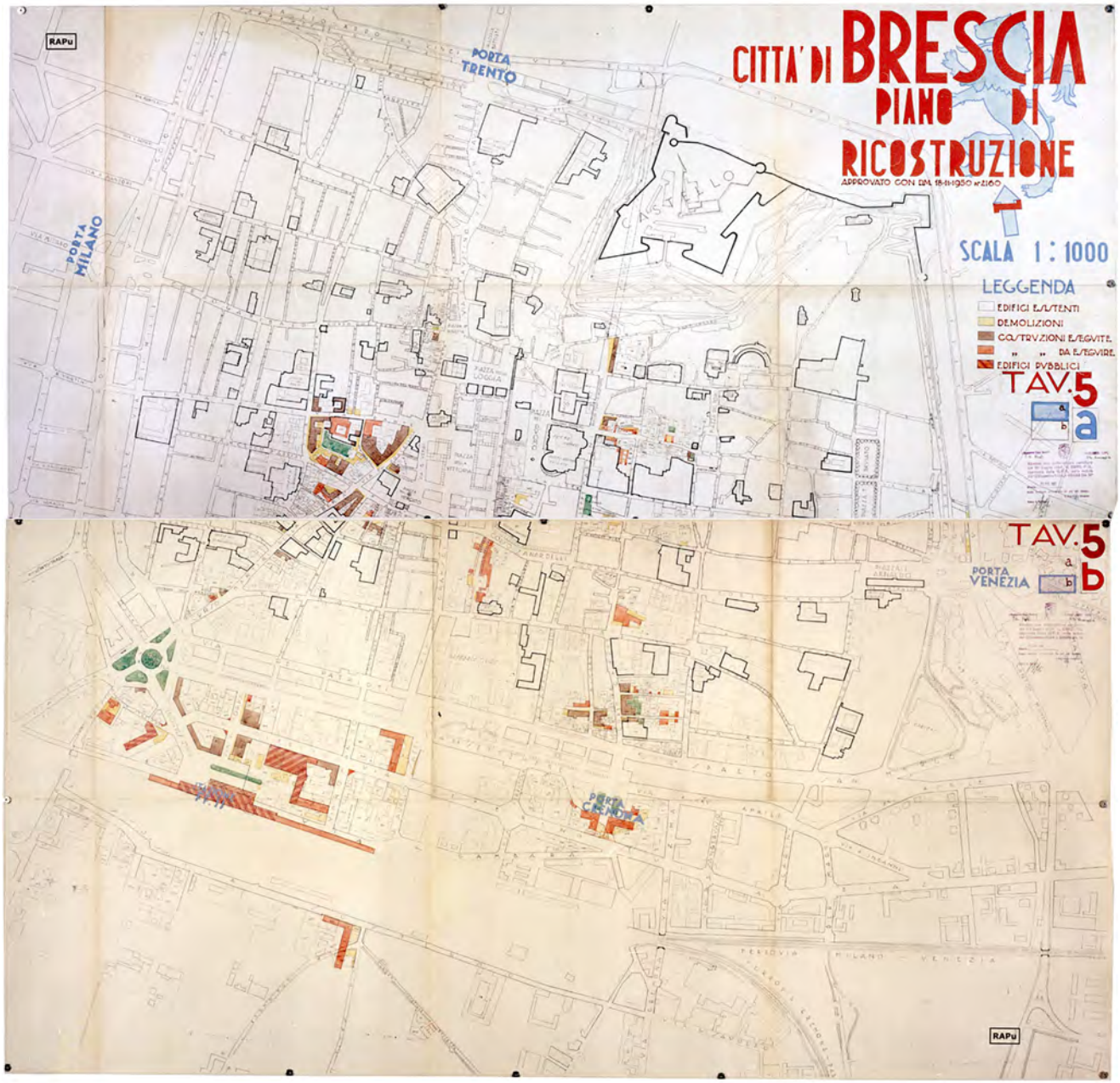
1. Le iniziative dell'Amministrazione comunale

La necessità di avviare il prima possibile la ricostruzione dei circa 35.000 vani colpiti dalla guerra, fece sì che fin dall'estate 1945 l'imprenditoria bresciana delle costruzioni si riorganizzasse in sodalizi di categoria che avrebbero assunto un ruolo di primo piano nel promuovere la rinascita edilizia della città [Robecchi 2006, 33; Coccoli 2011, 253].
D'altronde, anche l'Amministrazione comunale non attese di essere sollecitata, ma si attivò rapidamente per dotarsi di uno strumento in grado di regolamentare gli interventi, onde evitare che singole iniziative potessero ostacolare o rallentare l'attuazione delle opere pianificate [*Ricostruzioni cittadine* 1945]. Il rilevamento degli edifici sinistrati del nucleo cittadino fu avviato dall'Ufficio Tecnico comunale nell'estate 1945, e fu tradotto graficamente come stabilito dalle disposizioni ministeriali. Sulla base di questo rilevamento, il Piano di ricostruzione fu studiato in perfetta continuità con le previsioni degli strumenti urbanistici precedenti che – va ricordato – per il nucleo più antico della città erano improntati a v aste demolizioni, culminate con l'imponente sventramento realizzato pochi anni prima del secondo conflitto mondiale per la costruzione della centralissima piazza della Vittoria [Coccoli 2018].
In questa fase si ritenne superfluo predisporre specifiche norme edilizie – esplicitamente richieste dal Decreto ministeriale – in quanto le disposizioni del regolamento edilizio in vigore furono ritenute sufficienti. Inoltre, in talune aree dove già prima dei bombardamenti le costruzioni erano in buone condizioni igieniche ed estetiche, e le strade sufficientemente ampie, non fu previsto nessun vincolo di piano, onde evitare «gravami inutili che avrebbero certamente un funesto effetto nel campo della faticosa ed o nerosissima opera di ricostruzione»[2]. Nel novembre 1945, il Comune istituì una commissione consultiva – presieduta dal sindaco e formata da tecnici cittadini "competenti in materia" – con l'incarico di esaminare la bozza predisposta dall'Ufficio Tecnico. Il lavoro dei consulenti, che si protrasse fino all'autunno 1946, riguardò sia questioni di carattere generale, sia l'analisi di dettaglio delle soluzioni proposte per le varie zone sinistrate, portando all'introduzione di varianti e integrazioni agli elaborati, senza tuttavia stravolgerne l'impostazione.

2. I contenuti del Piano di ricostruzione

Il Piano di ricostruzione riguardò le aree centrali della città comprese nella cinta del torrente Garza e delle mura venete, e s olo due ar ee extraurbane destinate rispettivamente alla realizzazione di un nuovo quartiere per senzatetto (zona di via Chiusure) e alla ricostruzione dell'officina del gas gravemente danneggiata (zona a s ud-est dell'abitato). Le al tre zone periferiche furono escluse perché meno colpite dai bombardamenti e caratterizzate da un'edilizia diradata, prevalentemente industriale e rurale, che – secondo l'ufficio – non necessitava di sistemazioni urbanistiche[3].

[2] Comune di Brescia, *Piano regolatore di ricostruzione. Relazione*, 1946 (Roma, Ministero dei Lavori Pubblici, Archivio RAPu, DIC s 02 1123).
[3] Brescia, Comune di Brescia, Ufficio Tecnico (ACBs), *Piano regolatore generale del comune di Brescia. Relazione 1954*, B. 3.



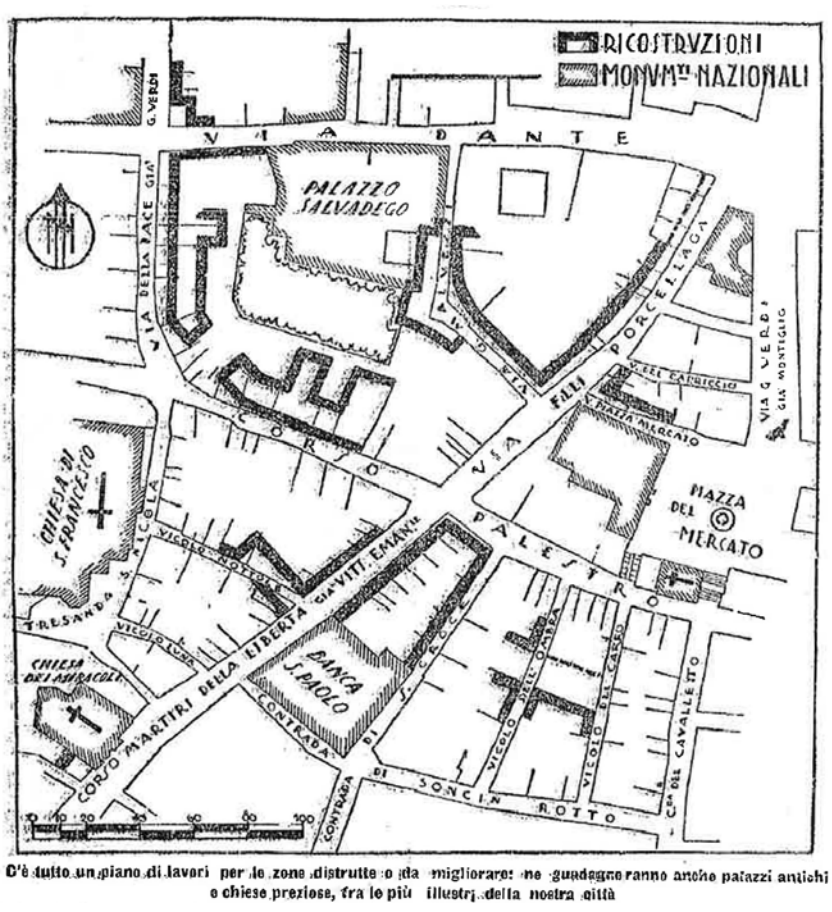
1: Brescia. Planimetria del Piano di ricostruzione, tavv. 5a e 5b (Brescia, Archivio di Stato, Archivio RAPu, 9BSC4I).

Come accuratamente descritto nella relazione di accompagnamento al Piano di ricostruzione (1946), la città fu divisa in quindici zone soggette a sistemazioni urbanistiche (undici quelle comprese entro la cinta delle mura venete). Una delle aree maggiormente interessate dagli interventi coincideva col quadrante sud-occidentale della città, che aveva subito le più pesanti distruzioni a causa della sua vicinanza con la stazione ferroviaria.
L'isolato compreso fra le vie Verdi (ora via della Pace), Dante, Fratelli Porcellaga e corso Palestro fu interessato da un interminabile cantiere che – protrattosi per un venticinquennio – portò a un ridisegno radicale di una delle zone più significative del centro storico. I gravi danni subiti dal monumentale palazzo Salvadego, che prospettava su via Dante, furono l'occasione per poter finalmente attuare i programmi del Piano piacentiniano, che prevedeva un

allargamento della via, sulla quale furono ricostruiti edifici moderni [Coccoli 2021]. Ragioni igieniche portarono invece all'allargamento dell'adiacente vicolo Malvezzi, mentre all'incrocio fra via Verdi e corso Palestro fu realizzato un "interrompimento" fra i nuovi fabbricati per favorire la visione del muro di sostegno del giardino pensile di palazzo Salvadego, che comprendeva i resti delle mura medioevali della città[4].

Nello stesso quadrante sud-occidentale, l'asse viario nord-sud che da piazza della Vittoria portava a piazzale Roma e alla stazione ferroviaria (ex corso Vittorio Emanuele, ora via Porcellaga e corso Martiri della Libertà), non solo fu interessato da alcuni dei cantieri di ricostruzione monumentale più complessi della città (chiesa di Santa Maria dei Miracoli e palazzo Martinengo Villagana, sede della banca San Paolo), ma fu anche oggetto di una serie di interventi di diradamento edilizio che, sfruttando la distruzione del fitto tessuto costituito da edifici definiti miseri e antigienici, avrebbero consentito la realizzazione di un complesso di edifici «razionalmente concepiti ed adeguati all'importanza della località»[5].

L'ex corso Vittorio Emanuele fu interessato anche da una serie di interventi di miglioramento viario. Approfittando dei danni subiti da alcuni edifici (anche di carattere monumentale), si decise di modificare e ampliare l'imbocco dei vicoli che si affacciavano sulla via, allargandone ove possibile la sezione, favorendo l'arieggiamento e la viabilità tramviaria e automobilistica. Il caso più emblematico riguardò la ricostruzione in arretrato di circa otto metri della casa del Rettore della chiesa di Santa Maria dei Miracoli. Il suo sacrificio si deve non tanto ai danni subiti durante il bombardamento che il 2 marzo 1945 devastò la chiesa (descritti nei documenti, ma smentiti dalle immagini coeve), ma più probabilmente al «suo aspetto dimesso e trascurato» che creava un contrasto «indecoroso e stridente» con il prezioso edificio sacro[6]. Nella previsione del Piano, l'arretramento dell'edificio aveva l'obiettivo di valorizzare la chiesa e migliorare l'imbocco dell'adiacente vicolo Stelle verso l'ex corso Vittorio Emanuele e fu condiviso dalla Soprintendenza ai Monumenti [Treccani, Coccoli 2010, 154-155], che approvava l'isolamento del fianco sud della



2: Riproduzione parziale del Piano di ricostruzione. Dettaglio dell'ex corso Vittorio Emanuele [Brescia adagio risorge 1947].

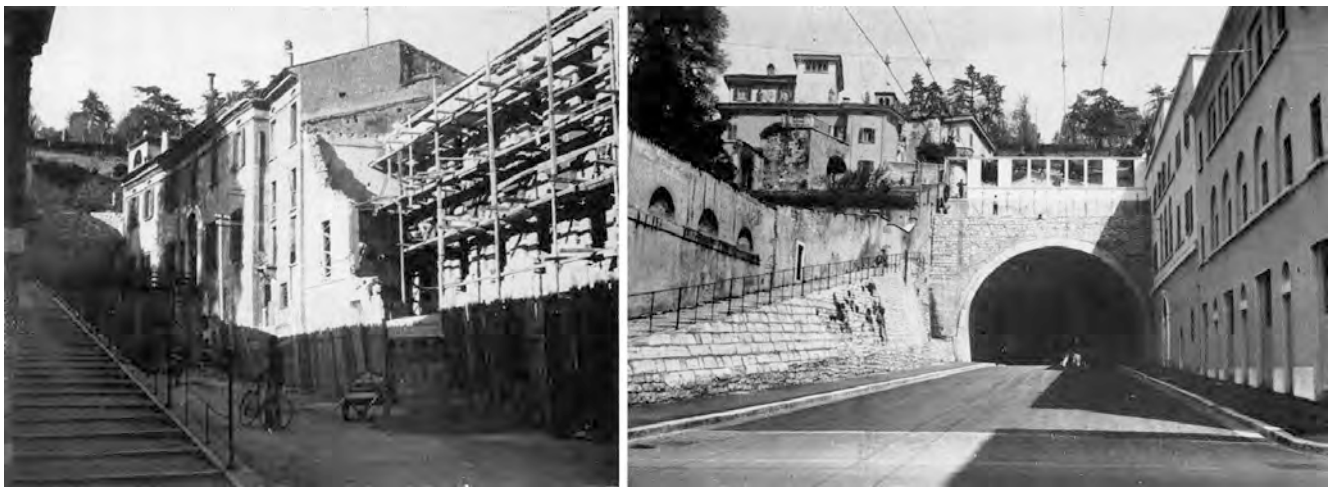
[4] *Piano regolatore di ricostruzione. Relazione*, 1946.
[5] *Ibidem*.
[6] Brescia. SABAP. *Archivio Monumenti*. B. 1, f. 597.

chiesa in quanto avrebbe portato «al godimento della facciata un prezioso respiro, e, soprattutto per la visuale di sud-est, una preparazione spaziale più adeguata»[7]. Nell'area a est dell'ex corso Vittorio Emanuele fu previsto l'allargamento dell'imbocco con corso Palestro e qualche "modesto diradamento" in corrispondenza dei miseri fabbricati che si affacciavano su vicoli strettissimi e tetri, come premessa «per un'ampia e r adicale futura sistemazione urbanistica» che prevedeva l'apertura di un tronco stradale e la costruzione di un nuovo ampio edificio[8]. Anche in questo caso, il motivo dell'intervento era esplicitamente legato a finalità igienico-sanitarie più che di remissione dei danni bellici, evocati invece come opportunità per ridisegnare l'imbocco della contrada della Mansione verso l'ex corso Vittorio Emanuele. Qui, infatti, la distruzione degli edifici preesistenti aveva consentito di attuare un progetto non dissimile da quello previsto da Piacentini nel 1929, ottenendo di eliminare un pericoloso crocicchio con un notevole miglioramento estetico[9].
Un altro settore centrale interessato dal Piano fu quello nord-orientale, che comprendeva contrada Torre d'Ercole, piazza Martiri di Belfiore e via Laura Cereto. Si trattava della zona a est dell'attuale via Mazzini, segnata dalla devastazione sofferta da alcuni edifici di carattere monumentale (Broletto, Duomo Nuovo e Biblioteca Queriniana) già in corso di ricostruzione sotto il controllo della Soprintendenza ai Monumenti [Coccoli 2011; Coccoli 2013].
Anche in questo caso le sistemazioni previste avrebbero consentito di ottenere "estetiche sistemazioni" dei fronti dei palazzi superstiti, nuovi scorci in grado di valorizzare giardini e cortili fino a quel momento preclusi alla vista, e miglioramenti igienici di alcuni stretti vicoli, grazie a "qualche diradamento" favorito dalle devastazioni. Il divieto di ricostruzione della casa costruita a ridosso dell'antica chiesetta di San Marco fra via Laura Cereto e contrada Torre d'Ercole, danneggiata dall'incursione aerea, avrebbe permesso la sistemazione dell'area a giardinetto, valorizzando l'abside medievale e ricavando luce e aria in un tratto della contrada considerato particolarmente infelice[10]. La decisione avrebbe ottenuto il plauso dalla stessa

3: Alcuni degli interventi riconducibili al Piano di ricostruzione chiaramente leggibili lungo l'attuale corso Martiri della Libertà. A sinistra: l'allargamento verso sud dell'imbocco di contrada della Mansione, per renderlo ortogonale al corso. Al centro: il primo tratto del "tetro ed assolutamente antigienico" vicolo delle Nottole, con la formazione di un piccolo slargo per la sosta dei veicoli. A destra: la sistemazione del fianco sinistro della chiesa di Santa Maria dei Miracoli, con l'arretramento della casa del Rettore e la realizzazione di un giardinetto (fotografie di Francesca Tanghetti, 2023).

[7] *Ibidem*.
[8] *Piano regolatore di ricostruzione. Relazione*, 1946.
[9] *Ibidem*.
[10] *Ibidem*.

Soprintendenza favorevole al miglioramento e alla formazione della zona verde[11] [Treccani, Coccoli 2010, 154-155].
Un ulteriore importante intervento in quell'area – destinato a trasformare notevolmente il margine nord del centro storico – fu la prevista apertura della galleria stradale sotto il colle Cidneo, progettata fin dagli anni Venti e già parzialmente scavata nella parte centrale durante il conflitto, in funzione di rifugio antiaereo. Il suo completamento avrebbe finalmente consentito la diretta comunicazione del centro con i nuovi quartieri a nord della città, con la nuova zona ospedaliera, e con le direttrici di collegamento verso le valli. L'imbocco sud della galleria verso piazza Martiri di Belfiore avrebbe comportato però la completa demolizione dell'ampia rampa e della scalinata esistenti, degli edifici in lato ovest, e il notevole arretramento di quelli a est fino all'intersezione con via Musei (compresa parte dell'antico convento del Buon Pastore). Proprio il danneggiamento dei fabbricati verso est fu l'occasione per prevedere il nuovo allineamento del lato orientale, che sarebbe stato effettivamente realizzato negli anni successivi [*La galleria del castello* 1951, 35-39].
L'occasione dei danni bellici occorsi a numerosi fabbricati in quella zona orientale, consentì infine di riproporre – attraverso il vincolo di non ricostruzione – la soluzione del radicale allargamento di via Tosio, già previsto dal Piano piacentiniano come arteria di accesso a piazza della Vittoria da porta Venezia[12]. Altri significativi interventi riguardarono invece la parte sud-orientale del centro cittadino attorno a corso Cavour, direttrice di collegamento verso la periferia meridionale attraverso porta Cremona, anch'essa interessata dal totale riassetto della piazza con la definizione di un nuovo fondale. Lungo corso Cavour, la distruzione pressoché completa di una serie di edifici adiacenti alla chiesa di Sant'Alessandro, spinse i redattori del Piano a ipotizzare un modesto ampliamento della piccola piazza antistante l'edificio religioso, «così da consentire un buon inquadramento e la valorizzazione della Chiesa stessa e dell'attiguo monumentale palazzo» Martinengo Colleoni di Malpaga (attuale sede MO.CA)[13].



4: Imbocco sud della nuova galleria sotto il colle Cidneo. A sinistra: i fabbricati demoliti per la formazione dell'imbocco. A destra: veduta dell'imbocco a lavori ultimati (La galleria del castello in Brescia (1943-1951) 1951, 37-38).

[11] Brescia. SABAP. *Archivio Monumenti*. B. Brescia città. PRG storici.
[12] *Piano regolatore di ricostruzione. Relazione*, 1946.
[13] *Ibidem*.

Più a sud, nella zona dei vicoli adiacenti a corso Cavour – fatti di edilizia povera – fu previsto un ingente intervento di risanamento edilizio, giustificato dai danneggiamenti causati dalle bombe e «richiesto più che altro da ragioni di ordine igienico ed estetico»[14]. Anche in questo caso, le modalità operative si tradussero in diradamenti edilizi, rettifiche stradali e allargamenti dei vicoli, imponendo – ove possibile – la realizzazione di piccoli spazi verdi. La ricostruzione dei fabbricati fu prevista «secondo il tipo intensivo aperto, cosicché anche questa zona […] possa essere sistemata con caratteristiche se non perfette almeno assai migliori di quelle preesistenti ai sinistri»[15]. La presenza di un unico monumento nazionale, palazzo Monti, non costituì un vincolo all'allargamento dell'imbocco dell'adiacente vicolo Sguizzette, in quanto la porzione di fabbricato demolito dalle bombe era priva di qualsiasi monumentalità, come sentenziò anche la stessa Soprintendenza[16].
Ciò che emerge quindi dagli interventi descritti nella relazione del Piano di ricostruzione, è la necessità di realizzare migliorie urbanistiche e igieniche a vantaggio di viabilità e decoro, approfittando delle molte e gravi ferite inferte a Brescia dal conflitto, che urgeva risanare. Per questo motivo, la rapida approvazione dello strumento urbanistico – fornendo al Comune l'autorità e la forza necessarie per attuare le previsioni – era considerata un'indispensabile «arma adatta a promuovere ed a potenziare tale volontà di rinascita», e garanzia per il razionale riassetto della città[17]. A sottolineare il tentativo dell'Amministrazione comunale di governare la vivacità dell'iniziativa privata anche in assenza di uno strumento approvato, fu la diffusione dei contenuti del Piano già durante le fasi di studio e redazione cosicché – sottolineano i documenti – «non sono mancati lodevoli iniziative da parte di Società e di Privati che con senso di civismo si sono accinti alla ricostruzione di edifici distrutti secondo gli schemi previsti nel Piano stesso»[18]. Per contro, capitò invece che venisse autorizzata la realizzazione di edifici moderni in zone di particolare interesse monumentale, senza che il Piano fosse stato approvato e neppure tracciato in modo definitivo, come nel caso della costruzione del moderno cinema Odeon all'intersezione di vicolo Malvezzi con via Fratelli Porcellaga [Coccoli 2021, 66].

3. L'iter di approvazione del Piano di ricostruzione e il ruolo della Soprintendenza

Redatto nella sua versione finale nel gennaio 1947, il Piano di ricostruzione di Brescia fu approvato dal Consiglio Comunale nella seduta del 15 marzo e dalla Giunta Provinciale Amministrativa il 14 novembre, e in seguito inviato al Provveditorato alle Opere pubbliche per la Lombardia, per la verifica di competenza. Per l'esame dei Piani di ricostruzione, fra gli esperti aggregati al Comitato Tecnico Amministrativo del Provveditorato c'era l'architetto Ferdinando Reggiori, delegato del soprintendente ai Monumenti. Il Piano bresciano, esaminato dal Comitato nell'adunanza dell'8 gennaio 1948, fu approvato con una serie di limitazioni che – per ciò che atteneva il centro storico – escludevano la sistemazione prevista all'angolo fra via Dante e via Verdi e imponevano di ridurre l'allargamento della piazza antistante la chiesa di Sant'Alessandro fino a centrarne il fronte rispetto ai fabbricati laterali, demandando al Comune di fissare vincoli architettonici, commisurati alla chiesa, da imporre alla nuova fabbricazione sulla piazza stessa. Infine, il Comitato raccomandava particolari attenzioni alla ricostruzione della zona retrostante palazzo Salvadego che prospettava verso la piazzetta di San Francesco

[14] *Ibidem*.
[15] *Ibidem*.
[16] Brescia. SABAP. *Archivio Monumenti*. B. Brescia città. PRG storici.
[17] *Piano regolatore di ricostruzione. Relazione*, 1946.
[18] *Ibidem*.

d'Assisi, da attuarsi tramite un progetto architettonico unitario predisposto dal Comune, eventualmente mediante un pubblico concorso che tenesse conto «dell'intero ambiente»[19].
Il Piano giunse quindi all'attenzione del Ministero dei Lavori Pubblici, che – rilevate alcune irregolarità e lacune – nel maggio di quell'anno lo rese al Municipio per un riesame, «asserendo che in merito a talune sistemazioni di edifici monumentali […], è opportuno che siano presi preventivi accordi con la Sovraintendenza ai Monumenti»[20]. Va qui ricordato che solo a seguito della nomina di Guglielmo Pacchioni a soprintendente ai Monumenti della Lombardia (marzo 1946), a Brescia fu istituito un " Ufficio Lavori", sotto la supervisione di Piero Gazzola, soprintendente ai Monumenti di Verona, chiamato a dirigere l'operato dell'architetto bresciano Guido Marangoni [Treccani, Coccoli 2010, 151-152]. Fino almeno a quella data e nell'emergenza postbellica, dunque, la Soprintendenza milanese retta dal commissario Giovanni Rocco non fu in grado di garantire un capillare controllo di tutto il territorio di propria competenza, neppure quando si trattava di complessi cantieri di ricostruzione monumentale, come nel caso bresciano della chiesa di Santa Maria dei Miracoli[21]. Il nuovo corso della Soprintendenza sancì di certo una svolta nella conduzione delle vicende locali, concretizzata nell'approfondimento della vicenda legata al Piano di ricostruzione. Risalgono infatti all'inizio di settembre 1946 alcuni *Appunti per il*

5: La piazzetta antistante la chiesa di Sant'Alessandro nella situazione attuale. Sulla sinistra, il "palazzone" di sette piani fuori terra realizzato negli anni Cinquanta con appartamenti in condominio, un cinema-teatro, una palestra e locali per le opere parrocchiali (fotografia di Francesca Tanghetti, 2023).

[19] Brescia, ACBs, *Piano regolatore generale del comune di Brescia. Relazione 1954*, B. 3.
[20] Brescia. SABAP. *Archivio Monumenti*. B. Brescia città. PRG storici.
[21] Brescia. SABAP. *Archivio Monumenti*. B. 1, f. 597.

piano regolatore di ricostruzione della città di Brescia compilati dalla Soprintendenza, da cui si evince la sostanziale adesione dell'organo di tutela ai criteri ispiratori del progetto, soprattutto per ciò che atteneva la messa in valore dei monumenti attraverso «quei principi di un ambientismo ormai fuori stagione» [Treccani 2007b, 167] applicati soprattutto ai casi che videro Gazzola coinvolto direttamente nella progettazione dei restauri (chiese di Santa Maria dei Miracoli e di San Marco). Nessuna preoccupazione emerse invece nei confronti dei numerosi diradamenti edilizi, allargamenti, rettifiche stradali e alla sostituzione di quel tessuto edilizio cosiddetto "minore" evidentemente considerato sostituibile con quella "nuova architettura", che – con le sue regole – era considerata «indice della civiltà di un popolo», come lo stesso Guido Marangoni evidenziava in un articolo del febbraio 1946 [Marangoni 1946].
L'interlocuzione dell'Ufficio Urbanistica del Comune con la Soprintendenza emerge anche dalla testimonianza del sindaco di Brescia, che nel 1948 diede conto del rigoroso controllo del Piano effettuato da Gazzola, che aveva concesso il proprio benestare[22]. È facile dunque intuire la sua sorpresa nel vedersi restituire gli elaborati dal Ministero con la richiesta di un confronto con l'organo di tutela in merito alle previsioni che coinvolgevano alcuni monumenti nazionali, quali palazzo Monti fra corso Cavour e vicolo Sguizzette, e palazzo Martinengo Villagana tra l'ex corso Vittorio Emanuele e vicolo Speranza. L'interlocuzione con la Soprintendenza riprese quindi su un registro più formale fino all'ottenimento del parere scritto, concesso nel febbraio 1949 dal soprintendente Pacchioni sulla scorta di modeste modifiche[23]. Ciò consentì l'approvazione della variante da parte del Consiglio Comunale nella seduta del 21 marzo 1949, e del Comitato tecnico amministrativo del Provveditorato alle Opere pubbliche per la Lombardia il 22 novembre successivo, seppur con alcuni stralci. Il Piano fu dunque inoltrato nel gennaio 1950 al Ministero dei Lavori Pubblici che lo approvò con Decreto del 18 novembre[24].

Conclusioni

Come si è cercato di evidenziare, il Piano di ricostruzione di Brescia – lungi dal configurarsi come un semplice strumento di remissione dei danni bellici – si tradusse piuttosto nell'occasione di portare a termine alcune delle più audaci soluzioni urbanistiche piacentiniane, che furono integrate profittando delle distruzioni con l'obiettivo di ottenere migliori risultati estetici, viari e igienici. Nei quartieri più poveri e densamente edificati, le distruzioni aprirono la strada alla realizzazione di diradamenti edilizi motivati da necessità igieniche, urbanistiche o per valorizzare edifici monumentali o religiosi[25]. In quest'ambizione – che vide convergere i propositi dell'Amministrazione comunale con quelli della vivace imprenditoria locale – va rilevata sia l'incapacità (e almeno in parte la volontà) della Soprintendenza ai Monumenti di contrastare l'impianto e gli indirizzi del Piano, sia l'assenza di un reale dibattito cittadino, circoscritto a qualche generico e sporadico richiamo, da un lato, al rischio di stridenti intromissioni contemporanee nel tessuto urbano storico [*Quasi un grattacielo* 1949; *Discordia di pareri* 1949], e dall'altro alla necessità di promuovere invece la nuova architettura e il nuovo linguaggio [Marangoni 1946; Pica 1949], con esiti non sempre qualificanti, tutt'oggi riconoscibili. Un deciso cambio di rotta si sarebbe registrato solo pochi anni dopo, quando a proposito dei (vecchi) contenuti del (nuovo) Piano regolatore del 1954 affidato a Oscar Prati,

[22] Brescia. SABAP. *Archivio Monumenti*. B. Brescia città. PRG storici.
[23] *Ibidem*.
[24] Ministero dei Lavori Pubblici, Decreto ministeriale di approvazione, div. 23, n. 2160, 1950 (Roma, Ministero dei Lavori Pubblici, Archivio RAPu, DIC s 02 1128).
[25] *Piano regolatore di ricostruzione. Relazione*, 1946.

emersero la forte preoccupazione della Soprintendenza (guidata ora da Luigi Crema), e le decise prese di posizione dei tecnici (Ordine degli architetti) e di una parte qualificata dell'opinione pubblica (Associazione amici dei monumenti), rispetto alle prospettate gravi «manomissioni del centro storico cittadino», ereditate dall'ormai superato strumento piacentiniano, che portarono al respingimento del Piano regolatore, e a un radicale ripensamento degli interventi rispetto ai valori paesistici della città[26].

Bibliografia

Brescia adagio risorge (1947). *Brescia adagio risorge*, in «Giornale di Brescia», 23 marzo, n. 71, p. 3.
COCCOLI, C. (2011). *Figure e cantieri della ricostruzione nel caso di Brescia*, in *Guerra, monumenti, ricostruzione. Architetture e centri storici italiani nel secondo conflitto mondiale*, a cura di L. de Stefani, C. Coccoli, Venezia, Marsilio editori, pp. 253-275.
COCCOLI, C. (2013). *Gli interventi sui monumenti bresciani e i principali cantieri della ricostruzione*, in *Ricostruire sulle macerie. La rinascita di Brescia nel secondo dopoguerra (1945-1951)*, a cura di M.P. Pasini, Brescia, Archivio storico della Resistenza bresciana e dell'età contemporanea, pp. 87-114.
COCCOLI, C. (2018). *Dopo le bombe: la rinascita di palazzo Averoldi (1945-1948)*, in *Palazzo Averoldi. Arte e storia di una nobile dimora bresciana*, a cura di P. Balzani, E. Bassini, Milano, Scalpendi, pp. 85-97.
COCCOLI, C. (2021). *Il cantiere urbano di via Dante a Brescia. L'intervento di ricostruzione postbellica di palazzo Salvadego*, in *Il sisma e la guerra. Interventi di ricostruzione sulla città violata. Quadro storico*, a cura di D. Esposito, M. Vitiello, Roma, Edizioni Quasar, pp. 63-76.
Discordia di pareri (1949). *Discordia di pareri su un edificio che nasce*, in «Giornale di Brescia», 6 aprile, n. 82, p. 2.
La galleria del castello in Brescia (1943-1951) (1951), a cura dell'Amministrazione comunale, Brescia, F. Apollonio.
MARANGONI, G. (1946). *Ricostruire la nostra città*, in «Giornale di Brescia», 15 febbraio, n. 40, p. 2.
PICA, A. (1949). *Rabberciare e costruire,* in «Giornale di Brescia», 11 novembre, n. 266, p. 3.
Quasi un grattacielo (1949). *Quasi un grattacielo nei pressi del Broletto*, in «Giornale di Brescia», 17 febbraio, n. 41, p. 2.
Ricostruzioni cittadine (1945). *Ricostruzioni cittadine e piano regolatore*, in «Giornale di Brescia», 23 ottobre, n. 151, p. 2.
ROBECCHI, F. (1998). *Brescia Littoria. Una città modello dell'urbanistica fascista*, Roccafranca, La compagnia della stampa.
ROBECCHI, F. (2006). *Brescia fra ricostruzione e boom. Edilizia e urbanistica dal 1945 al 1965*, Roccafranca, La compagnia della stampa.
TRECCANI, G.P., COCCOLI, C. (2010). *Piero Gazzola nella ricostruzione del patrimonio monumentale bresciano*, in *Piero Gazzola una strategia per i beni architettonici nel secondo Novecento*, a cura di A. Di Lieto, M. Morgante, Caselle di Sommacampagna, Cierre Edizioni, pp. 150-155.
TRECCANI, G.P. (2007a), *Danni di guerra, restauro e centri storici*, in «Storia Urbana», nn. 114-115, pp. 5-12.
TRECCANI, G.P. (2007b), *«Costruire, non ricostruire». Danni bellici e restauri nel nucleo antico di Brescia*, in «Storia Urbana», nn. 114-115, pp. 165-209.

Fonti archivistiche

Brescia. Archivio di Stato.
Brescia. Archivio Ufficio Tecnico. Comune di Brescia (ACBs).
Brescia. Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le province di Bergamo e Brescia (SABAP). *Archivio Monumenti*. B. Brescia città, PRG storici.
Brescia. Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le province di Bergamo e Brescia (SABAP). *Archivio Monumenti*. B. 1, f. 597.

Sitografia

www.rapu.it (aprile 2023)

[26] Brescia. SABAP. *Archivio Monumenti*. B. Brescia città. PRG storici.

Il destino del "patrimonio costruito non firmato": la zona ospedaliera a Brescia prima, durante e dopo le incursioni aeree del secondo conflitto mondiale

The destiny of "Built but not signed heritage": the hospital area in Brescia before, during and after aerial attacks of the Second World War

MASSIMO DE PAOLI
Università di Brescia

Abstract

Il contributo analizza le radicali trasformazioni subite da una vasta area del centro storico di Brescia, storicamente caratterizzata da istituzioni e strutture architettoniche religiose del primo nucleo ospedaliero bresciano che fu radicalmente trasformata dopo la Seconda Guerra Mondiale. I danni bellici costituirono un pretesto per proseguire una campagna di trasformazione già in atto.

The article analyses drastic transformations undergone by a vast area of the historic center of Brescia, traditionally distinguished by religious architectural structures and institutions of the first Brescian hospital nucleus which was radically transformed after the Second World War. The war damages established a pretext to continue the transformation campaign already underway.

Keywords
Hospitale Magnum di Brescia, chiesa di San Domenico, piano di ricostruzione di Brescia.
Hospitale Magnum of Brescia, San Domenico church, reconstruction plan of Brescia.

Introduzione

Ogni città risulta dalla sovrapposizione di maglie gerarchizzate. Questa pratica dà luogo ad una gamma di interventi che hanno come estremi il sistema viario composto da grandi arterie finite o ricavate tramite sventramenti e gli interventi sul singolo lotto. Nel primo tipo di intervento la sistemazione della strada, o della rete stradale, rappresenta l'elemento dominante mentre l'intervento sul singolo lotto è spesso caratterizzato da architetture singole che co-costruiscono nel tempo brani di città. In questo contributo verranno analizzati entrambi gli approcci, riferiti alla zona meridionale del centro storico di Brescia, al fine di comprendere meglio le scelte operate dalla comunità bresciana e dagli organi preposti al governo della città e a lla conservazione e tutela del suo patrimonio artistico e architettonico.

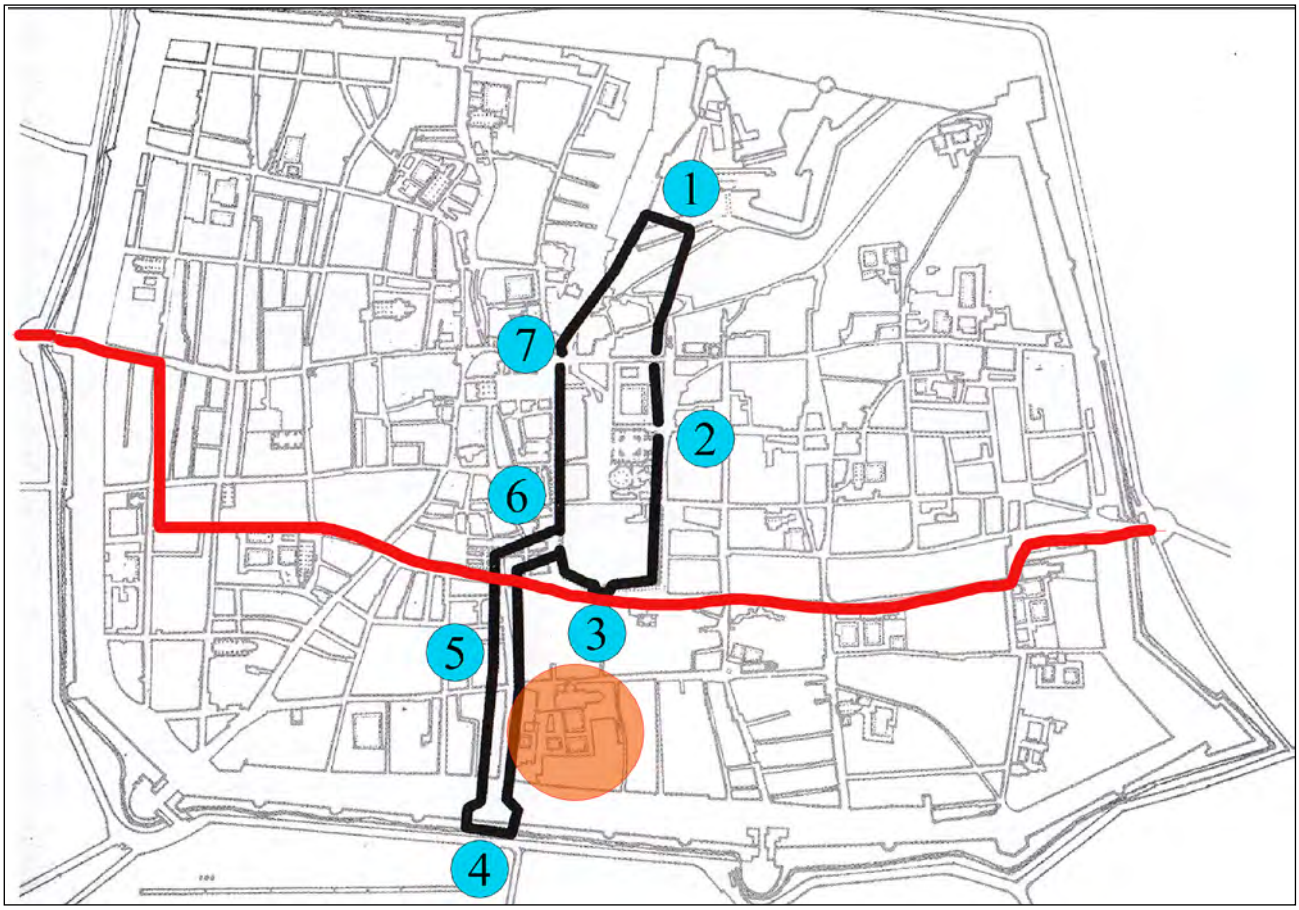
Cogliere la differenza fra interventi posteriori e precedenti il secondo conflitto mondiale e individuare al contempo la natura generale o particolare degli stessi costituisce un ulteriore focus di questo contributo.

Il Piano di ricostruzione di Brescia può essere considerato una sorta di cerniera fra lo sviluppo, dal XIV al XVIII secolo, del tessuto storico compreso fra l'attuale corso Zanardelli e gli antichi spalti meridionali della città, e gli interventi che nei secoli XIX e XX ne hanno modificato la struttura morfologica e tipologica. Nel prosieguo l'attenzione verrà posta, dapprima, sulla città preottocentesca che si componeva di parti autonome, di frammenti che giustapponendosi formavano il tessuto urbano, e di seguito, nei secoli XIX e XX il focus verrà posto sul passaggio da un capitalismo prudente della prima metà dell'Ottocento a una logica del governo della città più aggressiva, con la quale si ricerca un controllo globale e al contempo una separazione funzionale. La rete stradale costituisce la base della città attrezzata, sulla cui struttura urbana

si distribuiscono i servizi: è nella seconda metà dell'Ottocento che viene presa la decisione di demolire la chiesa di San Domenico per ampliare e completare il trasferimento dell'antico *Hospitale Magnum* posto a poca distanza ma sacrificato in nome di una rete stradale più efficace ed efficiente. Una logica simile si ripeterà un secolo dopo quando il complesso conventuale della chiesa di San Domenico e le architetture dell'Ospedale delle Donne, già degli Incurabili, verranno quasi totalmente demolite alla metà del Novecento per poter realizzare un nuovo polo terziario e inserire una nuova tipologia residenziale nel cuore della città. Il Piano di ricostruzione, per questa parte di città, sospende il giudizio o meglio non riconosce il valore delle architetture storiche seppur anch'esse colpite dai bombardamenti. Di conseguenza verrà ratificata la realizzazione delle proposte contenute nei piani precedenti il secondo conflitto mondiale, in particolare il Piano Piacentini (1929).

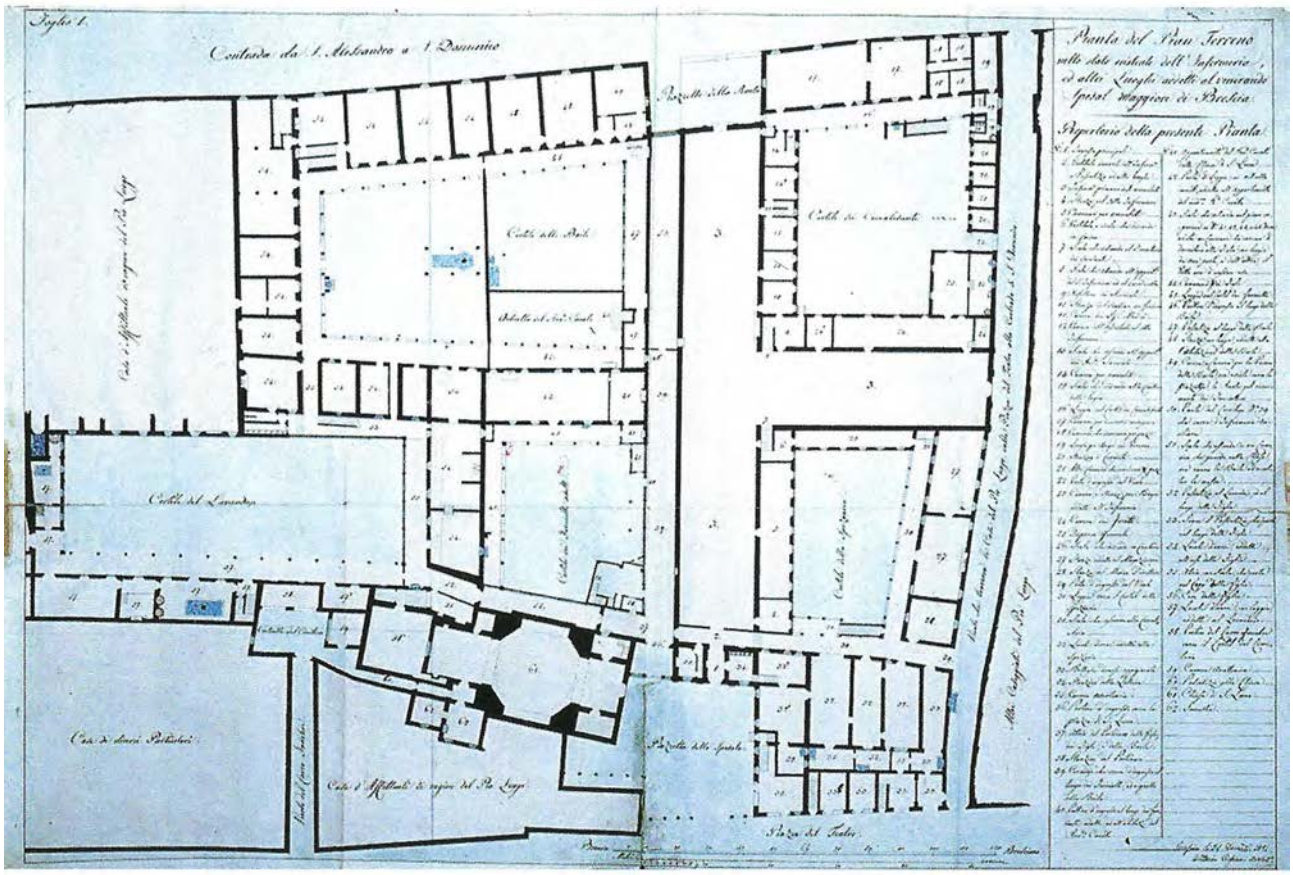
1. Nascita ed evoluzione storica della zona ospedaliera di Brescia

Nel secolo XIV erano presenti a Brescia delle pie istituzioni, che sotto il titolo di Ospizi, Spedali e Consorzi avevano generalmente il triplice intento di visitare o curare gli infermi, ospitare i pellegrini e far elemosina ai poveri, ma solo un secolo dopo un nuovo evento influì sulla vicenda ospedaliera bresciana: «fu l'innovazione urbanistica voluta da Filippo Maria Visconti durante i pochi anni del suo dominio sulla città, dal 1421 al 1426, fu costruita un'ampia fortificazione intraurbana che prese il nome di Cittadella Nuova» [Robecchi 2000, 42]. La struttura fortificata connetteva con alte mura tre parti della città: il castello a nord, il cuore della città costituito dal centro civile e da quello religioso al centro e, a meridione, un corridoio sopraelevato, di solo passaggio, come in Vigevano, che consentiva la connessione con il Forte della Garzetta.
La fascia di attraversamento della città in senso est-ovest trovava nella posizione centrale, gravitante sulla chiesa di San Luca, il suo fulcro, aperto ad innovazioni e quindi predisposto ad un'importante presenza come quella dell'Ospedale Grande. In questo periodo, caratterizzato da epidemie e soprattutto dalla peste, si radica l'idea che sarebbe stato opportuno ridurre tutti gli ospedali in un'unica struttura [Galli 2020, 25], da costruirsi nelle aree delle domus degli Umiliati di Gambara e San Luca e il 24 ottobre 1429 un ambasciatore comunale, inviato da Roma, preannunciò che il Papa aveva approvato l'unione degli ospedali bresciani. L'ospedale grande detto *Hospitale Magnum* venne eretto avendo come modello la forma a T più che la pianta a croce, a bracci eguali. L'ospedale bresciano fu il primo nell'area padana a formare la struttura con la corsia unica lunga, di ispirazione toscana, ma esso fu anche il primo ad utilizzare, come già detto, la forma a T, che non risultava una soluzione riduttiva e monca della croce greca o latina, bensì una tipologia di pregio, originale e funzionale. Il primato bresciano venne all'epoca riconosciuto anche dai contemporanei, che guardarono a Brescia come ad un modello di riferimento.
Un'altra architettura di pregio caratterizzava in questo periodo la zona oggetto di studio: a cavallo fra il XVI e il XVII secolo si completò, infatti, la chiesa di San Domenico in sostituzione della precedente edificata dal 1235 al 1255, come ricorda un'iscrizione incisa su un mattone ritrovato nella demolizione della chiesa operata nel 1883-1884. Nel 1609 la vecchia chiesa di San Domenico venne demolita in parte – fu risparmiata la cappella dedicata alla Vergine del Rosario del 1583, di Giulio Todeschino, la quale si ergeva sul fianco sinistro della chiesa con una pianta centrale illuminata da una bella cupola – per essere rifabbricata più grande su disegno di Pier Maria Bagnadore. Il pittore Tommaso Sandrino, nel 1615, poteva cominciare a frescare la volta assieme ai fratelli Della Rovere detti i Fiammenghini [Fè D'Ostiani 1971, 79].



1: La Cittadella Nuova: 1- Castello; 2- Porta di Santo Stefano; 3- Torrione: 4- Forte della Garzetta; 5- Corridoio della Garzetta; 6- Porta Paganora; 7- Porta Bruciata. In rosso è indicata la zona ospedaliera oggetto di studio e la nuova fascia di attraversamento in senso est-ovest dovuta agli interventi viscontei (rielaborazione grafica dell'autore).

L'articolazione del complesso conventuale e della chiesa di San Domenico è ancora visibile nella pianta di Vincenzo Berenzi. L'evoluzione urbanistica di Brescia, agli inizi del XVI secolo, basata sulla riconversione delle aree della Garzetta, fu estremamente importante, e coinvolse, oltre le vie X Giornate e Zanardelli, anche l'attuale fascia di via Gramsci, nella sua porzione est e per una profondità che giungeva sino all'allineamento delle attuali corsie del Gambero e via Einaudi. In questa zona esisteva il citato corridoio della Garzetta, una struttura costituita da due muraglie ravvicinate che proteggevano un camminamento congiungente la cittadella nuova al forte della Garzetta, portale d'ingresso al nucleo fortificato posto a cavallo delle mura urbane meridionali, presso l'attuale monumento a Giuseppe Zanardelli tra via Vittorio Emanuele II e via Einaudi. Nel caso del corridoio, il governo veneto autorizzò la demolizione completa delle muraglie e l'area ricavata fu molto ampia e tale da aprire molte possibilità edificatorie.
Questa fu solo una delle componenti di un nuovo grande capitolo che prese vita nella storia ospedaliera bresciana: la fondazione dell'Ospedale degli Incurabili. Il consiglio comunale di Brescia, il 15 marzo 1521, autorizzava, sia pure nella consueta forma passiva, cioè astenendosi da qualunque impegno finanziario, la costruzione dell'ospedale degli Incurabili. La collocazione nell'area della Garzetta, a sud della contrada di San Lorenzo e a nord degli spalti meridionali, non distante dall'*Hospitale Magnum*, andava con quest'ultimo costituendo un sistema vasto e coordinato, che contrassegnava un intero settore cittadino. Il nuovo ospedale si collocava a lato



2: Mappa dell'Ospedale di San Luca di Antonio Vigliani, 1821 (Archivio di Stato di Brescia, mappe Ospedale, nn. 171/175).

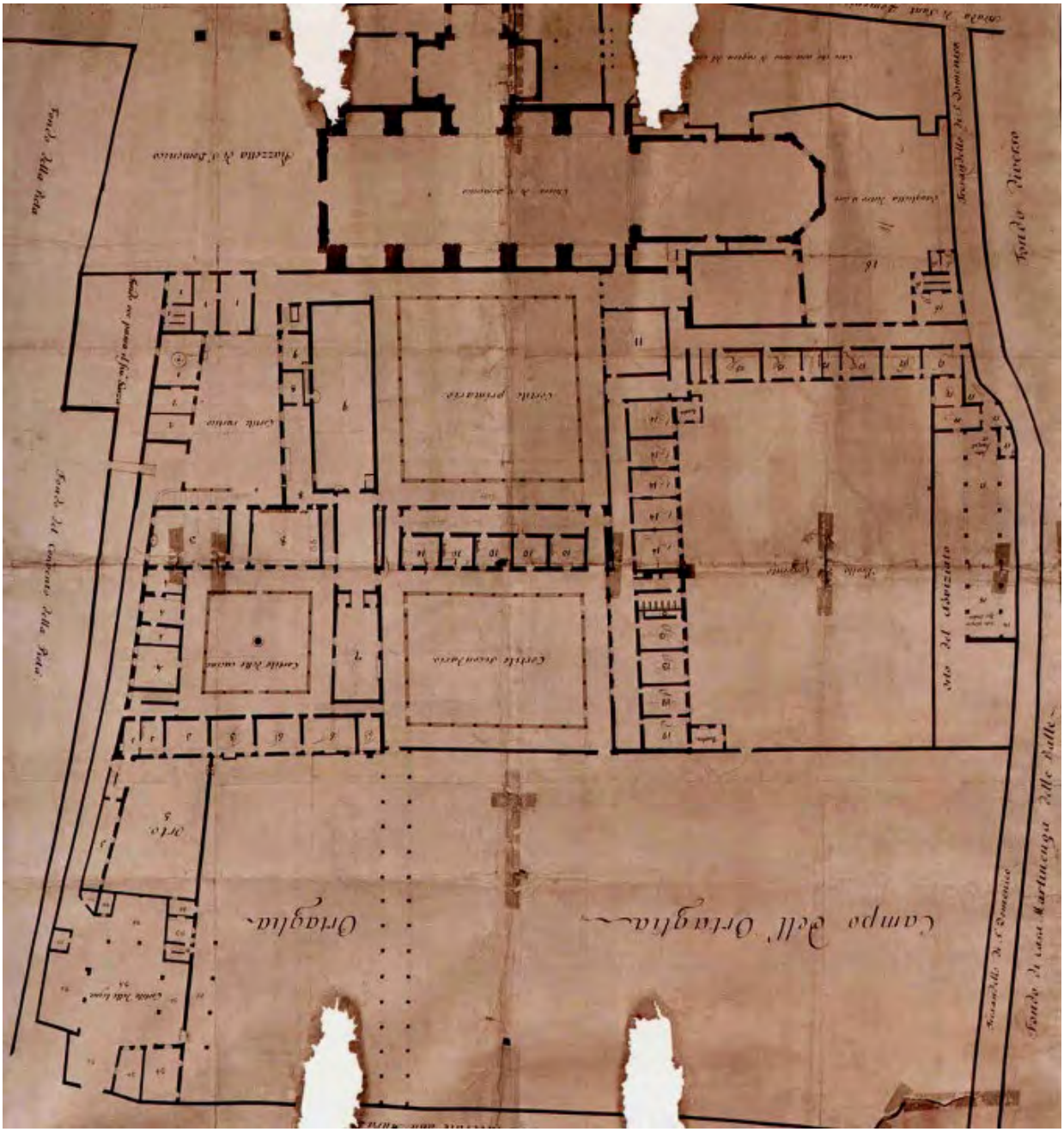
dell'antico convento di San Domenico, affiancandosi topograficamente alla prestigiosa tradizione della Congregazione di San Domenico e del vicino Consorzio di Santo Spirito. La posa della prima pietra avvenne il 29 giugno del 1523, il giorno di San Pietro. L'edificio, costituito da un blocco rettangolare allungato si estese tra le attuali via Gramsci e via Einaudi.

2. La trasformazione tra Ottocento e Novecento della zona ospedaliera di Brescia

Alla fine del Settecento, come già detto, la parte meridionale di Brescia era caratterizzata da numerose chiese e complessi conventuali trasformati in strutture ospedaliere o assistenziali, ma non agevole risultava il collegamento con la parte settentrionale della città. Alla metà del XIX secolo, apparve come assolutamente consigliabile aprire una nuova via, che facilitasse il collegamento nord-sud di questa zona della città, congiungente le strade esistenti del Piè del Dosso, tratto sud dell'attuale via Mazzini, e l a quasi assiale contrada delle Palle, tratto meridionale dell'attuale via San Martino della Battaglia. Le due strade erano leggermente disassate, essendo il tratto meridionale un poco più a ovest dell'altro, ma parallele. Il comune, previo accordo con l'ospedale per la distribuzione delle spese, fece tracciare al proprio tecnico Luigi Donegani la nuova strada che tagliava il cuore del complesso ospedaliero, secando anche l'abside della chiesa di San Luca, a ridosso dell'altare maggiore.

I piani regolatori di fine secolo, in particolare il Piano regolatore d'ampliamento di Brescia redatto dall'ingegnere capo Canovetti dell'Ufficio Tecnico comunale nel 1897 così come la successiva variante del 1900 ponevano l'attenzione all'ampliamento della città oltre le mura venete mentre

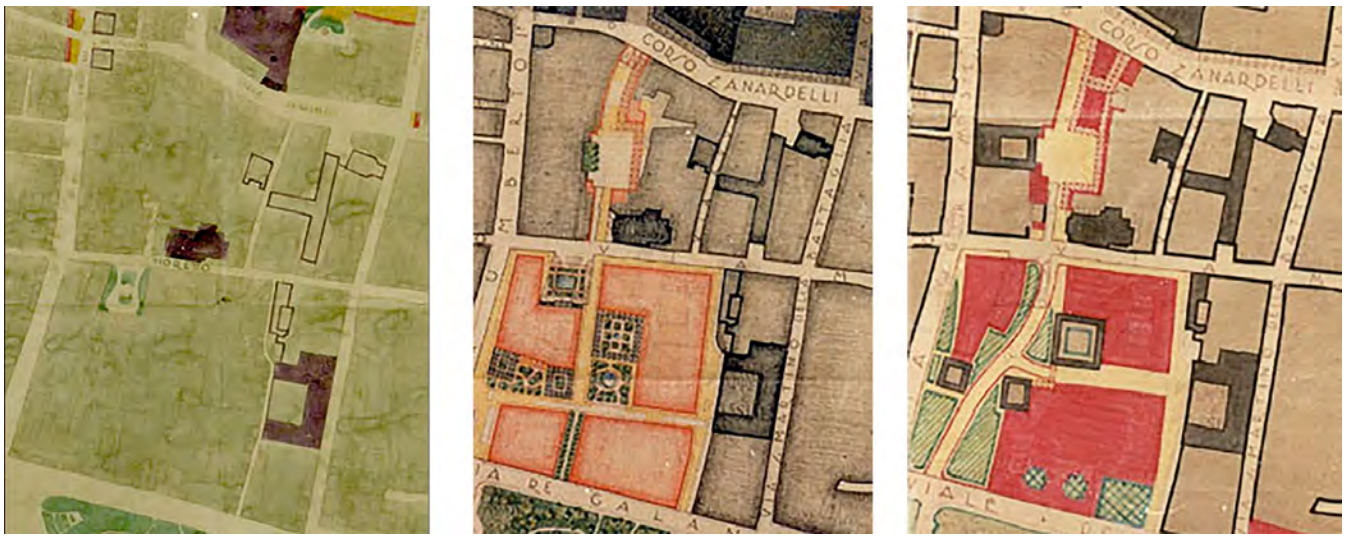
il Piano regolatore del 1929 dell'architetto Marcello Piacentini proponeva un notevole numero di demolizioni, in particolare il quartiere delle Pescherie, per la realizzazione di piazza della Vittoria ma anche una serie di sventramenti per realizzare una sorta di nuovo decumano massimo, in direzione est ovest che doveva garantire lo scorrimento veloce da porta Venezia, attuale piazzale Arnaldo, ad oriente fino a porta Milano attuale piazza Garibaldi a occidente. In questo piano l'unico vincolo monumentale della zona ospedaliera posta tra la contrada di San Luca e gli spalti meridionali riguardava la chiesa di San Lorenzo.



3: Planimetria del venerando Spedal Maggiore di Brescia di Vincenzo Berenzi, 1798. In questo periodo l'ospedale occupava il complesso conventuale della chiesa di San Domenico. (Fonte: Archivio di Stato di Brescia, mappe Ospedale, n. 144.)

4: Brescia, PRG del 1929 a sinistra (Fonte: Archivio RAPu, Brescia004, 5BSC10) e PRG del 1941 a destra (Fonte: Archivio RAPu, Brescia017, 7BSC10). Nel PRG del 1929 è evidenziato con la linea rossa il nuovo decumano mentre nel PRG del 1941 la linea rossa evidenzia la volontà di realizzare una sorta di nuovo cardo massimo.

Il Piano regolatore del 1941 conferma le scelte fatte da Piacentini ed estende la rete viabilistica proponendo un'asse nord-sud da porta Trento all'attuale via Gramsci.
Alle demolizioni necessarie per l'allargamento delle strade si affiancano numerose aree di nuova edificazione sia a nord, sia a sud in corrispondenza della zona ospedaliera nella quale non compaiono zone vincolate ad eccezione della chiesa di San Lorenzo, come già detto.
il Piano regolatore del 1957 evidenzia una maggiore caratterizzazione delle nuove edificazioni che risultano definite nella loro forma planimetrica e per quanto riguarda la zona ospedaliera compaiono in maniera evidente i vincoli di tre chiostri appartenenti al complesso conventuale di San Domenico e all'Ospedale delle Donne, già Ospedale degli Incurabili oltre alla crociera a T dell'antico Ospedale di San Luca, Differente risulta la strada di attraversamento, attuale via Einaudi e la forma delle aree verdi che risultano semplici appendici delle zone di nuova costruzione.



5: Comparazione tra le previsioni relative alla zona ospedaliera dei PRG del 1929 a sinistra; del 1941 al centro e del 1957 a destra (Archivio RAPu, Brescia024, 9BSC3).

Franco Robecchi evidenzia come la presenza dei tre chiostri vincolati dal Ministero della Pubblica Istruzione comportò il fallimento della creazione di un asse stradale – passante dalla traversa del Gambero – da crearsi fra la via X Giornate e il cavalcavia ferroviario a favore di via Gramsci già in asse con il cavalcavia stesso [Robecchi 2006, 150].
Nel 1950, in concomitanza con l'abbandono della struttura sanitaria, si riaccese l'interesse per l'area del vecchio ospedale e fra il 1953 e il 1954 sull'area della demolita chiesa di San Domenico – rasa al suolo nel 1883 per generare i bagni pubblici a loro volta chiusi nel 1932 e danneggiati dai bombardamenti – venne costruita, su progetto dell'ingegner Mario Moretti, la sede della Società telefonica interregionale piemontese e lombarda (Stipel). Questa fu la prima opera eretta sull'ex area ospedaliera. Successivamente, dopo «l'adozione del Piano regolatore del 1954 l'amministrazione comunale» bandì un concorso, riservato a progettisti lombardi, per il progetto urbanistico dell'area dell'ex ospedale [Robecchi 2006, 157]. L'area oggetto del bando comprendeva anche l'Ospedale degli Incurabili, all'epoca occupato dall'archivio di Stato. Tra le soluzioni proposte alcune prevedevano lo spostamento dei chiostri per poter proseguire la traversa del Gambero dritta e non contorta.
Il bando prevedeva la totale demolizione dell'antico convento domenicano e dell'Ospedale cinquecentesco degli Incurabili e la Soprintendenza milanese non ebbe nulla da eccepire e si limitò a ribadire il vincolo, posto da anni, sui tre chiostri. Nel 1961 si demolì l'antico Ospedale degli Incurabili – un anno dopo il trasferimento dell'archivio di Stato nella nuova sede di via Galilei – e due dei tre chiostri vennero inglobati nel "Condominio Chiostri". Il terzo chiostro venne incluso come hall, nel 1963, nel palazzo di Giuseppe Zanotti, in parte adibito ad Hotel Gambero e in parte a residenza [Robecchi 2006, 168].
La relazione del Piano di ricostruzione al punto 3 conferma la continuità delle scelte prese prima del secondo conflitto mondiale quando afferma che «in primo luogo, (…), si è prevista la realizzazione delle sistemazioni urbanistiche contemplate nel progetto di piano regolatore del 1929, nonché delle successive aggiunte e modifiche emerse nello studio del già menzionato progetto di Piano Regolatore del 1941. Naturalmente si è approfittato delle avvenute distruzioni per portare miglioramenti ed integrazioni a tali progettate sistemazioni urbanistiche ai fini di migliori risultati di ordine estetico, viario ed igienico»[1].
Le istanze correlate alla tutela, in questo periodo post-bellico, sono state spesso considerate un ostacolo ad una pronta ricostruzione. Questo sembra emergere nella parte finale del terzo punto della relazione dove si evidenzia che «nessun vincolo di Piano regolatore è stato previsto in questi casi allo scopo anche di non porre gravami inutili che avrebbero certamente un funesto effetto nel campo della faticosa ed onerosissima opera di ricostruzione»[2]. Gian Paolo Treccani coglie questo aspetto particolare quando sottolinea che rispetto ad una semplice ricostruzione, l'emergenza bellica consentì l'inserimento di una nuova tipologia edilizia, il palazzo in condominio, che risultò funzionale ad uno sfruttamento intensivo dell'ex area ospedaliera [Treccani 2007, 167].
Il Piano di ricostruzione di Brescia ha quindi sancito le linee guida dei piani precedenti consentendo ai piani successivi di demolire quasi totalmente una parte straordinaria della città. L'unicità dell'antica zona ospedaliera non fu colta dalla comunità bresciana che si limitò, anni dopo, a criticare solo i criteri di ricostruzione [Robecchi 2006, 159].

[1] Comune di Brescia, *Piano regolatore di ricostruzione. Relazione*, 1946 (Roma, Ministero dei lavori pubblici, Archivio RAPu, DIC s 02 1123).
[2] *Ibidem*.

Conclusioni

La pianificazione urbanistica a cavallo tra XIX e XX secolo conferma la volontà di trasformare la parte di città oggetto di questo studio per integrarla all'interno di un pr ogetto di riorganizzazione generale della rete stradale ma anche la forte propensione alla modifica di molte destinazioni d'uso. Gli eventi bellici del 1943-45 danneggiarono anche l'ospedale civile di Brescia come testimonia una fotografia pubblicata da Ludovico Galli [Galli 1980, 12], ma nel piano di ricostruzione l'intero comparto meridionale non rientrò nell'elenco delle zone danneggiate. Analizzando i vincoli posti dalla Soprintendenza prima e dopo il piano di ricostruzione emergono delle discontinuità e soprattutto delle contraddizioni.

«Il fascismo si era chiuso con tre grandi opere intraprese e non concluse, facenti parte di un grande programma urbanistico» [Robecchi 2006, 14]. Tutte e tre le opere erano strettamente correlate con la zona ospedaliera presente nel centro storico di Brescia: la creazione, a nord della città, in direzione di Mompiano del nuovo ospedale perché prevedeva lo spostamento di tutte le attività presenti nel complesso conventuale di San Domenico ma anche molte attività assistenziali limitrofe; l'apertura dell'attuale galleria Tito Speri perché in continuità con lo sventramento della chiesa di San Luca avvenuto nel 1847 e soprattutto la costruzione del cavalcavia Kennedy in asse con l'attuale via Gramsci, o meglio con l'idea mai abbandonata di prolungare a sud la via X Giornate.

È chiaro che l'antica zona ospedaliera per la sua vicinanza alle infrastrutture descritte costituiva un'area perfetta per una ridefinizione funzionale e architettonica coerente con la nuova rete viabilistica, una parte di città dove poter costruire un polo moderno costituito da residenze ad alta densità e attività terziarie e di servizi, soprattutto istituti di credito.

Una condizione "perfetta" costituita da esigenze abitative dovute alla guerra, dal sentire comune di rinascita e non ultimo da una possibilità di forti investimenti con relative redditività per i privati e per il pubblico. Tutto questo ha favorito la quasi totale scomparsa di una delle parti più rappresentative di Brescia.

6: Brescia, via Larga, sulla destra in primo piano l'Ospedale delle donne e sullo sfondo la cappella del Rosario della chiesa di San Domenico, stampa di F. Battaglioli e F. Zucchi, 1750 (www.lombardiabeniculturali.it).

Bibliografia

FÉ D'OSTIANI, L.F. (1971). *Storia tradizione e arte nelle vie di Brescia*, terza edizione, Brescia, Libreria Alfredo Tarantola.
GALLI, L. (1980). *Incursioni aeree nel bresciano (1944-1945)*, Brescia, Edizioni del Moretto.
GALLI, R.P. (2020). *La travagliata origine della Crociera di San Luca. L'Hospitale Magnum*, in *Le Storie di San Bernardino da Siena negli affreschi di San Giuseppe in Brescia*, a cura di A. Vaglia, Brescia, Fondazione Civiltà Bresciana, pp. 25-31.
ROBECCHI, F. (2000). *Spedali civili di Brescia. Mezzo millennio di carità e di assistenza sanitaria*, Brescia, EDIMET, vol. I.
ROBECCHI, F. (2006). *Brescia fra ricostruzione e boom. Edilizia e urbanistica dal 1945 al 1965*, Roccafranca, La compagnia della stampa.
TRECCANI, G.P. (2007). *«Costruire, non ricostruire». Danni bellici e restauri nel nucleo antico di Brescia*, in «Storia Urbana», nn. 114-115, pp. 165-209.

Fonti archivistiche

Brescia. Archivio di Stato, Mappe Ospedale, nn. 144, 171/175.

Sitografia

https://www.rapu.it/ricerca/jpg/Brescia004.jpg (gennaio 2023)
https://www.rapu.it/ricerca/jpg/Brescia017.jpg (gennaio 2023)
https://www.rapu.it/ricerca/jpg/Brescia024.jpg (gennaio 2023)
https://www.rapu.it/ricerca/pdf/2_1124.pdf (gennaio 2023)
https://www.rapu.it/ricerca/pdf/2_1123.pdf (gennaio 2023)
https://www.lombardiabeniculturali.it/stampe/schede/H0110-13320/ (gennaio 2023)

«La modernità è sapersi adeguare alle scelte urbanistiche»: Plinio Marconi e il PRG di Verona

«Modernity is the ability to adapt to urban choices»: Plinio Marconi and the PRG in Verona

CLAUDIA AVETA
Università di Pisa

Abstract
La redazione del Piano Regolatore della città veneta fu affidata, nel 1951, a Plinio Marconi a cui erano stati commissionati anche i piani delle città di Rimini e Bologna. Piero Gazzola, il soprintendente dell'epoca, partecipò in qualità di controparte alla redazione del Piano della città e mise in discussione una serie di aspetti di tale strumento. Il contributo mira ad approfondire la fase storica delle vicende urbanistiche (1944-1954) di Verona analizzando le scelte di Plinio Marconi in tema di organizzazione spaziale e funzionale.

The drafting of the Town Plan of the Venetian city was entrusted, in 1951, to Plinio Marconi who had also been commissioned the plans of the cities of Rimini and Bologna. Piero Gazzola, the superintendent at the time, participated as a counterpart in the drafting of the Municipal Plan and questioned several aspects of it. The contribution aims to deepen the historical phase of the urban events (1944-1954) of Verona by analysing Plinio Marconi's choices in terms of spatial and functional organisation.

Keywords
Verona, Piano Regolatore Generale, Plinio Marconi.
Verona, General Master Plan, Plinio Marconi.

Introduzione

Le distruzioni della seconda guerra mondiale – come è ben noto – non hanno risparmiato Verona, città nota per la ricostruzione dei suoi ponti storici sull'Adige, ma anche per gli interventi sul tessuto urbano con specifici caratteri e valori stratificati [Ranellucci 2003].
Con l'approvazione della legge Ruini, a Plinio Marconi venne affidata la redazione del Piano di Ricostruzione della città veneta nel 1946 a cui fu affiancata una commissione consultiva composta dal sindaco avv. Aldo Fedeli, dall'assessore ai lavori pubblici ing. A. Minghetti e poi ing. E. Ronca, dal capo dell'VIII divisione del Comune ing. E. Gianfranceschi, dal soprintendente ai monumenti prof. P. Gazzola, dal direttore dei musei prof. A. Avena, dai rappresentanti di alcuni ordini professionali della provincia. Tale strumento di pianificazione «era inteso come un piano particolareggiato di un piano più vasto (piano regolatore generale)» [Franco Viviani 1968, 4] e i tecnici impegnati nella elaborazione del Piano di Ricostruzione erano gli stessi che avrebbero partecipato alla stesura del Piano Regolatore Generale della città nel 1951, adottato nel 1954, proprio per la volontà di connettere i due livelli di pianificazione [Lauria, Lorini 2009]. È stato osservato che le aspettative legate ai Piani di Ricostruzione furono disattese «per le difficoltà oggettive di intervenire su un tessuto delicato quale quello dei centri storici, ampiamente compromesso dalle distruzioni» [Fantozzi 2007, 85] e per le situazioni di ripiego a cui i tecnici aderivano per gestire le circostanze emergenziali.

Si segnala che nel centro storico di Verona, tra il piano di ricostruzione e il P.R.G., il numero delle abitazioni aumentò esponenzialmente fino al 1958, anno in cui viene introdotto il blocco delle sopraelevazioni edilizie [Gazzola 1958a]. Successivamente nel 1966, data della adozione della Variante generale, fu introdotto il vincolo di tutela su tutto il centro storico, in un nuovo clima culturale nazionale legato anche alle evoluzioni legislative, che porteranno al varo nel 1967 della famosa 'legge ponte' [Vecchiato 2009].

1. La vicenda del Piano Regolatore Generale di Verona e il tema dei centri storici secondo Gazzola

Plinio Marconi, professionista conservatore e tradizionalista, veronese di nascita e allievo di Giovannoni, a cui erano stati commissionati anche i piani delle città di Rimini e Bologna, progettò per la città di Verona un piano proporzionato per uno sviluppo urbano trentennale.
Tale strumento di pianificazione era finalizzato alla soluzione di tre problemi fondamentali: la definizione della forma della città futura, legata alla ubicazione quantitativa e qualitativa dell'espansione residenziale e di altra natura; al problema del traffico; all'assetto del nucleo storico compatibilmente con le esigenze di viabilità, valorizzazione degli edifici storici e risanamento di alcuni isolati.
Per la 'forma urbis' fu scelto uno sviluppo urbano stellare con nuclei periferici satelliti separati da zone radiali a verde: scelta che venne fortemente criticata dalla successiva generazione di urbanisti in quanto alimentava lo sviluppo a 'macchia d'olio' delle città [Morgante 2006, 132].
Per quanto riguarda la viabilità, dovendo adeguare i tracciati stradali esistenti della città tradizionale, la proposta realizzata consistette nello smistamento delle grandi percorrenze in tangenziali esterne, intervenendo nel centro con piccoli allargamenti su cui Gazzola concordò, dimostrando di accettare l'impostazione generale del piano: solo qualora gli allargamenti e le rettifiche interessassero la cinta fortificata della città la Soprintendenza «esprime le più ampie riserve rinviando ogni decisione ad un più approfondito studio di carattere esecutivo» [Osservazioni al Piano Regolatore di Verona (s.d.), Archivio Gazzola]. Non mancarono elogi al Piano quando il soprintendente sostenne che «il problema dell'espansione fu risolto brillantemente e in modo che ancor oggi risulta magistrale, sviluppando diagonalmente, rispetto ai cardini viari originali, la città» [Gazzola 1963b, 21].
Per arginare i rischi connessi all'attuazione del Piano di Marconi, il soprintendente utilizzò due strumenti a seconda dei casi: i vincoli e la sensibilizzazione dell'opinione pubblica intorno ai maggiori problemi. In particolare, si oppose all'apertura di nuovi percorsi come la Galleria Pellicciai, all'allargamento viario a spese dei monumenti come nel caso della chiesa di San Pietro Incarnario in cui riuscì ad ottenere l'arretramento della facciata a fronte della prevista demolizione, alle rettifiche stradali di via Stella e di via San Giovanni in Valle, agli isolamenti dell'abside di Santa Maria della Scala e di Porta Leoni, nonché alla realizzazione di vuoti urbani come l'unione di piazza San Niccolò con piazza Nogara. Gazzola, inoltre, non condivise l'attribuzione di indici alti delle zone di pregio come San Zeno e lo spostamento del "centro".
Per quanto riguarda il centro storico il soprintendente segnalava che il piano risultava «carente di un attento esame critico delle preesistenze monumentali e ambientali» e che «è indispensabile l'inventario di protezione che dia la possibilità di identificare e valutare a tappeto almeno sommariamente la preesistenza monumentale e ambientale»[1].
Michela Morgante suppone che Gazzola approvasse la definizione dell'urbanista Duilio Torres sul piano di Marconi: «redatto con giudizioso accorgimento; un po' azzardoso in qualche parte,

[1] Negrar, Archivio Gazzola. *Osservazioni al Piano Regolatore di Verona* (s.d.).

in qualche altra prevede sistemazione di spazi e di edilizia che potranno diventare tristi riflessi della faciloneria del tempo, ma il complesso è opera degna di attenzione» [Morgante 2006, 138]. Allo stesso Marconi venne affidata la Variante al Piano Regolatore nel 1966 intesa ad adeguare il piano agli sviluppi assunti dalla città e alle sue nuove necessità: per tale documento il Ministero dei Lavori Pubblici, nel febbraio del 1971, richiese numerose modifiche, anche sostanziali. In un articolo pubblicato su *L'Arena* del 1963, in cui Marconi illustrava la revisione in fase di studio, il soprintendente definendo Verona una «città umana» si soffermava sul nuovo indirizzo da dare all'urbanistica che «non va studiata solo in funzione dell'interesse economico, ma avendo come base il passato storico, il valore artistico e la condizione degli abitanti di una città o di un territorio che si vogliano 'pianificare'» [*Il piano regolatore di Verona* 1963], insistendo sulla necessità di un catasto urbano.
In un altro contributo Piero Gazzola segnalava che la ricostruzione della città di Verona aveva come obiettivo la «tutela del volto tradizionale» [Gazzola 1963b, 36]: riflessioni che confermano la volontà dei due tecnici nel trovare accordi in presenza di posizioni diverse. In tema di pianificazione, l'importanza della componente di carattere urbanistico nell'approccio conoscitivo alla valenza dei monumenti è ribadita da Piero Gazzola nel 1971, affermando che tale aspetto che «entra ormai fatalmente in ogni azione di tutela monumentale, per cui ogni operazione di restauro non può disconoscere la necessità di una esatta visione del contesto urbanistico (...). Il dramma dello snaturamento dei Centri storici, provocato dal disarmonico sviluppo edilizio e dalla assenza

1: P.R.G.C. di Verona, Progettista incaricato: prof. arch. Plinio Marconi, 1950 (Foto Archivio Gazzola).

di una solida preparazione culturale nella pianificazione, è fenomeno diffuso pressochè ovunque» [Gazzola 1971b, XX] e nell'introduzione al volume pubblicato nel 1973 affermò che «ci si doveva dunque battere perché proprio la pianificazione diventasse la piattaforma stessa dell'esercizio della tutela e per attribuire a quest'ultima la parte che effettivamente le compete tra gli organi fondamentali della gestione del territorio» [Gazzola, Fontana 1973, 8]. Tale aspetto risulta in linea con le pregresse intuizioni di Roberto Pane in tema di rapporto monumento/ambiente e costituisce un contributo di grande rilievo non solo nell'ambito degli sviluppi teorici del restauro, ma anche, più in generale, in tema di politiche urbanistiche per le città: la strategia indicata dal soprintendente per risolvere il problema della tutela dei centri storici è la «Pianificazione obbligatoria di tutto il territorio nazionale» [Gazzola 1967, 20].

A livello nazionale, il periodo storico fu caratterizzato da molti dibattiti svoltisi in numerosi convegni a partire da quelli INU di Napoli del 1949 e di Lucca del 1957, dalla Triennale di Milano sempre del 1957, i convegni Ancsa [Di Biase, s.d.] (Associazione Nazionale Centri Storici Artistici) nel 1960 e nel 1970 dal secondo Congresso internazionale degli architetti e dei tecnici dei monumenti storici del 1964 e dal convegno *Gli architetti moderni e l'incontro tra antico e nuovo* del 1965 entrambi svoltisi a Venezia. La Carta di Gubbio, approvata nel convegno Ancsa del 1960, unì interessi culturali, politici e operativi fornendo linee guida per la programmazione urbanistica, i cui punti di forza furono: la ricognizione e la classificazione dei centri storici, l'individuazione delle strategie d'azione, il restauro conservativo, la definizione dei confini topografici dei centri storici. Nei suddetti anni risultava evidente un'intensa collaborazione tra restauratori e urbanisti [Vassallo 1975]. I principi enunciati dalla Carta di Gubbio e, in particolare, i punti toccati da Antonio Cederna e Mario Manieri Elia furono acquisiti dalle commissioni Franceschini e Papaldo (1964-1968) che ribadirono il ruolo fondamentale della pianificazione territoriale nell'affrontare il tema della salvaguardia dei centri storici [Giambruno 2007]. Le due commissioni, deputate a compiere un'opera di capillare ricognizione dei beni da assoggettare a tutela, avevano come obiettivo la redazione di un nuovo testo di legge.

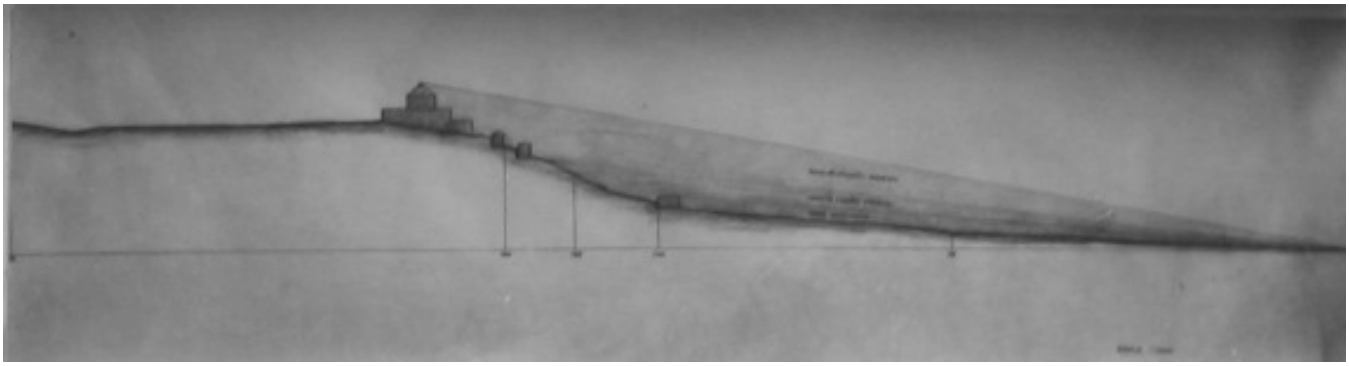
Le distruzioni della guerra, inoltre, riproposero il problema di come armonizzare il nuovo con l'antico [Romeo 2004]. Gazzola scartava, in linea di principio, la sostituzione di antichi edifici con architetture moderne e affermava che nei centri storici bisognava «conservare, dunque, anziché distruggere e infine rinunciare, in linea di principio a costruire nell'ambito delle vecchie città (…). Solo sul piano urbanistico generale può avvenire la composizione del contrasto tra ambienti antichi e complessi moderni (…). Il patrimonio del passato deve essere conservato. Il volto della nostra città non deve essere snaturato (…). La nuova edilizia deve essere sviluppata in apposite zone; nei quartieri antichi gli interventi devono limitarsi ad opere di risanamento» [Gazzola 1958b, 12, 23]. Dunque, si rileva un atteggiamento sostanzialmente conservativo, contrario a interventi sostitutivi, ma aperto a progetti qualificati nei vuoti urbani [Morgante 1998]. A ciò si aggiunge l'aspetto sociale della conservazione dei monumenti e dei centri storici evidenziato dal soprintendente asserendo che «l'individuo ha cominciato a capire che abitare una vecchia casa e in un vecchio centro, è preferibile nei confronti di un ambiente completamente nuovo. Tale preferenza trova le sue radici in quell'armonia ambientale che è frutto della casualità di addizioni successive su un tessuto che in origine fu creato per esigenze non esclusivamente economiche, ma spesso inconsciamente liriche (…). Alla luce di queste considerazioni e delle esperienze che si sono fatte con la costruzione di città del tutto nuove, possiamo serenamente riconoscere che ancor oggi la città antica risanata è quel nucleo di insediamenti che meglio risponde ai reali bisogni dell'uomo preso nella sua complessità» [Gazzola 1971a, 284-285].

Nel catalogo della *Mostra del Restauro di monumenti e opere d'arte danneggiate dalla guerra nelle Tre Venezie*, esaminando il periodo post-bellico a Verona e l'attività svolta dalla sua

Soprintendenza, Piero Gazzola evidenziava che «il criterio validamente sostenuto, e per fortuna attuato, fu quello di subordinazione delle nuove costruzioni all'ambiente. Nessun vincolo stilistico, ben inteso; moderni edifici: ma tali da significare palesemente che l'Architetto progettista ha sentito in sè il vincolo attivo dell'ambiente, attuando negli edifici stessi masse non discordanti alla zona, con l'uso di materiali tradizionali, cosicchè, mentre non risulta perduto il primitivo valore ambientale, in qualche punto la situazione risulta nettamente migliorata» [Gazzola 1949, 92].
Gazzola, membro dell'I.N.U. dal 1946, non fu solo assiduo e attivo frequentatore di convegni di urbanistica, ma svolse incarichi di tutela paesaggistica e di controllo soprattutto per la parte monumentale e di valore paesistico nei piani regolatori di varie città, dando un forte contributo teorico in tema di salvaguardia dei quartieri antichi e di pianificazione del territorio, tra cui si ricordano le sue prime esperienze: le consulenze per la redazione dei piani regolatori di Como, Sondrio e Varese, occasioni che evidenziano il suo crescente interesse per i valori ambientali. Testimonianza ulteriore della sua sensibilità per le tematiche dell'ambiente sono gli scritti che egli dedicò al problema di Venezia, concentrando l'attenzione sul rapporto tra il tessuto architettonico complessivo e l'ambiente lagunare.

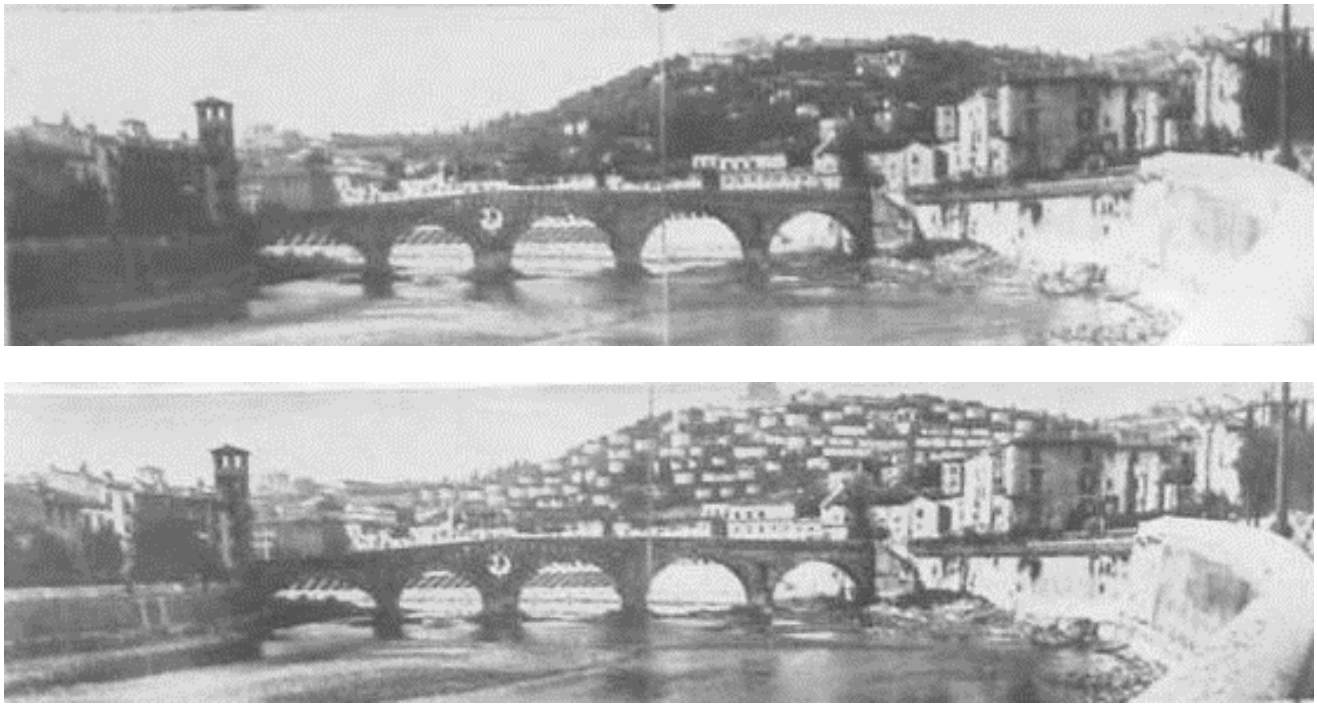
2. La collina di Verona nel P.R.G. di Plinio Marconi

Un altro aspetto significativo dell'attività svolta dalla Soprintendenza in quel periodo storico riguardò la salvaguardia della collina di Verona, paesaggio verde di fondo dell'architettura del centro. Va segnalato che nel 1955, con P.R.G. già adottato, la Commissione Provinciale per la tutela delle bellezze naturali si riunì presso la Soprintendenza per valutare la possibilità di vincolare una parte della zona collinare, necessità emersa «dal fatto che la espansione urbanistica tende a coprire aree collinari secondo un sistema intensivo compromettente la particolare bellezza che tali colline conferiscono alla città con la graduale eliminazione del verde. A ciò s'aggiungono le costruzioni di notevole massa che sorte di recente, in posizione preminente, minacciano di alterare definitivamente il composto equilibrio di un paesaggio noto coronamento del centro di Verona» [Rudi 1962, 6]. A valle dell'incontro, il Ministro della Pubblica Istruzione Guido Gonella nel 1956 e nel 1959 emanò i vincoli comprendenti la zona collinare più vicina alla città e quelli relativi alle sponde del fiume Adige: operazioni in contrasto con le spinte di ampliamento urbano proprie di quel periodo.
Con lo *Studio Preliminare per un Piano Paesistico della collina veronese* del 1960, a firma dell'arch. Libero Cecchini collaboratore di Gazzola, l'ufficio di tutela elaborò un dispositivo di



2: Sezione trasversale della collina per definire l'angolo visivo verticale. In Studio preliminare per un piano paesistico della collina veronese, Verona, 1960 (Foto Archivio Gazzola).

difesa della quinta naturale «a sfondo della città, quasi a completamento della stessa»[2] con fotomontaggi sui risultati derivanti dalle norme presenti nel P.R.G. al fine di evidenziare l'esigenza dell'apposizione di vincoli «che risultino più aderenti alla realtà visiva e alle situazioni fisiche del territorio»[3]. In particolare, la ricostruzione sottolinea i «coni visivi che si godono dai ponti e dai lungadigi, permette di determinare, in base alla frequenza del loro sovrapporsi, l'importanza delle varie zone della collina e di conseguenza permette di applicare ad esse vincoli differenziati»[4]. Uno *Studio* caratterizzato da un impianto 'vincolistico' che risulta senza relazioni con la tutela dell'ambiente naturale e che considera il paesaggio «come 'quinta' o fondale pittorico a sfondo della città» [Rudi 1962, 7] in contrasto con il concetto di paesaggio dinamico dei tempi moderni [Conte 2009].
Tale studio, pur destando un certo interesse nella metodologia applicata, denunciava «un largo margine di arbitrarietà nella scelta dei punti di vista generatori dei coni ottici (…). Ne consegue che il cambiamento dei punti di vista stabilirebbe gioco-forza degli altri coni, delle proiezioni planimetriche e delle sovrapposizioni di ordine diverso e quindi una determinazione diversa dei vincoli» [Rudi 1962, 8], tuttavia si configurava come uno strumento 'passivo', utilizzando esclusivamente il vincolo senza ipotizzare una tutela attiva per la pianificazione e la riconfigurazione della collina veronese. Concetto, questo, che ancor oggi risulta condivisibile. L'Amministrazione comunale veronese, quindi, inserì lo schema di piano per la collina nel programma di revisione del P.R.G.



3: Confronto dello stato attuale della collina (foto in alto) e proiezione prevista in applicazione al P.R.G. vista dal lungadige Re Teodorico. In Studio preliminare per un piano paesistico della collina veronese, Verona, 1960 (Foto Archivio Gazzola).

[2] Studio Preliminare per un Piano Paesistico della collina veronese (1960), Archivio Gazzola.
[3] *Ibidem.*
[4] *Ibidem.*

Peraltro nei suoi scritti il soprintendente veronese si era soffermato più volte sulla necessità e l'importanza del verde asserendo che «L'uomo ha bisogno di un ambiente umano in cui vivere, necessario allo sviluppo della propria umanità, al potenziamento della propria vita intesa in senso complessivo, non meno del nutrimento o delle case in cui ripararsi» [Gazzola 1963a, 275] per un «più armonico tempo moderno» [Gazzola 1963a, 276].
Inoltre, aveva affermato con decisione che «conservare è un'operazione attiva (…) conservare significa bonificare, medicare senza ricorrere a interventi chirurgici» [Gazzola 1958b, 7], da attuarsi allontanando dai vecchi centri le funzioni inappropriate, assicurando loro «possibilità di vita adeguate e razionali» [Gazzola 1958b, 8]; dunque, la salvaguardia è «una basilare conquista dell'attuale cultura: uno dei presupposti della modernità è appunto il sapersi adeguare alle scelte urbanistiche, e quindi il rinunciare ove occorra, a costruire. Questa è autentica innovazione» [Gazzola 1958b, 8].

4: La collina vista dalla strada di Quinzano. In Studio preliminare per un piano paesistico della collina veronese, Verona, 1960 (Foto Archivio Gazzola).

Conclusioni

Nonostante il dibattito sulla collina veronese sia datato, il tema risulta ancora oggi di scottante attualità. Il concetto di 'paesaggio' è oggetto di evoluzioni culturali internazionali legate a quello di 'ambiente', modificando in modo determinante la definizione dei principi scientifici nel campo disciplinare del restauro e, conseguentemente, l'oggetto stesso della tutela. Sono trascorsi dodici anni dall'elaborazione del concetto di Paesaggio Storico Urbano (HUL) finalizzato sempre più al miglioramento del benessere dei cittadini, allo sviluppo sostenibile e ai cambiamenti climatici [Bandarin, Van Oers 2014]: tra gli obiettivi per lo sviluppo sostenibile dell'ONU si ritrova l'obiettivo 11 che riguarda la 'città' in cui andrà incrementata l'urbanizzazione inclusiva e sostenibile.
A Verona il lavoro svolto da Plinio Marconi è stato individuato tra i 'casi esempio' di città italiane legate nel dopoguerra da aspetti di interesse monumentale con l'intento, dichiarato dal soprintendente Gazzola, di salvare il volto, la fisionomia e il carattere della città poiché «l'ambiente in cui si vive è una componente fondamentale della personalità di un individuo» [Gazzola 1966, 12], tenendo presente che il centro antico non deve diventare un elemento esclusivamente ornamentale bensì fonte di energia per la città nuova.

Bibliografia

BANDARIN, F., VAN OERS, R. (2014). *Il paesaggio urbano storico. La gestione del patrimonio in un secolo urbano*, Padova, Cedam.
CONTE, P. (2009). *Dalla tutela passiva alla tutela attiva: "urbanistica e conservazione ambientale"*, in *Piero Gazzola. Una strategia per i beni architettonici nel secondo Novecento*, a cura di A. Di Lieto, M. Morgante, Verona, Cierre, pp. 334-335.
DI BIASE, C. (s.d.). *30 anni ANCSA. 1960-1990*, Milano, s.n.

FANTOZZI, O. (2007). *Il secondo dopoguerra e i Piani di Ricostruzione*, in *Per una storia del restauro urbano: piani, strumenti e progetti per i centri storici*, a cura di M. Giambruno, Torino, Città Studi, pp. 81-85.
FRANCO VIVIANI, G. (1968). *Studi preparatori a livello provinciale*, in Estratto da «Quaderni della Provincia», Verona, pp. 3-5.
GAZZOLA, P. (1949). *Soprintendenza di Verona,* in *Mostra del Restauro di monumenti e opere d'arte danneggiate dalla guerra nelle Tre Venezie*, a cura di M. MURARO, Venezia, Soprintendenza ai Monumenti Venezia, pp. 91-108.
GAZZOLA, P. (1958a). *La situazione urbanistica nelle nostre antiche città*, in «Atti del VII Congresso nazionale di urbanistica», pp. 431-441.
GAZZOLA, P. (1958b). *La tutela della fisionomia storico-artistica di Verona*, in «Atti dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona», s. VI, vol. IX, pp. 1-23.
GAZZOLA, P. (1963a). *Nuovi presupposti a base della revisione del piano regolatore di Verona*, in «Bollettino C.I.S.A.», vol. V, pp. 273-277.
GAZZOLA, P. (1963b). *Urbanistica e civiltà. Il caso di Verona*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, classe di scienze morali e lettere», vol. CXXI, pp. 19-56.
GAZZOLA, P. (1966). *Il problema del passato nella civiltà di oggi*, relazione al Rotary Club di Verona, Verona, pp. 5-12.
GAZZOLA, P. (1967). *La città e il suo territorio. Sviluppo e Conservazione*, in «Atti dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona», pp. 3-20.
GAZZOLA, P. (1971a). *Armonia per l'ambiente umano*, in *Studi storici in onore di Emilio Nasalli Rocca*, Piacenza, s.n., pp. 279-289.
GAZZOLA, P. (1971b). *Presentazione*, in *Il monumento per l'uomo*, «Atti del II Congresso Internazionale del Restauro» (Venezia, 1964), pp. XX-XXI.
GAZZOLA, P., FONTANA, L.A. (1973). *Analisi culturale del territorio. Il centro storico urbano*, Padova, Marsilio.
Il piano regolatore di Verona illustrato al centro "Palladio" (1963), in «L'Arena», 25 settembre.
LAURIA, A., LORINI, A. (2009). *La ricostruzione a Verona: tendenze e personalità del dopoguerra*, in *Piero Gazzola. Una strategia per i beni architettonici nel secondo Novecento*, a cura di A. Di Lieto. M. Morgante, Verona, Cierre, pp. 348-349.
MORGANTE, M. (1998). *Salvare il volto delle città. L'azione di Piero Gazzola, soprintendente della ricostruzione veronese*, in *Tra guerra e pace. Società, cultura e architettura nel secondo dopoguerra*, a cura di P. Bonifazio, S. Pace, M. Rosso, P. Scrivano, Milano, Franco Angeli, pp. 221-230.
GIAMBRUNO, M. (2007). *Per una storia del Restauro urbano: cenni sulla questione dei "centri storici" in Italia*, in *Per una storia del Restauro urbano. Piani, strumenti e progetti per i Centri storici*, a cura di M. Giambruno, Torino, Città Studi, pp. XI-XIX.
MORGANTE, M. (2006). *"Il piano è redatto con giudizioso accorgimento, un po' azzardoso in qualche parte". Tutela e urbanistica a confronto nella ricostruzione del centro di Verona*, in *Verona. La guerra e la ricostruzione*, a cura di M. Vecchiato, Verona, Rotary Club Verona Nord, pp. 128-165.
RANELLUCCI, S. (2003). *Il restauro urbano. Teoria e prassi*, Torino, UTET.
ROMEO, E. (2004). *La conservazione della città: teorie e attuali orientamenti*, in *Il monumento e la sua conservazione. Note sulla metodologia del progetto di restauro*, a cura di E. Romeo, Torino, Celid, pp. 41-58.
RUDI, A. (1962). *Problemi delle colline di Verona,* in Estratto da «Architetti Verona», n. 16, pp. 3-11.
VASSALLO, E. (1975). *Centri storici 1861-1974 note sull'evoluzione del dibattito*, in «Restauro», n. 19.
VECCHIATO, M. (2009). *La politica dei vincoli sull'edilizia veronese*, in *Piero Gazzola. Una strategia per i beni architettonici nel secondo Novecento*, a cura di A. Di Lieto, M. Morgante, Verona, Cierre, pp. 137-140.

Fonti archivistiche

Archivio Gazzola, Studio Preliminare per un Piano Paesistico della collina veronese, 1960.

La ricostruzione post-bellica nel tessuto urbano storico di Genova tra speculazione, restauro e progetto architettonico

The post-war reconstruction in the historic urban tissue of Genoa among speculation, restoration and design

CARLA ARCOLAO*, LUCINA NAPOLEONE**

* Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio della città metropolitana di Genova e della provincia della Spezia,

** Università di Genova

Abstract

Il centro storico di Genova viene diffusamente e gravemente colpito dai bombardamenti alleati negli anni tra il 1940 e il 1945. Il Piano di ricostruzione approvato nel 1950 prevede diverse modalità di intervento. Il contributo si concentra sugli edifici che essendo stati completamente distrutti non vengono restaurati ma riedificati ex novo, per sondare quale fosse l'obiettivo della ricostruzione in relazione all'identità del sistema urbano nel suo complesso.

The historic center of Genoa was extensively and seriously affected by Allied bombing in the years between 1940 and 1945. The reconstruction plan approved in 1950 provides for various methods of intervention. The contribution focuses on the buildings which, having been completely destroyed, are not restored but rebuilt, to understand the objective of the reconstruction, in relation to the identity of the entire urban system.

Keywords

Genova, centro storico, ricostruzione postbellica.

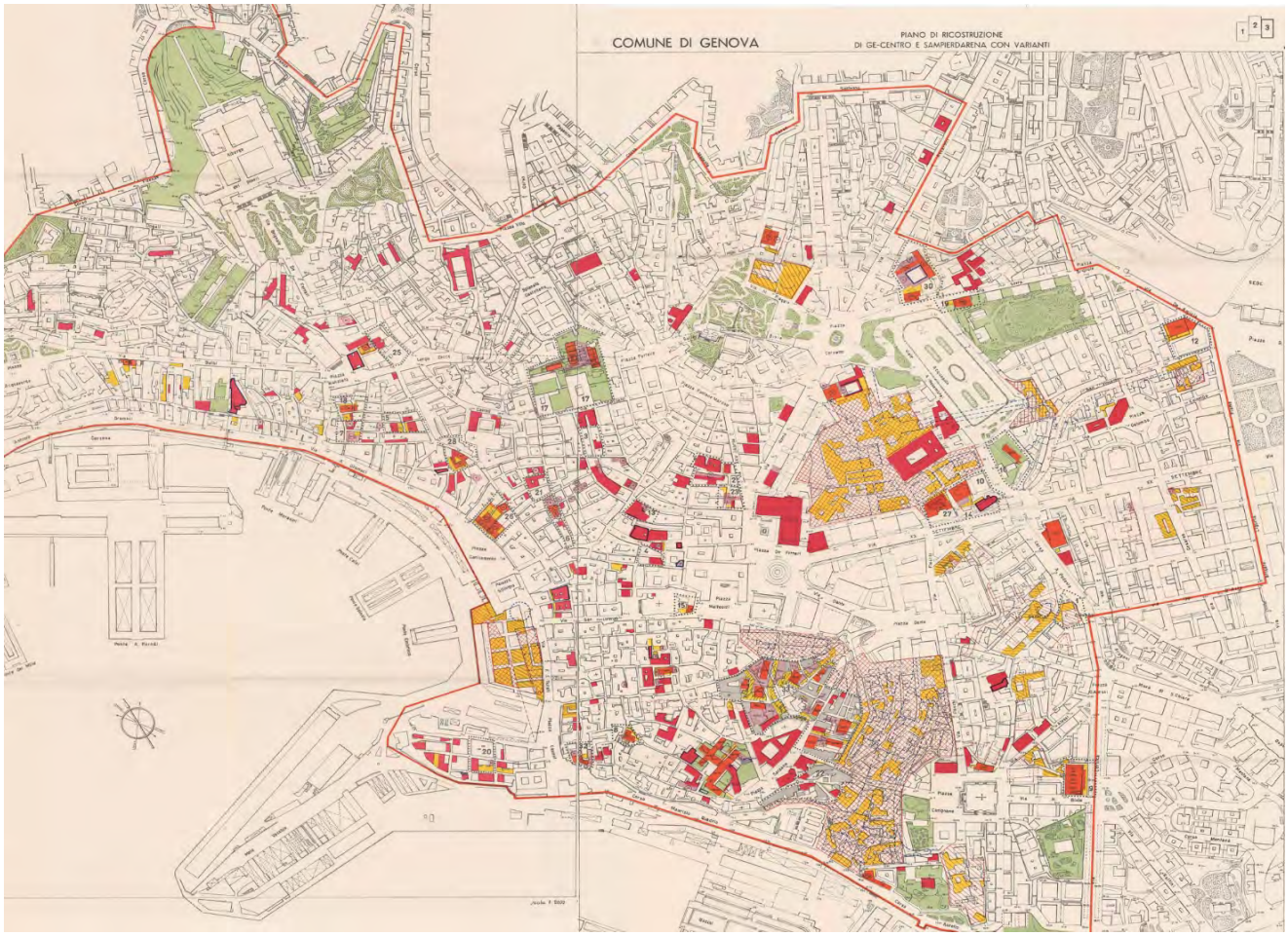
Genova (Italy), historic centre, post-war reconstruction.

Introduzione

«Le notti del 22 e del 23 ottobre 1942 la guerra nella quale anche gli italiani si erano trovati coinvolti ebbe una svolta decisiva. In quelle notti iniziarono con Genova i bombardamenti aerei a tappeto che dovevano subito dopo ripetersi a Torino e a Milano e via via intensificarsi per tutta l'Italia» [Ceschi 1970, 168]. Per la precisione i bombardamenti a Genova erano iniziati con gli attacchi navali del 1940 e 1941 seguiti da più di quaranta incursioni aeree. La città subì gravissimi e diffusi danni alle infrastrutture portuali e industriali e al patrimonio edilizio [Giontoni 2017, 19]. Furono colpiti sia monumenti tutelati sia edifici che, seppur anonimi, costituivano il tessuto connettivo di una città che conservava una stratificazione secolare.

Alla fine della guerra gli interventi di consolidamento e di completamento più urgenti vennero condotti dal Genio Civile [Ceschi 1943, 1-15], sia nel caso di monumenti vincolati sia nel caso di edifici comuni pericolanti, ma già nel 1949 venne costituito il gruppo di progettazione formato da Aldo Assereto, Eugenio Fuselli, Mario Labò e Giovanni Romano per la stesura del Piano di ricostruzione. Il Piano fu approvato nel giugno del 1950 e attuato attraverso una lunga lista di varianti, spia di lunghi contenziosi tra Amministrazione, Soprintendenza e proprietà, dovuti alla difficoltà di conciliare l'obiettivo degli amministratori che era quello di portare avanti una gestione ordinata della ricostruzione, e le istanze dei privati che la percepivano come un volano per la ripresa economica. Una contrapposizione vivace, quella del Comune, contro la speculazione dei grandi gruppi immobiliari che spesso acquisivano la proprietà di un intero

edificio o gruppi di edifici e premevano per aumentare le cubature previste dal Piano e dal Regolamento edilizio, agevolati in questo da una legislazione nazionale che permetteva la deroga sulle altezze «per alleviare la crisi degli alloggi» [Fantozzi Micali 2006, 26].



1: Piano di ricostruzione del Comune di Genova, 1950, Tavv. 2-3 [https://smart.comune.genova.it/documenti/].

1. Il ruolo della Soprintendenza nella ricostruzione

Durante la guerra e negli anni immediatamente successivi, alla guida della Soprintendenza ligure si succedettero tre dirigenti architetti: Carlo Ceschi (1939-1952), Riccardo Pacini (1953-1955), Armando Dillon (1955-1964). Carlo Ceschi si trovò, in anni cruciali, in prima linea «a fronteggiare l'azione devastatrice della guerra sui monumenti» e non è un caso se, a poco più di un anno dai primi bombardamenti, siano sottoposti a tutela tutti palazzi nobiliari di via Garibaldi e di via Balbi. Ceschi che collaborò alle prime ricostruzioni dettate dall'urgenza di salvare quel che restava del centro storico e per frenare distruzioni e danni a monumenti e opere d'arte, scrisse, anni dopo, di aver capito in quel frangente «che le teorie del restauro, caute ed equilibrate, da pochi anni entrate nella pratica dei restauratori subivano un grave colpo, mentre si faceva drammatico il problema della conservazione delle vecchie città e dell'ambiente storico tradizionale» [Ceschi 1970, 168].
Probabilmente è questa consapevolezza maturata già dai primi bombardamenti che lo spinse, tra il 1940 e il 1950 anno di approvazione del Piano di ricostruzione, a emettere complessivamente 191 decreti di vincolo sulla base della L.1089/39; la Soprintendenza, alla data di approvazione del PRG del 1959, avrà sottoposto a vincolo ben 223 edifici.

Il momento è drammatico e la corrispondenza tra Ceschi e la Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, del periodo compreso tra il maggio e il dicembre 1945 sulle attività di ricostruzione degli edifici monumentali danneggiati – come testimoniano le numerose pratiche custodite nell'archivio della Soprintendenza – offre uno spaccato sulla prassi operativa messa a punto nel periodo del governo militare alleato, subito dopo la fine della guerra, ossia nel momento in cui gli ufficiali americani avevano il compito di assicurare il funzionamento dell'amministrazione pubblica italiana. In quest'ottica fu istituita la *Monuments, Fine Arts and Archives Subcommission* del Governo militare alleato [Coccoli, Baldoli 2013; Coccoli 2017], della cui direzione fu incaricato il "valente" professor Paul Gardner. In questo periodo, apprendiamo da Ceschi, fu effettuata, in primis, una ricognizione nei luoghi della Liguria maggiormente colpiti e, successivamente, presi contatti con gli uffici periferici del Genio Civile per avviare i lavori più urgenti. I danni ai monumenti erano notevoli su tutta la regione dalla cattedrale di Sarzana alle chiese di San Michele e Sant'Agostino a Ventimiglia, passando per la collegiata di San Siro e l'oratorio della Concezione a Sanremo [Ceschi 1949; Ceschi 1953], ma il lavoro più ingente era quello su Genova dove le distruzioni erano 'imponenti' e dove gli interventi fino a quel momento svolti, per quanto già notevoli, si erano dimostrati assolutamente inferiori alle necessità [Ceschi 1970; Lavagnino 1947].
I fondi per i primi interventi urgenti, con grande disappunto di Ceschi, non furono affidati direttamente alle Soprintendenze ma al Genio Civile e gestiti sulla base di un accordo sottoscritto da entrambi gli Enti. La Soprintendenza ai Monumenti provvedeva ai preventivi per i lavori a misura, indicando in particolare quelli che dovevano essere conteggiati a stima o in economia e indicando un gruppo di imprese idonee a svolgerli. I preventivi, approvati dalla *Monuments, Fine Arts and Archives Subcommission*, venivano inoltrati al Genio Civile, il quale li sottoponeva all'approvazione della Sottocommissione alleata Lavori Pubblici che si occupava anche della direzione dei lavori, mentre il Soprintendente assumeva la direzione artistica secondo la legge 1089/39. In meno di 7 mesi furono redatte 144 perizie, per un ammontare di 257 milioni di Lire e avviati cantieri su 72 edifici. La Soprintendenza collabora anche alle gare d'appalto e alla progettazione, fornendo misure delle porzioni di manufatti superstiti, disegnando particolari costruttivi e vigilando sui lavori attraverso i propri assistenti tecnici.
L'elemento più interessante che emerge anche da documenti essenziali e "neutri", come i resoconti dei lavori, è l'idea di un tessuto storico diffuso e tutto da salvare senza distinzione tra pubblico e privato [Ceschi 1943]. Ceschi, nelle sue accorate lettere, lamenta l'indisponibilità dell'appena costituito Provveditorato alle Opere Pubbliche, ad intervenire sui manufatti monumentali privati perfino dove i danni erano tali da pregiudicare, a suo parere, la conservazione del monumento stesso. Ceschi, nel tentativo di convincere il governo centrale, espone alcune interessanti considerazioni sul valore e le implicazioni del 'vincolo' e sul ruolo dello Stato nella ricostruzione degli immobili di proprietà privata tutelati: «il vincolo giuridico posto dallo Stato secondo la legge sulla tutela delle cose d'interesse artistico e storico limita la proprietà privata sull'edificio e crea implicitamente una partecipazione dello Stato per interesse pubblico alla proprietà stessa» [Ceschi 1943]. Ne discende una "reciprocità", che verrà riconosciuta solo molti anni dopo, nel Codice dei Beni Culturali: in casi eccezionali che possano ritenersi non imputabili ai proprietari deve senz'altro giustificarsi l'intervento diretto anche finanziario dello Stato. Nel caso degli interventi d'urgenza postbellici, secondo Ceschi, lo Stato avrebbe dovuto limitarsi a eseguire le sole opere conservative come la ricostruzione delle parti murarie, le coperture e le protezioni, «lasciando per ora impregiudicato ogni intervento per le opere di rifinitura anche artistiche come rifacimento degli interni, stucchi, pitture, dorature ecc.». Si evince che la conservazione del tessuto urbano attraverso quella della consistenza

fisica del monumento era più urgente degli aspetti "estetici" della ricostruzione. Ceschi in ultimo afferma che i proprietari dei palazzi monumentali non erano più "i signori" di un tempo e qualcuno non era più in grado di sostenere alcun onere di ricostruzione, pertanto, l'assenza di un sostegno economico dello Stato avrebbe condannato la collettività ad assistere passivamente alla rovina totale degli edifici.

2. Ricostruendo il centro della città

L'iter a cui era sottoposto il progetto di ricostruzione di un edificio prevedeva, tra le altre, l'approvazione dell'Ufficio Belle Arti del Comune di Genova, della Commissione edilizia e, nei casi previsti dalla legge, della Soprintendenza ai Monumenti. Lo strumento principale della Commissione edilizia, in aggiunta al Piano di ricostruzione, era il Regolamento edilizio, approvato nel 1952. Questo, nel caso di costruzioni ex novo – in cui ricadevano gli edifici molto danneggiati – disciplinava dettagliatamente le altezze, le distanze dagli edifici adiacenti, l'allineamento sulla via e, di contro, gli arretramenti per ampliare alcuni vicoli. La Commissione, inoltre, nei decreti di approvazione spesso scendeva ulteriormente nel dettaglio riguardo materiali e forme. I documenti finora raccolti negli archivi della Soprintendenza e in quelli comunali ci restituiscono un insieme variegato di progetti (considerando solo quelli effettivamente realizzati e ancora esistenti), che sono stati suddivisi in gruppi valutandone la ricerca della mimesi rispetto al contesto. Ci sono edifici che si "mimetizzano" totalmente e che, nonostante abbiano strutture in pilastri e travi di cemento armato, attraverso il ritmo e le proporzioni delle bucature, l'uso delle persiane di legno e della finitura a intonaco, assumono, almeno nei prospetti principali, l'aspetto degli edifici storici vicini. Un secondo gruppo di edifici, pur mantenendo i caratteri volumetrici di quelli limitrofi, vengono risolti con linguaggio moderno ma conservano un labile legame con l'intorno, ad esempio attraverso la finitura a intonaco. Un terzo gruppo di edifici, infine, si stacca chiaramente dall'ambiente circostante mostrando, e a volte esibendo, materiali e soluzioni architettoniche evidentemente contemporanei.

Al primo gruppo appartiene palazzo Penco, nel cuore della città vecchia, che fu danneggiato nel bombardamento del 15 novembre 1942, venne vincolato nel 1951 e apparteneva quindi al novero degli edifici tutelati da Carlo Ceschi di cui si è detto in precedenza. Dopo la guerra il palazzo non era del tutto perduto avendo conservato parte delle facciate, il portale, l'atrio, lo scalone monumentale e il cortile colonnato risalenti ai secoli XVI-XVIII. Già nel 1946 fu presentato un progetto di ricostruzione approvato dagli organi competenti ma, negli anni successivi, il cantiere non partì e durante le demolizioni delle parti pericolanti crollò lo scalone monumentale costringendo il Genio civile a demolire tutto fino al primo piano. È questo uno di quei casi, numerosi, in cui al danno delle bombe si aggiunse quello dell'abbandono e dell'incapacità (o volontà) di proteggere ciò che restava dell'edificio. Il crollo dello scalone liberò il piano terra dalla servitù di passaggio permettendo alla proprietà di destinarlo interamente, comprese le parti monumentali, a usi commerciali. Il progetto definitivo fu firmato dall'arch. Eugenio Fuselli e i lavori terminarono nel 1956. La soluzione architettonica finale dei prospetti principali, come scrisse il progettista al sindaco di Genova il 31 agosto del 1953, aveva come obiettivo conservare il carattere dell'ambiente almeno fino «al punto che si offre più immediatamente allo sguardo dei passanti»[1] e per il resto, veniva risolta molto semplicemente con una finitura ad intonaco e un tetto a falde con abbadini di ardesia[2].

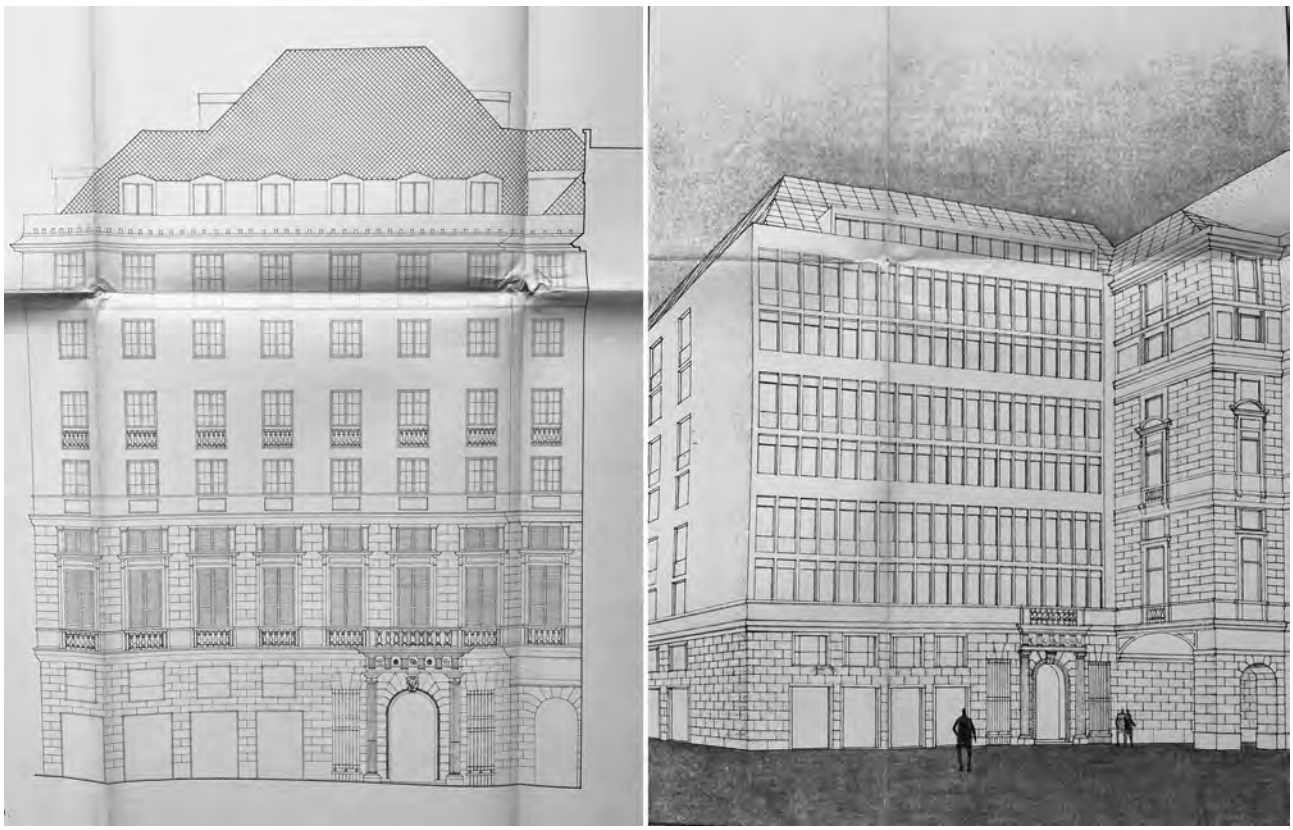
[1] Genova, Archivio SABAP, pratica Ge-Molo, MON 14 Palazzo Penco.

[2] *Ibidem*.

2: Genova, Palazzo Penco,1954. L'edificio dopo la demolizione delle parti pericolanti operata dal Genio civile. Oltre l'archivolto si intravvede il portale conservato (Archivio SABAP, pratica Ge-Molo, MON 14 Palazzo Penco).

La vicenda dell'iter progettuale dei prospetti è esemplare nell'evidenziare i conflitti allora in atto: nel 1953 il progetto fu approvato dalla Commissione edilizia e dal Soprintendente arch. Riccardo Pacini che però, nella nota inviata alla Commissione edilizia del Comune di Genova il 13 novembre, prescrisse che oltre al portale e all'atrio si conservasse o si ripristinasse tutto il prospetto principale[3]. La Società proprietaria, che si era già opposta al vincolo ritenne diseconomiche le richieste e rilanciò presentando altre due soluzioni, A e B, di cui la seconda riduceva la conservazione al portale e a poche finestre, risolvendo la facciata principale con una serie di bucature indifferenziate e ravvicinate. La soluzione A prevedeva invece la demolizione del prospetto principale ancora esistente e la sua ricostruzione che fu giudicata dal Soprintendente di «aspetto pseudo-tradizionale con piani adattati alla convenienza di sfruttamento dell'immobile», come scrisse in una lettera alla Direzione Generale Antichità e Belle Arti il 17 aprile del 1954[4]. L'Ufficio di tutela, in disaccordo con entrambe le soluzioni prospettate rimandò la decisione al Consiglio Superiore delle Antichità e belle Arti che con comunicazione del 18 ottobre approvò la soluzione A[5]. L'edificio infine ricostruito presenta un piano terra, un mezzanino, sei piani e due ulteriori sopra il cornicione. La struttura è in pilastri e travi in cemento armato con una disposizione dei locali intorno ad un vano che racchiude la nuova scala e gli ascensori. Esternamente, nei due prospetti principali l'edificio presenta una soluzione che non ha nulla a che vedere con la preesistenza che era composta da soli tre piani

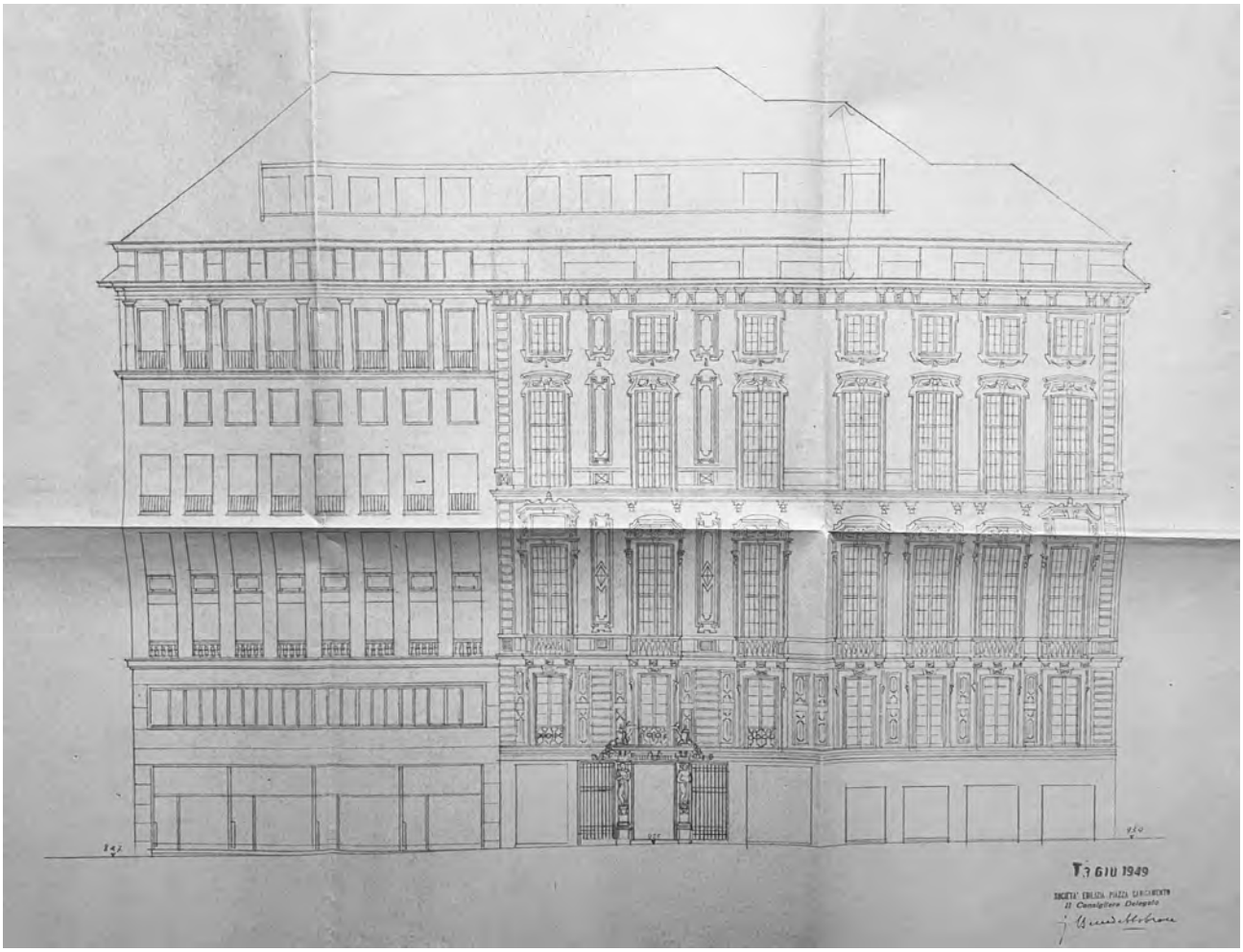
[3] *Ibidem*.
[4] *Ibidem*.
[5] *Ibidem*.



3: Genova, Palazzo Penco, versioni A e B del progetto di ricostruzione firmato da Eugenio Fuselli, 1953 (Archivio SABAP, pratica Ge-Molo, MON 14 Palazzo Penco).

al di sopra del mezzanino. Ciononostante, nell'aspetto generale esso riprende le forme degli edifici genovesi del XIX secolo che lo rendono coerente con il contesto e non ne rompono la continuità visiva. Il secondo esempio che presentiamo, riguarda due edifici adiacenti, entrambi vincolati e danneggiati durante il bombardamento del 13 novembre 1942[6]. Il progetto, del 1949, firmato dall'arch. Lorenzo Castello, prevedeva la fusione in un unico complesso a cui si accedeva dal conservato insieme portale-atrio-cortile di quello che era palazzo Salvago.
Di quest'ultimo si conservava anche la muratura del piano terra, lo scalone fino al primo piano, e l'intera facciata principale. Il resto della struttura in alzato e l'intero volume del secondo edificio veniva demolita e ricostruita in pilastri e travi in cemento armato. Rispetto a quanto previsto dal progetto, non venne conservato in situ un pregevole portale del XVII secolo che dopo essere stato smontato e nonostante le prescrizioni di Ceschi fu rimontato nel palazzo Lamba Doria a Savona.
Il grande complesso ricostruito mantiene i prospetti allineati alla via e il cornicione alla quota dei palazzi adiacenti, pur contando ben sette piani fuori terra più due di abbaini (segno della minore luce tra i piani rispetto agli edifici storici). Il piano terra, adibito a usi commerciali, presenta un rivestimento in pietra di Finale mentre le facciate ricostruite sono finite ad intonaco. Le bucature presentano proporzioni moderne senza persiane ma ciononostante l'edificio, che si trova in una strada molto stretta, non è percepito come interruzione del tessuto storico.

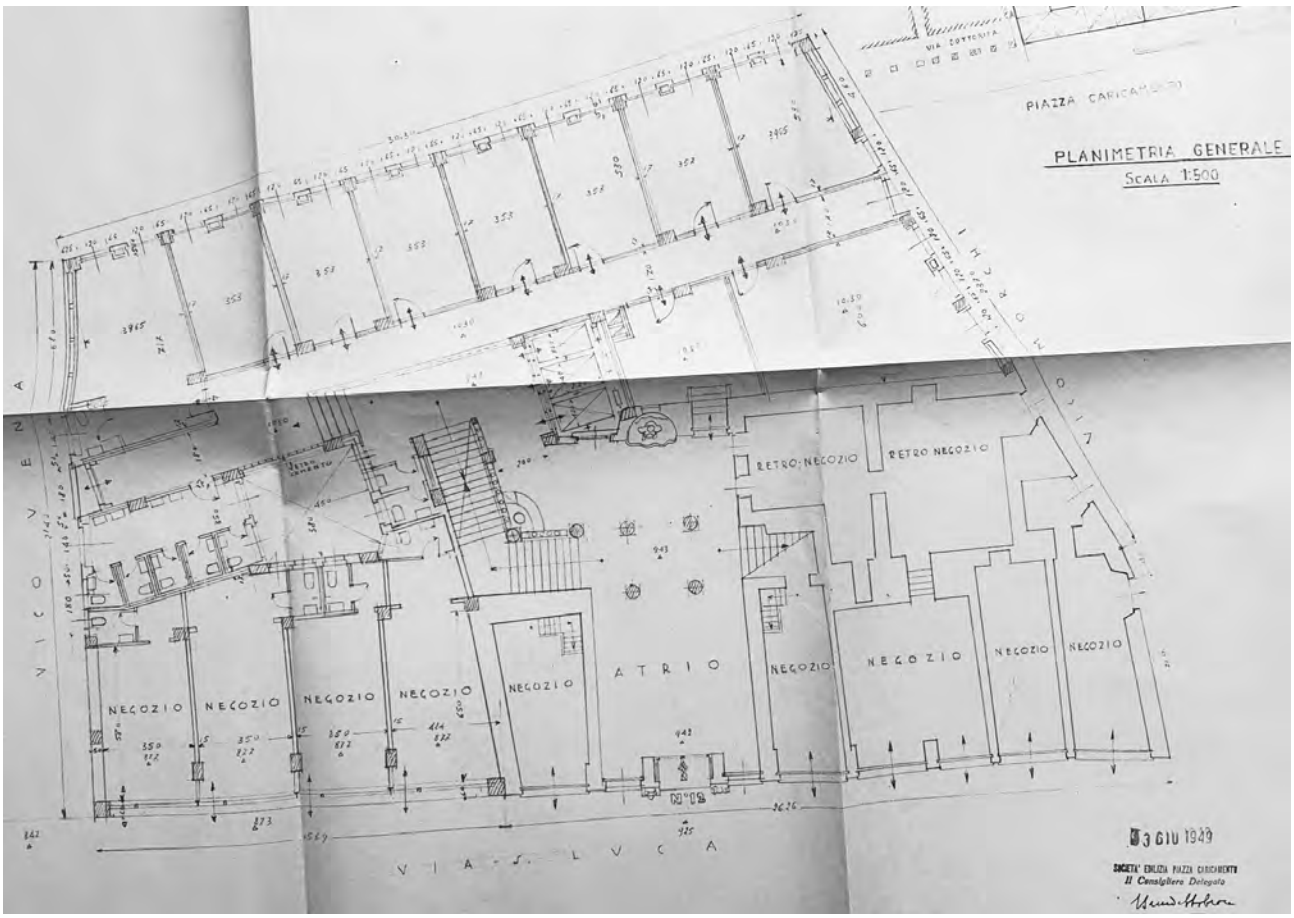
[6] Genova, Archivio SABAP, pratica Ge-Maddalena, MON 44 Palazzo già Salvago.



4: Genova, Palazzo già Salvago, 1949. Il progetto di conservazione della facciata dell'ex civico 12 e di ricostruzione del civico 10 (Archivio SABAP, pratica Ge-Maddalena, MON 44).

Il terzo edificio preso in considerazione si trova in una delle piazze principali del centro ed è un esempio di ricostruzione che utilizza materiali e linguaggio contemporaneo. La preesistenza, tipico edificio del XVII-XVIII secolo fu gravemente danneggiata e se ne decise la totale demolizione. Nel Piano di ricostruzione si prescrisse la ricostruzione fino ad una quota massima di 23,5 metri. La proprietà nel 1949 presentò un primo progetto di massima firmato dall'arch. Luigi Falconi, che nulla ha a che vedere con ciò che sarà realizzato qualche anno dopo. Solo nel 1952 la Commissione Edilizia approvò il progetto dando prescrizioni dettagliate in particolare sulle facciate. Nel decreto di approvazione si legge infatti che il prospetto principale avrebbe dovuto presentare un «fondo facciata in lastre di marmo di colorazione grigia o grigio verdastro. Gli elementi sia verticali che orizzontali dell'orditura portante le grandi finestre (…) saranno rivestiti di metallo, leghe leggere o simili, con patinatura tipo bronzo. Le riquadrature dei negozi, dell'atrio, e delle sopraluci, dovranno essere in massello di granito o materiale equivalente e così pure il contorno del portone d'ingresso»[7]. Un grado di dettaglio che denota grande attenzione per la qualità delle finiture, trattandosi di un edificio molto visibile, situato in un ambiente storico di grande valore. Gli altri prospetti presentano materiali la cui importanza è proporzionale all'importanza dell'affaccio.

[7] Genova, Comune di Genova - Archivio Edilizia privata, pratica 593/1953.



5: Genova, Palazzo già Salvago, 1949. La pianta del piano terra in cui si riconosce la muratura conservata a destra, l'atrio colonnato e lo scalone (Archivio SABAP, pratica Ge-Maddalena, MON 44).

Conclusioni

Lo studio di questa vicenda permette di dare spessore a un grande numero di edifici considerati "senza storia" ma che da quasi settanta anni appartengono al sistema "centro storico". Le modalità con cui sono state condotte le ricostruzioni, inoltre, fanno luce sull'idea di città storica di amministratori, istituzioni preposte alla tutela, architetti, urbanisti, ingegneri. Sono particolarmente interessanti le posizioni assunte da Carlo Ceschi e da Mario Labò [Lanteri Minet 2021]. Entrambi erano stati critici verso gli "sventramenti" utilizzati ampiamente nei progetti genovesi degli anni Trenta e in particolare nel Piano Regolatore del 1932 che segnò il destino, che si compirà anche a decenni di distanza, dei quartieri storici a ridosso del centro. Entrambi erano portatori di una idea di "diradamento" [Ceschi 1943, 1-15; Labò 1948] come azione di risanamento e razionalizzazione delle aree danneggiate del centro senza però abdicare all'istanza di conservazione dell'identità di un tessuto di cui non si accetta né la perdita totale né lo snaturamento conseguente alla disarticolazione dei percorsi storici.

Il risanamento, scriveva Labò, non è demolizione, si fa soprattutto con le fognature e con la manutenzione aggiungendo poi quello che potremmo definire "diradamento verticale": eliminazione di tramezze, di soppalchi, di interi piani che hanno portato nei secoli a un aumento patologico della densità abitativa [Labò 1945; Labò 1948].

Nonostante questa sensibilità che ritroviamo anche in altri attori della vicenda, il passaggio alla pianificazione e alla realizzazione non fu lineare, dovendo tener conto del fatto che per

6: Genova, edificio in Campetto n.10. A sinistra dopo i danneggiamenti che ne hanno decretata la demolizione (immagine tratta dalla rivista «Genova», settembre 1943). A destra l'edificio ricostruito dall'arch. Luigi Falconi, 1952-54 (foto L. Napoleone).

diminuire il numero di abitanti nel centro della città sarebbe stato necessario avere già a disposizione nuovi alloggi che a quella data erano solo sulla carta. Ciononostante, l'insieme dei criteri adottati nella ricostruzione: rimanere all'interno del lotto della preesistenza, rispettarne l'altezza e nel caso di complete ricostruzioni arretrare rispetto al filo della strada per creare uno slargo, quando possibile articolare i volumi a diverse quote per garantire più luce e circolazione d'aria e costruire con materiali di qualità, fanno trasparire l'intenzione o almeno una tensione ideale alla tutela dell'integrità del tessuto urbano e del carattere della città vecchia. Un'intenzione che si manifesta chiaramente anche nei casi in cui il giudizio sul linguaggio architettonico utilizzato nei singoli edifici sia negativo.

Bibliografia

CESCHI, C. (1943). *Sistemazione urbanistica dei vecchi centri bombardati e restauro dei monumenti danneggiati*, in «Genova», ottobre, pp. 1-15.
CESCHI, C. (1949). *I monumenti della Liguria e la guerra 1940-45*, Genova, Arti Grafiche.
CESCHI, C. (1953). *Restauro di edifici danneggiati dalla guerra – Liguria (Genova Chiese)*, in «Bollettino d'Arte», fasc. I, pp. 75-89.
CESCHI, C. (1970). *Teoria e storia del Restauro*, Roma, Bulzoni.
COCCOLI C., BALDOLI C. (2013). *La Liguria in guerra: civili e monumenti sotto le bombe*, in «Ricerche Storiche», n. 2, pp. 273-286.
COCCOLI C. (2017). *Monumenti violati. Danni bellici e riparazione in Italia nel 1943-1945: il ruolo degli alleati*, Firenze, Nardini.
FANTOZZI MICALI, O. (2006). *Piani di ricostruzione e città storiche (1945-1955)*, Firenze, Alinea.

GIONTONI, B. (2017). *L'urbanistica della ricostruzione. Genova dal dopoguerra agli anni Sessanta,* Genova, Erga edizioni.
LABÒ, M. (1945). *Confidenze sul piano regolatore*, in «Genova», n. 1, p. 14.
LABÒ. M (1948). *Modernità e storicismo nell'urbanistica attuale*, in «Comunità», n. 15/11.
LAVAGNINO, E. (1947). *Cinquanta monumenti italiani danneggiati dalla guerra*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato.
LANTERI MINET, T. (2021). *Mario Labò. Architetto e intellettuale*, Roma, Aracne.

Fonti archivistiche

Genova. Archivio della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Genova e la provincia della Spezia (Archivio SABAP), pratica Ge-Molo, MON 14 Palazzo Penco, pratica Ge-Maddalena, MON 44 Palazzo già Salvago.
Genova. Comune di Genova. Archivio Edilizia privata, pratica 593/1953.

Lungarni di Pisa: danni bellici e ricostruzione nel secondo dopoguerra

Lungarni of Pisa: war damage and reconstruction after World War II

FRANCESCA GIUSTI
Università di Firenze

Abstract

Il contributo analizza la ricostruzione dei Lungarni di Pisa a seguito delle distruzioni causate dal secondo conflitto mondiale focalizzando l'attenzione sulle aree più danneggiate individuate dal Piano di ricostruzione. L'obiettivo di migliorare le condizioni igienico sanitarie nel tessuto urbano storico, fa tuttavia emergere l'intento di trarre partito dalle distruzioni per riprogettare le aree dei Lungarni maggiormente interessate dai valori di rendita di posizione. Se ne analizzano i meccanismi, le contraddizioni, i ritardi, i conflitti di competenze tra amministrazioni.

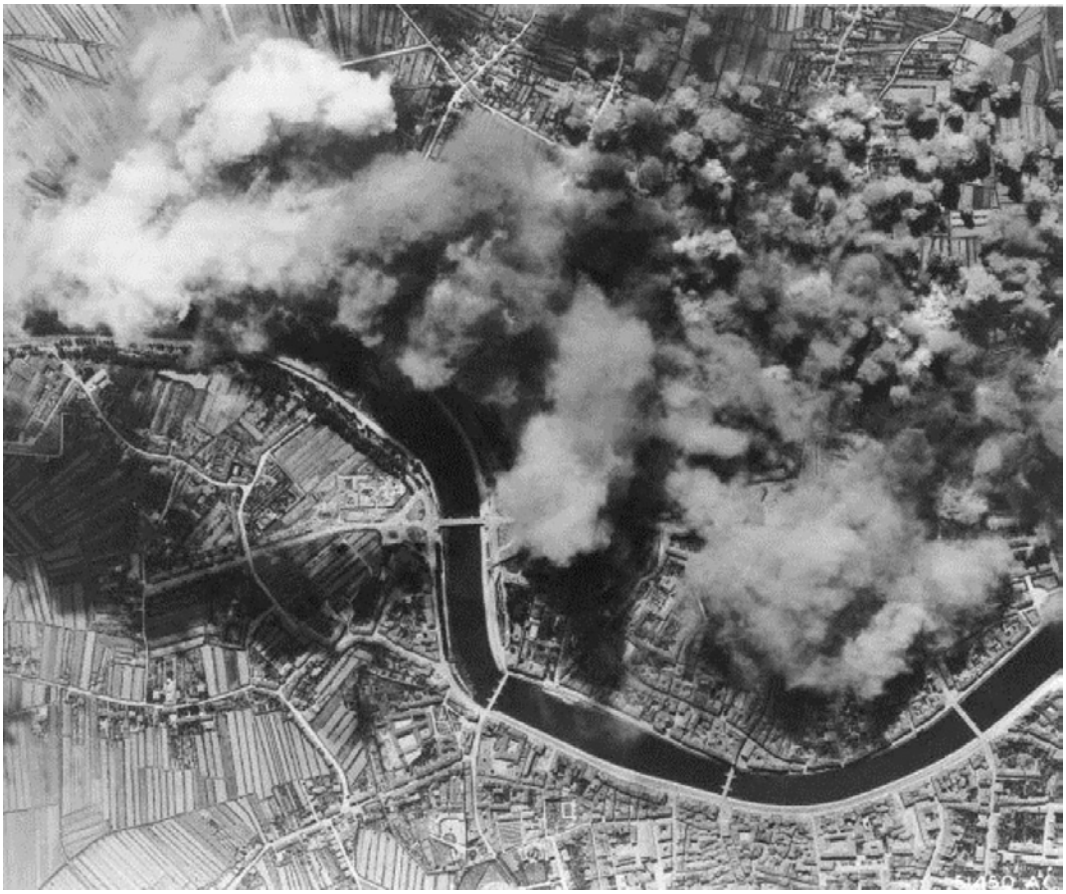
The paper analyses the reconstruction of the Lungarni of Pisa following the destruction caused by the Second World War, focusing on the most damaged areas identified by the Reconstruction Plan. The objective of improving sanitary conditions in the historical urban fabric, however, highlights the intent to gain from the destruction to redesign the areas of the Lungarni most affected by the values of income position. Its mechanisms, contradictions, delays and conflicts of competence between administrations are analysed.

Keywords
Pisa, Piani di ricostruzione, Piero Sanpaolesi.
Pisa, Reconstruction Plan, Piero Sanpaolesi.

Introduzione

All'inizio del secondo conflitto mondiale regnava a Pisa quella «secolare tranquillità» prerogativa riconosciuta da viaggiatori e cittadini, che «non era stata sovvertita neppure dai primi due anni di guerra», ricorda il Soprintendente Piero Sanpaolesi nella memoria a dieci anni dalla liberazione che appare come un bilancio dei difficili primi anni dell'emergenza post-bellica. «Il suo patrimonio artistico era stato sostanzialmente lasciato al suo posto, e le misure di protezione antiaerea prese dal mio predecessore Nello Tarchiani nel '40 erano ispirate ad una doverosa ma non del tutto convinta obbedienza agli ordini» [Sanpaolesi 1954, 23]. La tranquillità cui si allude richiamando un ricorrente topos che identifica l'aura di Pisa venne meno tra l'agosto 1943 e il luglio 1944, quando la città fu colpita ripetutamente dal fuoco amico e nemico [Coccoli 2017]. Nodo infrastrutturale strategico per la presenza di un sistema di collegamenti (ferroviari, aeroportuali, stradali) e di stabilimenti legati all'industria bellica e ai trasporti, Pisa fu dunque un obiettivo sensibile negli anni cruciali della svolta della Seconda guerra mondiale. Il quadro che si presenta all'indomani dei bombardamenti è devastante: «un ammasso di rovine… un groviglio di ferri contorti… una lunga seminata di infissi, di tegole, di vetri, orrendamente sparpagliati» [Il Telegrafo 1943]. Un quadro più volte ribadito dalla memorialistica, dalla storia sociale e politica, dalle testimonianze iconografiche e artistiche.
Passando poi da un diffuso cumulo di macerie a una disamina ravvicinata degli edifici, agli atti della Soprintendenza pisana e del Ministero della Pubblica Istruzione, sfilano i resoconti sui danni dei palazzi dei lungarni, quasi tutti destinati a funzioni pubbliche: «Palazzo Pretorio, lo

stesso Palazzo Comunale, il Palazzo sede dell'Amministrazione Provinciale, la sede della Prefettura, il Palazzo Reale sul Lungarno Mediceo, la Questura, l'Intendenza di Finanza, il Palazzo della Sapienza e num erosi Istituti Universitari, (…) la Cittadella con la sua caratteristica Torre, le costruzioni del Giardino Scotto, molte chiese monumentali come San Paolo a Ripa d'Arno (…) i nostri meravigliosi Lungarni erano ridotti in uno stato veramente pietoso», ricorda Enrico Pistolesi, allora assessore alla cultura del Comune di Pisa, nel decennale della liberazione di Pisa, in un lungo elenco di danni [Pistolesi 1954, 18-19].
A risultare più danneggiate, oltre alla stazione ferroviaria, sono i Lungarni del tratto cittadino, in particolare le aree in corrispondenza dei ponti, obiettivi chiave per bloccare l'avanzamento dei nemici. Su queste aree soprattutto si concentra il Piano di ricostruzione della città, il cui obiettivo è quello di ricostruire e risanare il tessuto urbano storico. Di fatto si procede non solo a una più ampia rifunzionalizzazione urbana e al miglioramento dei collegamenti con le infrastrutture della rete viaria interna ed esterna, potenziate già dal Piano Regolatore della città e delle marine del 1931, ma anche all'incremento dell'edificato, intrecciando problematiche infrastrutturali, urbanistiche, patrimoniali con la tutela delle preesistenze monumentali. Tuttavia, il contesto di riferimento è frammentato sia sul piano tecnico che amministrativo, come dimostra il succedersi di varianti e osservazioni del Genio Civile e della Soprintendenza [Ragghianti 1946a, 263-289], che procedono con una sorta di cautela, tra incertezze e c ontraddizioni, evidenziando la condivisione di riferimenti teorici nella valutazione delle problematiche tra città esistente e città in espansione [Ragghianti 1946b].



1: Pisa, Veduta aerea del primo bombardamento del 31 agosto 1943, Archivio Storico Comune di Pisa (ASCPi).

2: *Pisa, Ponte della Fortezza distrutto dai bombardamenti. Vista sui lungarni di Tramontana, 1945, archivio privato.*

3: *Pisa, Lungarno Mediceo dopo i bombardamenti, 1944, archivio privato.*

1. Il Piano di ricostruzione e i lungarni di Pisa

In tale contesto, a Pisa come anche a Firenze, bombardata nella stessa estate del 1944, i lungarni risultano le zone principalmente colpite, in particolare le aree in corrispondenza dei ponti. Ingenti sono dunque i danni subiti dagli edifici con vaste lacune che interrompono la continuità di quella cortina che aveva contribuito a costruire l'immagine della città lungo le rive. Il crollo dei quattro ponti che univano le due sponde del centro cittadino investì drammaticamente vasti tratti di edificato caratterizzati da rilevanti episodi monumentali. L'isolamento della città nelle sue parti complementari mette in luce il ruolo funzionale e simbolico dell'infrastruttura che, nel contesto bellico, diviene confine militare invalicabile. I ponti, inoltre, non significano solo il legame fisico topografico, ma l'unitarietà delle forme di vita sociale, che la guerra frammenta, contribuendo a quello spaesamento che la vista del «mare di macerie» doveva suscitare nella popolazione, come ricorda lo scrittore Bigongiari dopo i bombardamenti del 31 agosto 1943, quando persero la vita un migliaio di persone [Bigongiari 1997, 14]. Si comprende come la connessione delle due parti fosse prioritaria nella programmazione dei lavori di ricostruzione e particolarmente avvertita dalla cittadinanza anche la questione dell'immagine dei lungarni, come dimostrano i ripetuti dibattiti sui criteri e le scelte formali, rimbalzate sui quotidiani locali.

Le drammatiche distruzioni di Pisa comportano il suo inserimento nel 5° elenco delle città [Pratelli 1946, 292] con obbligo di prevedere un piano di ricostruzione (D.M. 5 febbraio 1946, n. 326). Il piano, redatto da un gruppo di professionisti locali, l'architetto Renato Bellucci e gli ingegneri Ugo Ciangherotti, Giulio Fascetti, Luigi Pera, professore di architettura tecnica e poi tecnica urbanistica alla facoltà di ingegneria della città, dopo varie rielaborazioni e varianti (22 proposte al consiglio comunale e 12 approvate), fu approvato il 21 settembre 1947. Una data tardiva rispetto all'urgenza di procedere alla ricostruzione. Vi sono individuati i provvedimenti per le aree più danneggiate della città, con l'obiettivo di migliorare, nel giro di due anni, le condizioni igienico sanitarie ritenute molto gravi, soprattutto nel tessuto urbano storico. Si fa notare come tra le dieci aree maggiormente distrutte dalla guerra e destinate allo sviluppo edilizio, la metà rientra nella fascia dei lungarni. Più precisamente si tratta delle aree 2, 3, 5, 6, 7 indicate nella planimetria di riferimento, mentre le altre riguardano i nodi infrastrutturali e industriali. Le previsioni sul risanamento della città vecchia si precisano nelle "Norme" al secondo punto del piano di ricostruzione che mette in campo la realizzazione di nuove strade e piazze, il diradamento, ritenuto "opportuno" per alcune zone sinistrate, oltre a linee guida per

specifici settori urbani. Per i progettisti, le distruzioni belliche «offrono oggi alcune possibilità irraggiungibili ieri» [Comune di Pisa 1946, 7], ragione per cui diradare, allargare, collegare, risanare, sembrano obiettivi da tempo latenti nel pensiero sulla città dei progettisti del piano che la guerra ha portato al livello di “necessità” e urgenza.

4: *Città di Pisa, Piano di ricostruzione, 1947, Archivio Storico Comune di Pisa (ASCPi).*

Dai resoconti della Commissione tecnico-amministrativa emerge però un modo riduttivo di interpretare il Piano di ricostruzione come sommatoria di zone significative, senza di fatto agire in modo organico, neppure sulla progettazione delle singole aree, e la vicenda della Cittadella Vecchia è in tal senso esemplare. Stretta tra la morsa della rifunzionalizzazione urbanistica (breccia nelle mura, collegamenti con la viabilità esterna, ricostruzione del Ponte a Mare) e la tutela dei reperti storici, la vicenda prosegue tramite ripetute varianti che si susseguono tra il 1947 e il 1954, procedendo verso il problematico obiettivo di conciliare il recupero delle strutture storiche superstiti con la pressante esigenza di velocizzare i collegamenti potenziando le infrastrutture. Lo dimostrano le perplessità e i continui ripensamenti dello stesso Comitato tecnico, fin dal primo atto di revisione di affrettate ipotesi di lottizzazione dell'area, dove nella parte libera tra i due arsenali in cui sorgeva la Caserma del 7° artiglieria, viene inizialmente prevista la realizzazione di un «piccolo quartiere residenziale per alloggi INCIS con un'ampia zona verde, e il conseguente abbattimento dei resti dell'arsenale repubblicano» [Bracaloni, Dringoli, Giusti, 2006, 112]. Ipotesi questa che vede però lo scontro con l'amministrazione provinciale, interessata all'area per una nuova caserma dei vigili del fuoco, soluzione che anche in questo caso desta "qualche dubbio" per l'invasività volumetrica dell'edificio e i caratteri moderni dell'architettura ritenuti contrastanti con l'ambiente storico circostante.
Nel seguire l'iter di tali progetti emerge la centralità della posizione della Soprintendenza di Piero Sanpaolesi [Lamberini 2006], riguardo non solo alle preliminari operazioni d'emergenza, ma anche alle questioni relative alla viabilità e alla rifunzionalizzazione dell'area. L'urgenza di eseguire «la rimozione delle macerie della torre di Cittadella, con la conseguente liberazione dell'antica porta delle mura urbane incorporate nel fabbricato», segnalata da Sanpaolesi al Genio Civile fin dal 1946, è l'intervento di base per verificare le ipotesi di sistemazione urbanistica della zona e più in generale «lo studio del piano di ricostruzione cittadino»[1]. Tuttavia, la Soprintendenza, dopo aver sventato il rischio della lottizzazione dell'area per realizzare un villaggio residenziale e aver ammesso la costruzione della nuova caserma, pur con una serie di prescrizioni, è costretta a mediare le ragioni della tutela con le necessità urbanistiche. Ciononostante, la questione porta alla svolta del Consiglio Superiore dei Lavori Pubblici del 1953 che inibisce la possibilità di edificare, in favore di una sistemazione più organica dell'intera area finalizzata alla valorizzazione dei suoi caratteri pittoreschi (che riprende l'idea della ricostruzione del Ponte a Mare prevista dalla prima stesura del piano), incaricando Giovanni Michelucci di redigere un progetto per un giardino e parco pubblico.
Per quanto riguarda l'antica Cittadella e gli arsenali repubblicani gli obiettivi urbanistici sembrano in un primo momento convergere con la ricostruzione degli edifici.
Nel realizzare il consolidamento delle strutture residue del complesso, Sanpaolesi propone come soluzione meno impattante di aprire due fornici «in corrispondenza ed in asse dell'antica porta esistente nelle mura medioevali, incorporate nel fabbricato, allo scopo di permettere l'attuazione della viabilità in prosecuzione al lungarno Simonelli»[2]; mentre dispone una ricognizione fotografica e il rilievo dell'area come base di conoscenza su cui impostare le scelte di restauro e riuso dell'intorno. Queste si attestano su azioni consequenziali come «consolidamento, restauro, demolizioni e ricostruzioni, cuci e scuci, protezione con mantelline di coronamento» delle strutture murarie residue in «laterizio murato e malta cementizia», e

[1] Pisa, Archivio Generale Soprintendenza di Pisa, *Cittadella*, Lettera del Sovrintendente P. Sanpaolesi al Genio Civile del 27 giugno 1946.
[2] Pisa, Archivio Generale Soprintendenza di Pisa, *Cittadella,* Relazione di P. Sanpaolesi, in risposta alla richiesta di un resoconto dettagliato dei lavori previsti alla Cittadella (12 dicembre 1949) alla Direzione Generale delle Belle Arti del 9 gennaio 1950

"fedele" ricostruzione della Torre Guelfa con una «nuova struttura in cemento armato e rivestimento in mattoni»[3]. E se la quattrocentesca torre Guelfa poteva rientrare nei paradigmi che ne legittimavano il ripristino, gli arsenali repubblicani di cui era stata ammessa la ricostruzione, sono rimasti allo stato di rudere fino ai giorni nostri. Fino a quando, fuori dal contesto emotivo ed eccezionale della rinascita post-bellica, l'amministrazione comunale ha promosso, d'intesa con la Soprintendenza, la ricostruzione delle campate trecentesche, sia pure a seguito di una ricognizione archeologica che ne ha "legittimato" l'articolazione originaria. Ciò, in sfregio all'intenso dibattito che si è sviluppato sui criteri e i metodi del restauro, proprio a partire dal secondo dopoguerra [*Guerra, monumenti, ricostruzione* 2011].

Più lunga procedura comportò lo studio dell'area della Fortezza Nuova e Giardino Scotto sul Lungarno Galilei e Fibonacci avviata dai primi anni '50 in concomitanza con la riedificazione del ponte alla Fortezza e la sistemazione di un nuovo accesso a sud della città. Anche in questo caso vengono a intrecciarsi problematiche infrastrutturali, urbanistiche, patrimoniali con la tutela delle preesistenze monumentali. Problematiche che resero complesso l'iter allungando tempi e procedure. Nello specifico, la nuova sistemazione, inclusa nel piano di ricostruzione con la variante "B" Santa Marta-Giardino Scotto, doveva tener conto di due importanti nodi viari, entro i quali veniva a incastonarsi il complesso monumentale: lo svincolo sul lato della fortezza in direzione del ponte della Vittoria (ricostruito tra il 1949 e il 1950), la ricostruzione del ponte "alla Fortezza" e il loro collegamento.

Per quanto concerne la ricostruzione del terzo palazzo di testata, ritenuto particolarmente problematico per la sua appartenenza al "complesso Scotto", il Ministero prescrive di conservare la differenziazione preesistente rispetto agli edifici costituenti il complesso, pur mantenendoli nella loro unità organica. Nel contempo, non solo è prescritta la sistemazione a verde dei terreni compresi nell'area del vallo per la valorizzazione dei resti del complesso sangallesco, ma tale prescrizione è estesa alle aree libere dell'edificato lungo la strada perpendicolare al fiume (via Bovio) obbligando di mantenerli «a giardino con piantagioni di alto fusto»[4]. Parte di tale area, ovvero quella compresa tra la zona di rispetto delle mura urbane, i Bastioni della Fortezza Nuova, il Giardino Scotto, e il Lungarno, nel frattempo era stata sottoposta a vincolo paesaggistico, per l'insieme «di cose immobili costituenti un caratteristico aspetto avente valore estetico e tradizionale, e di conseguenza ogni progetto avrebbe dovuto ottenere approvazione dalla Soprintendenza»[5]. Il progetto ha avuto un iter controverso non ancora concluso. Nella vasta zona occupata dai Tre Palazzi, solo la porzione sud è stata ricostruita *à l'identique*, come completamento della parte conservata; mentre lungo l'Arno rimane la lacuna coi lacerti della muratura basamentale. Se non ebbero seguito le varie proposte, come quella di Paolo Portoghesi e Paolo Diddi degli anni '80 che ripropone tessiture lapidee a vista, come riflesso della muratura della chiesa di San Matteo sulla riva opposta dell'Arno, è alle soglie del nuovo millennio, che si giunge a una "ricostruzione fedele" sia nelle linee architettoniche, che nel numero e posizione degli orizzontamenti interni, una soluzione imposta dalla Giunta municipale pisana, in accordo con la Soprintendenza. Tali esiti fanno riflettere sulla lunga durata della ricostruzione post-bellica a Pisa e sul progressivo venir meno

[3] Pisa, Archivio Generale Soprintendenza di Pisa, *Cittadella,* Perizia di spesa redatta da S. Aussant, siglata Sanpaolesi del 12 novembre 1949.

[4] Pisa, Archivio Generale Soprintendenza di Pisa, *Giardino Scotto,* Il Ministro segretario di Stato per i Lavori Pubblici, variante n. 2120, Roma, 20 aprile 1959.

[5] Pisa, Archivio Generale Soprintendenza di Pisa, *Giardino Scotto,* Il Soprintendente N. Bemporad al Sindaco di Pisa, Oggetto: vincolo della zona di rispetto delle mura urbane, Pisa, 18 dicembre 1962.

di un dibattito critico riguardo all'integrazione delle lacune urbane e al rapporto antico-nuovo, per ripiegare sulla banalizzazione del *refaire à l'identique* [Giusti 2021].
La pianta della città con le zone sottoposte al Piano di ricostruzione non individua, se non ai margini dell'area n. 7, il vasto complesso di edifici religiosi con la chiesa di San Paolo e i resti del monastero vallombrosiano, la cappella di Sant'Agata, l'ex abbazia benedettina, situati sulla riva opposta della Cittadella vecchia, in prossimità del Ponte a Mare e della cinta muraria. Trattandosi di un insieme monumentale, l'intervento ha un interesse di competenza esclusiva della Soprintendenza. Chiesa, chiostro conventuale, campanile, subirono danni gravissimi e perdite irreversibili. Il quadro è puntualmente descritto dai resoconti della Soprintendenza che avviò subito la rimozione delle macerie e delle parti pericolanti, per procedere alla lettura delle permanenze e alle prime opere di consolidamento. Studi recenti [Spinosa 2011] hanno indagato con minuzia documentaria la vicenda del restauro della chiesa di San Paolo a Ripa d'Arno e della Cappella di Sant'Agata seguito dal soprintendente Sanpaolesi tra il 1944 e il 1960. Quanto all'ex convento delle Benedettine, anch'esso massicciamente compromesso dai danni bellici, bisogna arrivare ai primi anni '60 per l'avvio delle prime proposte d'intervento. Senza entrare nel merito della lunga vicenda progettuale che portò alla conservazione della facciata verso l'Arno e di alcune porzioni residue, si fa solo rilevare che si è trattato di un progetto di ricostruzione concluso alla fine degli anni '70. Varie sono le ipotesi che si susseguono per la nuova destinazione, proponendo un'utilizzazione residenziale con nuovi e moderni volumi fino ad arrivare alla soluzione attuale con il centro congressi e le residenze studentesche.
È il "risanamento" la parola-chiave delle norme del Piano di ricostruzione del '46 che si focalizzano sulla zona compresa tra il lungarno Mediceo e la via parallela (delle Belle Torri), prevedendo il diradamento del tessuto, con la riduzione della profondità dei palazzi distrutti, e il recupero del volume in altezza e numero di piani, oltre all'apertura di tre vicoli (uno aperto e due coperti a volte). Su questo termine (risanamento) insiste Sanpaolesi rilevandone l'inadeguatezza quando è, come in questo caso, applicato genericamente alla città storica, perché sembra preludere a possibili abbattimenti, affermando invece la necessità di prescrivere «norme cautelative che fin da ora precisino l'immutabilità del loro aspetto e struttura di antica città medievale con conservazione e restauro di tutti gli edifici in esse esistenti, in modo che l'azione di tutela esercitata dalla Soprintendenza ai Monumenti non debba trovarsi in contrasto con previsioni di piano di ricostruzione»[6]. Di fronte a queste ipotesi che avrebbero comportato massicci sventramenti, Sanpaolesi potenzia gli strumenti di tutela, giustificandone la rispondenza alle indicazioni del piano di ricostruzione, nelle aree da esso coperte; in alcuni casi, specifica di aver fatto riferimento al Regolamento Edilizio del 1934, mentre in altri l'intervento è puntuale e di diretta competenza della Soprintendenza, ai sensi della legge del 1939. È dunque col quadro frammentato delle aree critiche individuate dal piano di ricostruzione, che la Soprintendenza integra un sistema di tutela pianificato, ricorrendo agli strumenti della normativa vigente: vincoli diretti sulle emergenze e indiretti sull'immediato intorno, con l'intento di salvaguardare il patrimonio dei lungarni nella sua unitarietà. È questo un argomento centrale nel processo di tutela del patrimonio, tuttavia non privo di compromessi e di adattamenti, in un continuo rimbalzare di pareri e procedure tra amministrazione statale e locale. Un punto critico furono gli ampliamenti volumetrici nella riedificazione dei vuoti lasciati dai bombardamenti dove però la Soprintendenza fin dall'inizio, scartò per sua parte il principio della ricostruzione delle strutture e delle facciate preesistenti tali e quali quando l'edificio era andato del tutto perduto, lasciando invece alle riparazioni e alle iniziali opere di consolidamento il compito di conservare

[6] Pisa, Archivio Generale Soprintendenza di Pisa, *Piano di Ricostruzione,* Osservazioni. Appunti manoscritti, s.d

dove era possibile farlo, e cioè dove erano conservati per molta parte e con sufficienti elementi architettonici l'aspetto e le forme prebelliche[Sanpaolesi 1973, 27]. Ma accettò, d'altra parte, senza preconcetti l'inserzione di nuove forme entro il vecchio tessuto urbano, quando non era rimasta traccia alcuna del vecchio edificio orientandosi verso la rilettura in chiave moderna delle caratteristiche costruttive storiche, cercando di legare «la preesistenza con l'innovazione, le istanze della tutela e della cultura alle esigenza della vita» [Giusti 2007, 243].

5,6: *Pisa, Lungarno Mediceo. Veduta d'insieme dopo la ricostruzione, 1960c., Università di Firenze, Archivio Fotografico Restauro (UNIFI-AFR).*

Conclusioni

I piani di ricostruzione dei lungarni di Pisa presentano più punti di debolezza, tra i quali il fattore tempo, insieme ai diversi quadri tecnico-amministrativi di riferimento, è essenziale per le ricadute sul livello qualitativo e quantitativo degli interventi. L'avvio tardivo della pianificazione rispetto all'urgenza delle scelte di ricostruzione e l'attuazione dei piani in un lungo arco di tempo, sono infatti fattori che comportano la frammentarietà dei progetti, non riuscendo a garantire l'organicità dello strumento urbanistico nel dettagliare le previsioni generali con la pianificazione attuativa. Come si è visto, diverso è l'approccio della Soprintendenza e del Genio Civile sulle due emergenze fortificate, come la Cittadella Nuova, e la Fortezza del Sangallo col giardino Scotto, le aree-limite del segmento urbano dei lungarni che assumono connotati paesaggistici e "pittoreschi", per i quali si opta per la ricostruzione, con l'intento di rafforzare un'identità già definita dall'iconografia ottocentesca. A fronte di questi temi, decisivi per il ridisegno del paesaggio urbano, è la ricostruzione delle cortine dei palazzi lungo le rive, sottoposte a una strategia vincolistica che garantisce il controllo della Soprintendenza, con l'intento di ridare continuità alla quinta urbana e contenere le differenze nel rapporto di contiguità tra i palazzi storici restaurati e le ricuciture moderne, riverberando un dibattito a scala nazionale. A un tale approccio si sottraggono le più recenti ricostruzioni post-belliche, quella di uno dei "Tre palazzi", ex regia questura, e di una campata degli arsenali repubblicani, mentre rimane aperta la questione dei lacerti dell'altro dei Tre palazzi abbattuti, per i quali sarebbe auspicabile consolidarne il valore di testimonianza ruderizzata da riqualificare nel contesto di un parco pubblico.

Bibliografia

BIGONGIARI, D. (1997). *Parola di un operaio "antico". La mia fabbrica*, Milano, Jaka Book.

BRACALONI, F., DRINGOLI, M., GIUSTI, M.A. (2006). *Pisa, Il paesaggio contemporaneo*, Pisa, Pacini.

COCCOLI, C. (2017). *Monumenti violati. Danni bellici e riparazioni in Italia nel 1943-1945. Il ruolo degli alleati,* Firenze, Nardini.

COMUNE DI PISA (1946), *Norme di Piano di Ricostruzione della città di Pisa, Relazione*, 11 dicembre.

GIUSTI, M.A. (2007). *L'eredità post-bellica. Restauro e tutela a Pisa, Lucca, Livorno e Massa Carrara*, in «Ananke», nn. 50/51, pp. 240-253.

GIUSTI, F. (2021). *La città e il fiume. Le rive dei musei a Pisa dall'Ottocento a oggi,* Tesi di dottorato in Preservation of the Architectural Heritage, XXXIII ciclo, supervisor: prof. S. Caccia Gherardini, co-supervisori: prof. C. Di Biase, DASTU, Politecnico di Milano.

Guerra, monumenti, ricostruzione. Architetture e centri storici italiani nel secondo conflitto mondiale (2011), a cura di L. De Stefani, C. Coccoli, Venezia, Marsilio.

«Il Telegrafo» (1943), 2 settembre.

LAMBERINI, D. (2006). *Il Soprintendente e gli Alleati. L'attività di Piero Sanpaolesi alla Soprintendenza di Pisa nel 1944-'46*, in «Bollettino Storico Pisano», vol. LXXV, pp. 129-174.

PRATELLI, G. (1946). *Dannoso ritardo dei piani di ricostruzione*, in «Nuova Città», a. I, nn. 6-7, pp. 46-50.

PISTOLESI, E. (1954). *Distruzione e rinascita,* in *Pisa nel suo martirio e nella sua rinascit*a, pp.16-18.

RAGGHIANTI, C.L. (1946a), *Genio Civile e Soprintendenze ai Monumenti,* in «Nuova Città», a. I, nn. 6-7 maggio-giugno, pp. 263-289.

RAGGHIANTI, C.L. (1946b). *I problemi della ricostruzione urbanistica*, in «Nuova Città», a. I, nn. 6-7, pp. 3-28.

SANPAOLESI, P. (1954). *Monumenti di Pisa e la guerra*, in «Pisa nel suo martirio e nella sua rinascita», pp. 23-25.

SANPAOLESI, P. (1973), *Discorso sulla metodologia generale del restauro dei monumenti*, Firenze, Edam (ed. consultata 1990).

SPINOSA, A. (2011). *Piero Sanpaolesi. Contributi alla cultura del restauro del Novecento*, Firenze, Alinea.

Fonti archivistiche

Pisa, Archivio Generale Soprintendenza di Pisa, Giardino Scotto, Il Soprintendente N. Bemporad al Sindaco di Pisa, Oggetto: vincolo della zona di rispetto delle mura urbane, Pisa, 18 dicembre 1962.

Pisa, Archivio Generale Soprintendenza di Pisa, Giardino Scotto, Il Ministro segretario di Stato per i Lavori Pubblici, variante n. 2120, Roma, 20 aprile 1959.
Pisa, Archivio Generale Soprintendenza di Pisa, Cittadella, Perizia di spesa redatta da S. Aussant, siglata Sanpaolesi del 12 novembre 1949.
Pisa, Archivio Generale Soprintendenza di Pisa, Cittadella, Relazione di P. Sanpaolesi, in risposta alla richiesta di un resoconto dettagliato dei lavori previsti alla Cittadella (12 dicembre 1949) alla Direzione Generale delle Belle Arti, del 9 gennaio 1950.
Pisa, Archivio Generale Soprintendenza di Pisa, Cittadella, Lettera del Sovrintendente P. Sanpaolesi al Genio Civile del 27 giugno 1946.

Come crisalidi. L'Abruzzo e i Piani di ricostruzione del secondo dopoguerra

Like chrysalises. The Abruzzo and the post-war reconstruction Plans

LUCIA SERAFINI
Università G. d'Annunzio di Chieti-Pescara

Abstract

Nel quadro della ricostruzione successiva alla Seconda guerra mondiale, l'Abruzzo è un laboratorio di ricerca particolarmente interessante. Qui, i Piani hanno promesso interventi di rinascita e sviluppo quasi mai commisurati alla realtà, spesso incappando in contraddizioni che le azioni concrete hanno svelato in tutti i loro inganni. E ciò è vero sia quando la ricostruzione è avvenuta per addizione rispetto a quanto risparmiato dalle distruzioni sia quando invece è avvenuta per sottrazione, per eliminazione cioè dei brani residui e con la produzione in loro vece di aree di risulta mai diventati luoghi.

In the context of post-World War II reconstruction, Abruzzo is a particularly interesting research laboratory. Here the Plans have promised interventions of rebirth and development almost never commensurate with reality, often running into contradictions that concrete actions have revealed in all their deceptions. And this is true both when the reconstruction took place by addition to what was saved from destruction and when instead it took place by subtraction, that is, by eliminating the residual pieces and with the production in their place of waste areas that never became places.

Keywords
Abruzzo, Guerra, Piani di ricostruzione.
Abruzzo, War, Reconstruction Plans.

Introduzione

I Piani di ricostruzione del secondo dopoguerra assomigliano a crisalidi. Sono cioè prodotti incompiuti di politiche locali che non hanno avuto modo di crescere e svilupparsi, anche per il disinteresse nel caso dei centri minori – la maggior parte - ad occuparsi di luoghi di scarso ritorno elettorale. È un dato di fatto che dei circa 400 Piani elaborati in Italia in linea con la legge 154 del marzo 1945, solo una cinquantina hanno interessato le città capoluogo; tutti gli altri hanno riguardato invece centri medio piccoli, raramente rasi al suolo, solo in pochi casi danneggiati molto gravemente eppure tra i più violati, non tanto dalla guerra quanto dalle circostanze legate ai tempi e ai modi della ricostruzione [Samonà 1959; Mazzoleni, Bonfantini 2001; Cederna 2006; Simonelli 2008; Treccani 2008; De Stefani 2011; Serafini 2021] La stessa condizione di slabbramento in cui si trovano città medio grandi come Cagliari, Benevento, Palermo, Genova, in alcune zone la stessa Roma, è un dato di fatto che ancora oggi impegna il dibattito sul loro destino [Giannattasio 2009; Bellini 2011; *I ruderi e la guerra* 2011; Esposito, Vitiello 2021].

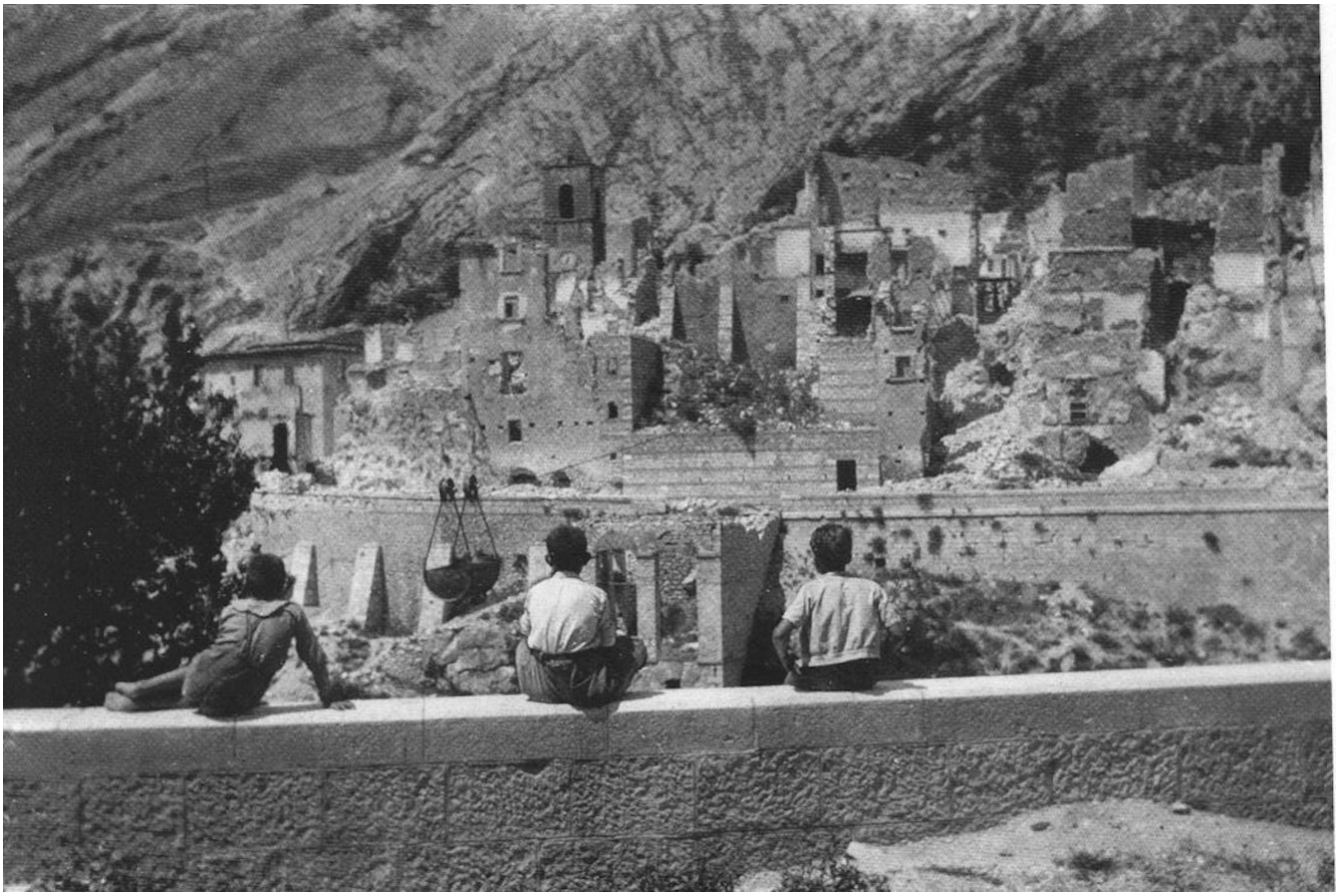
I Piani di ricostruzione postbellici assomigliano a crisalidi perché rivolti ai tessuti edilizi, e come si sa il dopoguerra ha elaborato i suoi lutti innanzitutto ripristinando i monumenti, quelli maggiori prevalentemente, fatti oggetto di attenzioni finanziarie e mediatiche che hanno oscurato tutto il resto. Per simmetria sono state le città d'arte più grandi e note ad occupare le attenzioni dei tanti convegni che si sono svolti a partire dalla fine della guerra e, con essi, la letteratura che è

progressivamente cresciuta sull'argomento. Dietro le quinte è invece rimasta la rete dei centri minori e del loro patrimonio di case, chiese e palazzi, sottoposta ad azioni completamente diverse sia nella fase di rilevazione dei danni sia in quella più problematica della reintegrazione delle parti perdute, tanto procrastinata, spesso, da non avere più senso né ragione di essere perché gli abitanti nel frattempo emigrati altrove.
La politica urbanocentrica avviata nel secondo dopoguerra è l'altra faccia della ricostruzione postbellica, come di quella, più o meno consapevole, che ha accompagnato l'abbandono progressivo dei centri minori che si è consumato negli ultimi settanta anni. Ed è un paradosso che ci sia voluta la pandemia da Covid 19 per portare nuovi argomenti ai guasti di queste politiche e alla possibilità concreta di invertirne i percorsi.

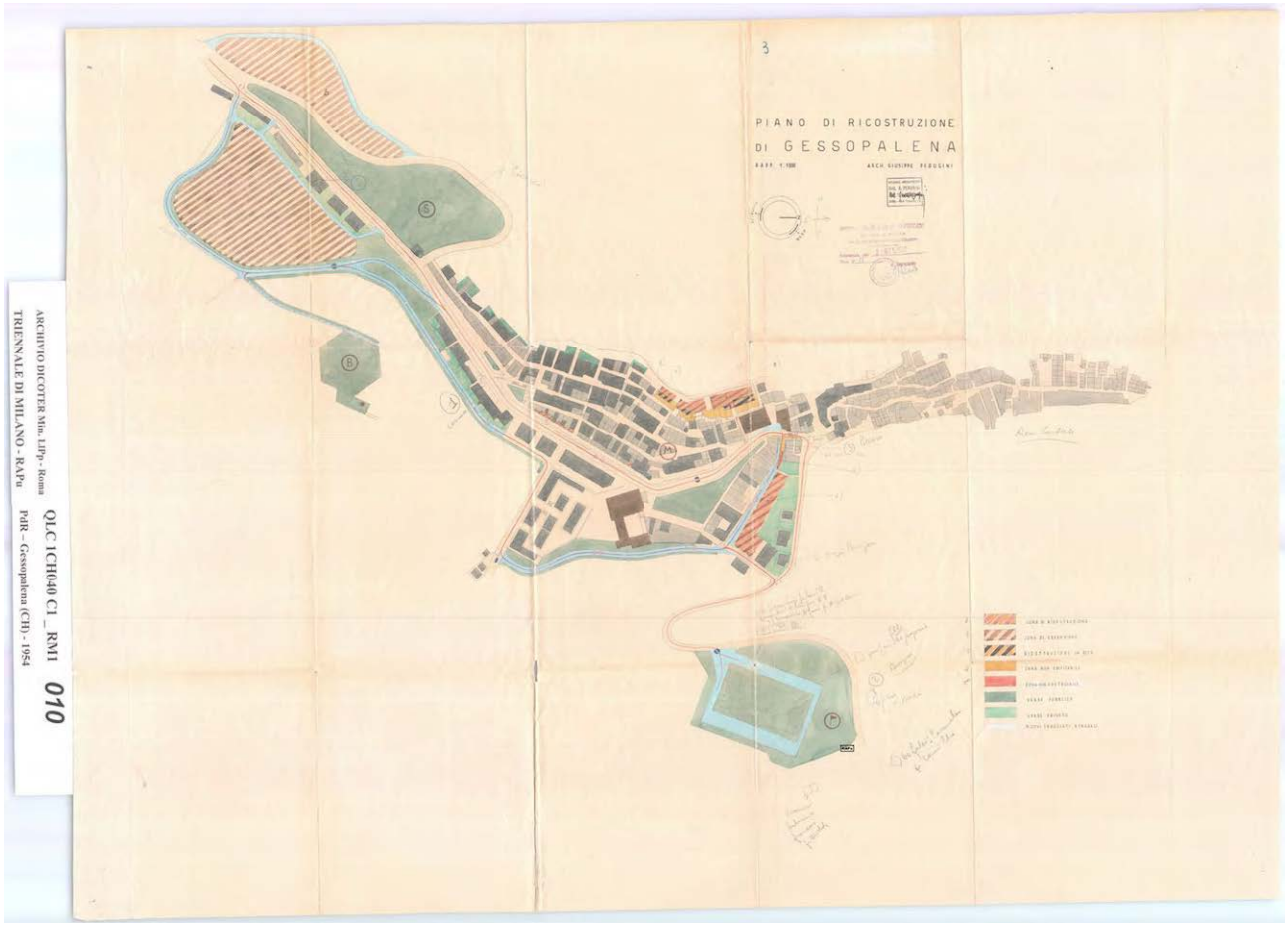
1. Costruzione senza ricostruzione. Il caso Abruzzo

Tagliata in due dalla linea Gustav e tragico scenario di azioni belliche tra le più lunghe ed estenuanti di tutta la seconda guerra, l'Abruzzo è una delle regioni italiane che meglio si presta a fare da laboratorio di ricerca e verifica di una vicenda di assai più larghi orizzonti. I suoi 37 Piani di ricostruzione la pongono ai primi posti, con il Lazio, la Toscana e l'Emilia-Romagna, per numero di Piani elaborati in linea con la legge 154. Tali Piani sono peraltro solo quelli presenti nelle liste ministeriali, posto che invece gran parte della ricostruzione postbellica è avvenuta fuori da queste, è stata governata con altri strumenti urbanistici e ha riguardato un territorio molto più esteso di quello ufficialmente interessato dai danni della guerra [Serafini 2008; Serafini 2011].
Rispetto a quanto accaduto nel resto d'Italia, la specificità della vicenda abruzzese sembra riconducibile a più ordini di fattori. I danni che la regione ha subito nei sei mesi in cui il fronte ha ristagnato sul suo territorio, dall'autunno del '43 fino alla primavera successiva, sono uno di questi, giacché ne hanno per la prima volta scosso dalle fondamenta le certezze, dilatando gli orizzonti e prospettando alternative possibili. Direttamente legato alla misura delle distruzioni è l'approccio alla ricostruzione, mosso da una tendenza al rinnovamento e alla modernizzazione che ha avuto ragione di tutto il resto. È vero, infatti, che in Abruzzo le bombe hanno portato al livello della coscienza comune un retaggio di povertà e ritardi fino ad allora rimasto nascosto o al più fatto oggetto di esercitazioni letterarie. La forza di questa scoperta è stata tale da fissare le basi di un'altra storia, molto più breve ma molto più veloce in ordine alle trasformazioni indotte, accelerate da un'urgenza di modernità divenuta all'improvviso prioritaria. Il nuovo volto della regione è da qui che ha preso avvio, partecipando di un processo di palingenesi che ne ha rinnovato, insieme al costume, alla mentalità e agli apparati produttivi, anche il paesaggio urbano e rurale. Sta di fatto che, come le ricerche di Emanuele Felice hanno messo in evidenza, c'è voluto solo qualche decennio perché l'Abruzzo divenisse la regione "meno meridionale" del Meridione d'Italia, e si riscattasse dalla condizione di "profondo sud" in cui la collocavano gli indicatori economici [Felice 2003].
A fronte di questi aspetti c'è l'esito della ricostruzione, nel significato di prodotto incompiuto in cui lo abbiamo proposto, a imporsi come decisivo perché più ricco di potenzialità riguardo ai possibili sviluppi futuri, che rimangono il presupposto fondamentale per continuare a parlarne affrancandosi da condizioni lacrimevoli e autoconsolatorie a favore di azioni provvidenzialmente concrete.
La maggior parte dei centri abruzzesi colpiti dalla guerra è di piccole e medie dimensioni. L'unico capoluogo di provincia interessato dai Piani è Pescara, dalla sua elevazione a provincia, nel 1927, assunta al ruolo commerciale ed economico più importante della regione [Avarello 2004, 9-22]. Non è un caso che le sue sorti siano state affidate dopo la guerra all'autorità indiscussa di

Luigi Piccinato, non solo come tecnico allora tra i più prolifici, ma anche come autore, insieme ad altri, del famoso saggio *Aspetti urbanistici ed edilizi della ricostruzione*, messo a punto già nel '45 per fornire di questa un manifesto programmatico con direttive e mezzi di attuazione [Della Rocca, Muratori, Piccinato, Ridolfi, Rossi De Paoli, Tavolini, Tedeschi, Zocca 1945].
La vicenda della ricostruzione di Pescara è tanto più emblematica quanto più messa a confronto con quella dei centri minori. Se nell'una ha assunto la forza di un'onda d'urto diretta a potenziarne il ruolo e darle il carattere di rappresentatività compatibile con una metropoli moderna, negli altri ha acquistato il tono più pacato della creazione di servizi fino a quel momento praticamente assenti, in termini di viabilità, innanzitutto, e di requisiti igienici e sanitari. Se nell'una è stata mossa da interessi che non hanno ammesso sottoutilizzi delle aree centrali e periferiche, negli altri è stata segnata da fenomeni collaterali che ne hanno condizionano gli sviluppi fino a sostanziarne le compagini attuali. Oltre che di piccole dimensioni la maggior parte dei centri abruzzesi colpiti dalla guerra è anche di morfologia aspra e di difficile collegamento col resto del territorio. Questa circostanza, comune alle regioni appenniniche limitrofe e soprattuto al Molise, li ha resi vittima di un atteggiamento assolutamente concorde nel ritenere che la ricostruzione postbellica potesse essere elemento riparatore di circostanze altrimenti insanabili. È sulla base di tale atteggiamento che molti dei centri di più spiccata altitudine sono stati considerati abbandonabili, se non in tutto per lo meno nelle zone più acclivi, in genere anche le più distrutte, assumendo i danni portati dalle bombe a legittimazione di interventi di rimozione, dagli occhi e dalla memoria, di portata molto vasta.



1: Lettopalena. Abbandono del vecchio sito e ricostruzione del nuovo. Archivio privato Macy Whitehead, Maine-Usa.



2: Gessopalena. Piano di ricostruzione. Arch. Giuseppe Perugini, MIT, archivio Rapu.

A differenza di altre regioni d'Italia, come la Toscana, ad esempio, dove gli studi di Osanna Fantozzi Micali hanno messo in evidenza un orientamento culturale favorevole alla permanenza e alla ricostruzione *com'era e dov'era* delle città distrutte, pur con gli aggiustamenti legati al passaggio dalle proposizioni teoriche alle pratiche realizzazioni, in Abruzzo l'opzione per la trasformazione è stata vincente e ha utilizzato un ventaglio di soluzioni che vanno dall'abbandono totale, come nel caso di Lettopalena (Ch), nella valle del fiume Aventino, ricostruita integralmente sulla sponda opposta del fiume perché ritenuto inadatto ad ospitare un abitato (fig. 1); all'abbandono parziale, come nel caso, tra i tanti, di Gessopalena (Ch) di cui il vecchio sito a forma di fuso costruito dentro e fuori la sua bianca roccia di gesso, è stato completamente escluso dalla ricostruzione da Giuseppe Perugini, autore del Piano (figg. 2-3); all'esclusione sistematica dalla ricostruzione di consistenti parti di città [Fantozzi Micali 1998; Fantozzi Micali, Di Benedetto 2000; Fantozzi Micali 2002]. È il caso di Pescara, che ha sfruttato i vuoti creati dalle bombe nella zona centrale per costruire in sua vece la "piazza salotto" della città (fig. 4); ma anche di Carsoli, Castel di Sangro e Roccaraso, in provincia dell'Aquila, che hanno fatto tesoro del principio del *remembrement* proposto in Francia dopo la guerra e adottato con entusiasmo anche in Italia, per accorpare particelle, ordinare gli isolati e allargare e raddrizzare arterie storiche non più compatibili con gli standard moderni [Mamoli, Trebbi 1988] (fig.5). Come nella tradizione tardo ottocentesca dell'ingegneria sanitaria, anche ora l'alibi è quello del risanamento, e per conseguirlo si sottopone a cancellazione sistematica un patrimonio

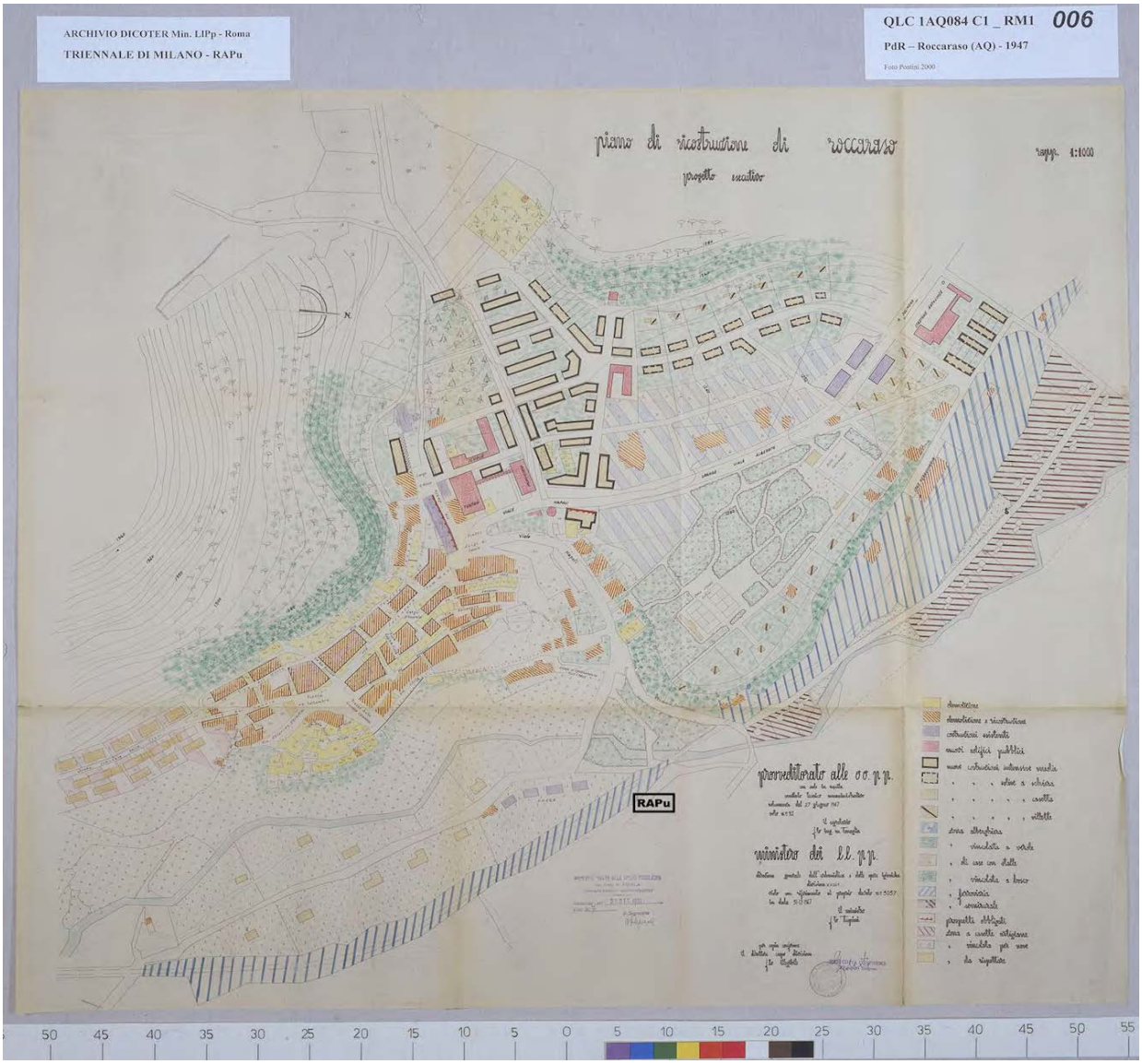
assimilato a povertà e arretratezza e di cui si ignorano totalmente i valori storici e ambientali [Zucconi 1989]. Valga tra gli altri l'esempio di Ortona, in provincia di Chieti, dove la mancata ricostruzione nel centro della città di un'intera spina di case è servita a risanare il centro e valorizzare la cattedrale di San Tommaso, sottoposta anch'essa negli anni successivi ad una sconcertante operazione di ricostruzione.
La pratica del diradamento, che anche la ricostruzione postbellica abruzzese ha eletto a strumento fondamentale per la rinascita dei centri abitati, si è svolta pure qui in continuità con la tradizione d'anteguerra. La nota di rilievo è però nell'estensione della sua applicazione, prima riservata alle sole città maggiori, ora allargata anche a quelle minori, e nell'accentuazione delle sue contraddizioni, espresse mediante una pratica ben poco aderente alla teoria; quella che Gustavo Giovannoni aveva messo a punto sin dagli inizi del Novecento col proposito di accompagnare la modernizzazione delle città mediante tagli puntuali, praticabili nel rispetto della fibra dell'organismo urbano e mai prescindendo dalle loro ragioni di storia e di arte [Giovannoni 1913; Giovannoni 1943; Giovannoni 1945]. Approfittando del fatto che i tagli all'interno dei tessuti edilizi fossero già stati fatti dalle bombe e che fosse necessario compensare le case distrutte o dichiarate irrecuperabili con nuove abitazioni, è quasi sempre accaduto che la costruzione di nuove abitazioni fuori dai vecchi circuiti abbia preso del tutto il sopravvento sull'opera di ricostruzione, soprattutto all'inizio, quando l'onda migratoria era ancora leggera perché in parte sostenuta dalla speranza di ristabilire i vecchi equilibri socio economici.

3: I resti del vecchio centro (foto dell'autore, 2022).

4: Pescara, zona centrale, Piano di ricostruzione, arch. Luigi Piccinato. MIT, archivio Rapu.

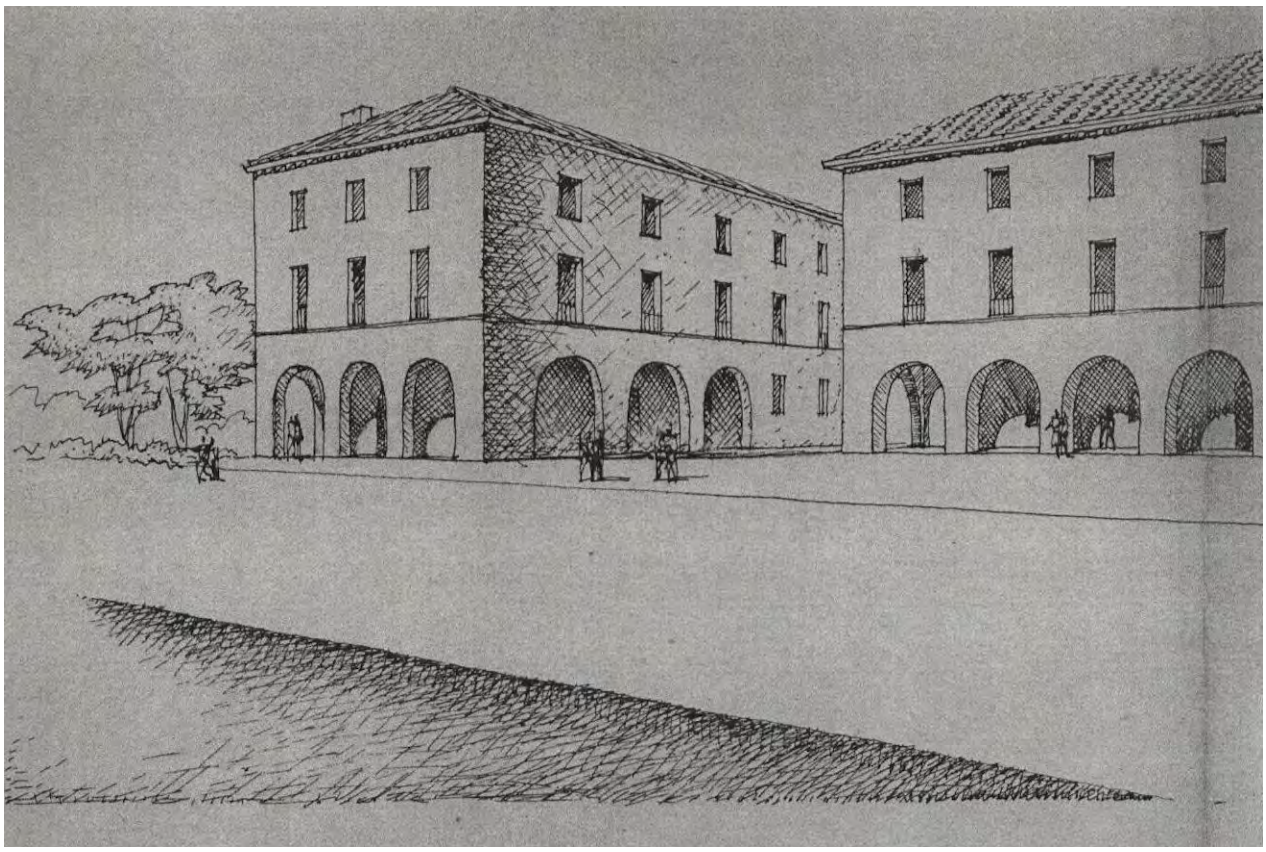
Come noto il secondo dopoguerra si è speso ampiamente sul tema del decentramento urbano, assunto a complemento del diradamento dei tessuti storici e della necessità di alleggerirli con abitazioni e servizi sparsi sul territorio. Nel caso dei centri minori, certamente non solo abruzzesi, questa circostanza ha avuto però su di loro un contraccolpo decisivo poiché ha innescato una sorta di gioco della clessidra, laddove tanto più si riempivano di case i nuovi siti predisposti ad ospitarle con la promessa di maggiore confort, tanto più si svuotavano i vecchi, e con la complicità delle istituzioni e della stessa classe professionale [Pagano 1942; Marconi 1944; De Angelis d'Ossat 1946a; De Angelis d'Ossat 1946b; Piccinato 1955; Michelucci 1951; Auzelle 1960; De Martino 1966]. Non sembra un caso che quando i Piani sono accompagnati da disegni, questi riguardino per la maggior parte le nuove aree residenziali, e che invece ai vecchi centri sia riservata qualche nota di carattere storico, quando ritenuti meritevoli, e si insista invece sui danni loro subiti nel tentativo, forse, da parte degli autori di proporli come irrecuperabili e tirarsi fuori dall'impiccio della loro ricostruzione e dei problemi di ambientamento tra vecchia e nuova architettura (fig. 6). Non si poteva sapere allora che anche

le nuove case dei centri minori erano destinate a loro volta ad essere abbandonate del tutto o in parte nel giro di qualche decennio [Michelucci 1975; Rosa 1998].
A guidare il ridisegno sistematico delle città abruzzesi è stata una fitta schiera di tecnici provenienti da tutta Italia, molti dei quali illustri, accomunati da un grande ottimismo circa la possibilità di soccorrerle nei settori più colpiti o danneggiati, approfittando dei vuoti creati dalla guerra per assegnare loro un più moderno assetto. Sulla scorta di un entusiasmo che si trovano a condividere con tutti i colleghi della loro generazione, questi tecnici si sono trasformati all'occorrenza in detentori di un potere pressoché assoluto sulle città di cui erano chiamati a decidere il destino, avendo come interlocutori soltanto i funzionari della burocrazia centrale e locale. Un caso emblematico è costituito da Francavilla (Ch), a sud di Pescara, dove l'architetto Francesco Bonfanti e l'ingegnere Filippo Ricci, chiamati a elaborare il Piano di ricostruzione del centro storico di origine medievale, non hanno avuto alcun imbarazzo a proporsi come veri e propri demolitori del vecchio impianto urbano a spina pesce, bocciato ma solo per questioni di metodo e finanze più che di merito.



5: Roccaraso, Piano di ricostruzione, arch. Domenico Rossi e Pio Montesi. MIT, archivio Rapu.

Singolare anche il caso di Montenerodomo in provincia di Chieti, di cui l'architetto romano Giuseppe Berardi, incaricato del Piano, prevede il completo rinnovamento tanto della tipologia edilizia quanto della stessa morfologia (sic!), per altri versi molto aspra, lavorando sulla planimetria di un centro urbano che probabilmente non ha mai visitato e che risulta addirittura sbagliata tanto nell'orientamento che nella disposizione degli edifici, di sicuro rabberciata alla meglio in condizioni di emergenza e con le macerie ancora in sito. Rispetto al vigore della classe professionale, lo stesso ruolo delle istituzioni deputate alla tutela è risultato del tutto marginale, riducendosi nel migliore dei casi ad una timida azione di disturbo dei fatti più evidenti. Nei tanti documenti dove il suo nome compare tra i relatori tenuti ad approvare, riformare o respingere i piani, il Soprintendente Umberto Chierici, in carica in Abruzzo dal 1942 al 1953, in piena fase di emergenza postbellica, non è riuscito a difendere i tessuti storici, anche quando la presenza di danni soltanto parziali avrebbe potuto riservare loro sorte diversa da quella della demolizione e/o dell'abbandono.
Ma c'è un'altra componente che rende gli esiti della ricostruzione abruzzese specifica nel panorama italiano. Quando, nel decennio successivo alla fine delle ostilità e alla promulgazione della legge 154, le sue premesse erano fissate e le sue pratiche avviate, ad intercettarne gli sviluppi è stato il fenomeno dell'emigrazione, cresciuta gradualmente fino a divenire vera e propria emorragia. Lo spopolamento di tanti centri a partire dalla metà degli anni '50, verso le città maggiori o le periferie nel frattempo costruite, si è trovato ad intrecciare il suo percorso con quello della ricostruzione ed averne ragione, smarrendone il senso e lasciandone aperti i problemi.
Anche in Abruzzo, dunque, come in tante altre regioni d'Italia, la ricostruzione postbellica si è chiusa burocraticamente, con apposita legge del 1993, ma è rimasta una tappa non conclusa della sua storia, e a portarne i segni sono soprattutto i paesi, in misura tanto più elevata quanto minore è la loro dimensione e la loro importanza nel panorama regionale. Tranne che nei centri maggiori, segni di necrosi sono dappertutto, e si manifestano nella esibizione di vuoti mai colmati, ruderi dimenticati, cellule edilizie non ricostruite, luoghi di risulta di interventi di demolizione differita nel tempo cui non è seguita una sistemazione congruente [*La lacune urbane* 2017].
Per un singolare circuito del destino questi segni di necrosi si sono allargati col terremoto che ha colpito l'Abruzzo nel 2009, e soprattutto la provincia dell'Aquila. A differenza del capoluogo dove, dopo tredici anni dal sisma, la ricostruzione edilizia sembra essere a buon punto, i 56 centri del cratere stanno subendo la stessa sorte dei centri minori colpiti dalla guerra. Nonostante la tempestività dei Piani di ricostruzione, approntati anche col contributo del Dipartimento di Architettura di Pescara, molti di questi centri sono ben lontani dalla ricostruzione dei loro tessuti storici, alcuni non l'hanno addirittura avviata, e la maggior parte dei lavori e finanziamenti di cui pure hanno goduto riguardano le aree di edilizia più recente, non solo perché meno danneggiate e meno impegnative per tecniche e materiali costruttivi, ma anche e soprattutto perché meno vittime della farraginosità della burocrazia e dei ritardi che inevitabilmente si porta dietro, e sempre colpevolmente, anche per i contraccolpi sul tessuto sociale di comunità che, esattamente come dopo la guerra, rischiano di non potersi mai più ricostituire. Durante la seconda guerra la provincia dell'Aquila era stata parzialmente risparmiata dalle azioni belliche. I vuoti che il terremoto del 2009 ha prodotto e gli argomenti ed elementi che ha aggiunto al tema delle città e dei paesi violati dalla guerra non possono però essere omessi se si vuole guardare a loro nell'ottica più generale del recupero di interi territori e della rimessa in rete dei loro residui valori di riferimento.



6: Fara San Martino, Piano di ricostruzione, disegni della zona di espansione, arch. Sabino Staffa. MIT, archivio Rapu.

Conclusioni

La ricostruzione di città e paesi seguita alla Seconda guerra mondiale solo negli ultimi due decenni ha svelato, con l'inganno delle sue promesse, anche la sua portata di prodotto non compiuto. A scoprire il vaso è stata soprattutto l'opera di sistematizzazione e archiviazione della gran messe di documenti prodotta con la legge 154 del 1945, avviata con la dismissione nel 1999 del Ministero dei Lavori Pubblici e il suo accorpamento col Ministero delle Infrastrutture e dei trasporti (MIT). Come la pubblicistica nel frattempo prodotta ha messo in evidenza si tratta di documenti preziosi poiché forniscono un quadro di confronto assolutamente ampio tra quello che le città e i paesi colpiti erano prima delle distruzioni e gli scenari postbellici dai singoli Piani delineati, rimanendo, sebbene quasi mai realizzati secondo i presupposti di partenza, basi di appoggio importanti per comprendere i contraccolpi sul territorio tanto della guerra che della ricostruzione. E se ciò è vero in generale lo è ancor di più in regioni, come l'Abruzzo, per secoli rimaste ancorate alla tradizione rurale loro assegnata da circostanze geografiche e morfologiche certamente non favorevoli. Qui la *vexata questio* tra architettura maggiore e minore non è mai stata risolta, nemmeno a livello teorico, anzi ha prodotto dopo la guerra l'occasione per distinguere non solo tra monumenti e tessuto edilizio ma anche tra monumenti più e meno importanti e tessuti edilizi più e meno interessanti, con tutto quello che ne è conseguito nel passaggio dalla teoria alla pratica. Che sia attribuibile ai guasti della guerra, all'obesità della burocrazia e all'incultura dei valori ambientali, che sia riferibile all'abbandono o ai terremoti nel frattempo intervenuti, la condizione di tessuti edilizi a pezzi e a brandelli, come quelli che Antonio Cederna andava denunciando sin dagli inizi degli anni Cinquanta, è il filo rosso che accomuna tanti centri, non solo in Abruzzo.

Quello che è successo ad Amatrice, nel Lazio, dopo i fenomeni sismici che si sono ripetuti tra il 2016 e il 2017, col patrimonio edilizio praticamente raso al suolo dalle ruspe e l'autoinganno di qualche monumento lasciato a s imbolo consolatorio della città che era, il dibattito sui patimenti inflitti alla cultura materiale dei luoghi, e n on certo dalla natura, non può che pretendere nuove stagioni, includendovi anche il tempo intercorso e il valore di processo che i territori hanno inevitabilmente guadagnato.

Bibliografia

AUZELLE, R. (1960). *Il problema dei quartieri antichi*, in «Urbanistica», n. 31, pp. 6-10.
AVARELLO, P. (2004). *La ricostruzione di Pescara: il senso e le immagini*, in C. Pozzi, A. Alici, *Pescara. Forma, identità e memoria della città fra XIX e XX secolo*, Pescara, Carsa, pp. 9-22.
BELLINI, A. (2011). *La ricostruzione: frammenti di un dibattito tra teorie del restauro, questione dei centri antichi,* in *Guerra, monumenti, ricostruzione*, *Architetture e centri storici italiani nel secondo conflitto mondiale*, a cura di L. De Stefani, Venezia, Marsilio, pp. 236-244.
CEDERNA, A. (2006). *I vandali in casa*, a cura di F. Erbani, Bari, Laterza.
DE ANGELIS D'OSSAT, G. (1946a). *Incertezze ed errori nell'opera di ricostruzione edilizia*, in «La Nuova Città», n. 3, pp. 20-25.
DE ANGELIS D'OSSAT, G. (1946b). *Rispettiamo le nostre antiche e belle città*, in «Urbanistica», nn. 3-6, p. 54.
DE MARTINO, U. (1966). *Cento anni di dibattiti sul problema dei centri storici. Note bibliografiche*, in «Rassegna dell'Istituto di Architettura e Urbanistica», vol. II, n. 4, pp. 75-116.
DE STEFANI, L. (2011). *Guerra, monumenti, ricostruzione*. *Architetture e centri storici italiani nel secondo conflitto mondiale*, Venezia, Marsilio.
DELLA ROCCA, A., MURATORI, S., PICCINATO, L., RIDOLFI, M., ROSSI DE PAOLI, P., TAVOLINI, S., TEDESCHI, E., ZOCCA, M. (1945). *Aspetti urbanistici ed edilizi della ricostruzione*, Roma, Tipografia Agostiniana.
ESPOSITO, D. VITIELLO, M. (2021). *Il sisma e la guerra. Interventi di ricostruzione sulla città violata. Quadro storico*, Roma, Edizioni Quasar.
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.
FANTOZZI MICALI, O. (2002). *Alla ricerca della primavera. Firenze e Provincia: dopoguerra e ricostruzione,* Firenze, Alinea.
FELICE, E. (2003). *Cassa per il Mezzogiorno. Il caso Abruzzo. Consiglio Regionale d'Abruzzo*, in «Collana di Studi Abruzzesi», n. 45.
GIANNATTASIO, C. (2009). *Antiche ferite e nuovi significati. Permanenze e trasformazioni nella città storica,* Roma, Gangemi.
GIOVANNONI, G. (1913). *Il "diradamento" edilizio dei vecchi centri*. *Il Quartiere della Rinascenza a Roma,* in «Nuova Antologia», fasc. 997, pp. 53-76.
GIOVANNONI, G. (1943). *Il diradamento edilizio e i suoi problemi*, in «Urbanistica», a. XII, nn. 5-6, pp. 3-8.
GIOVANNONI, G. (1945). *Architetture di pensiero e pensieri sull'architettura*, Roma, Apollon.
I ruderi e la guerra. Memoria, ricostruzioni, restauri (2011), a cura di S. Casiello, Firenze, Nardini.
Le lacune urbane tra presente e futuro (2017), a cura di R. Dalla Negra, C. Varagnoli, Roma, Ginevra Bentivoglio Editore.
MAMOLI, M. TREBBI, G. (1988). *Storia dell'urbanistica. L'Europa del secondo dopoguerra*, Bari, Laterza.
MARCONI, P. (1944). *Necessità di nuovi criteri e nuovi strumenti urbanistici per la ricostruzione*, in «Urbanistica», nn. 3-6, pp. 13-19.
MAZZOLENI, C. BONFANTINI, B. (2001). *Cento anni di piani urbanistici*, Milano, Edizioni della Triennale.
MICHELUCCI, G. (1951). *Difesa del paesaggio e del volto della città*, in «La Nuova Città», n. 3, pp. 4-5.
MICHELUCCI, G. (1975). *La macchia d'olio*, in *La nuova città*, a cura di R. Risaliti, Pistoia, Tellini, pp. 372-375.
PAGANO, G. (1942). *Presagi per la città di domani*, in «Costruzioni-Casabella», n. 176, pp. 2-3.
PICCINATO, L. (1955). *Appello ai conservatori*, in «L'Architettura-Cronache e Storia», n. 1, pp. 35-37.
ROSA, P. (1998), *La città antica fra storia e urbanistica, 1913-1957*, Roma, Dedalo.
SAMONÀ, G. (1959) *L'urbanistica e l'avvenire delle città*, Bari, Laterza.
SERAFINI, L. (2008). *Danni di guerra e danni di pace. Ricostruzione e città storiche in Abruzzo nel secondo dopoguerra*, Villa Magna (Ch), Tinari.
SERAFINI, L. (2011). *Fonti per la storia della ricostruzione postbellica. I documenti del Minisero dei Lavori Pubblici*, in *Guerra, monumenti, ricostruzione*, a cura di L. De Stefani, Venezia, Marsilio, pp. 236-244.

SERAFINI, L. (2021). *La ricostruzione dimenticata. Il destino del patrimonio minore colpito dalla seconda guerra*, in *Il sisma e la guerra. Interventi di ricostruzione sulla città violata. Quadro storico*, a cura di D. Esposito, M. Vitiello, Roma, Edizioni Quasar, pp. 31-44.
SIMONELLI, R. (2008). *Confrontarsi con la preesistenza: teroia e prassi dei piani di ricostruzione postbellica in Italia*, Milano, Clup.
TRECCANI, G.P. (2008). *Monumenti alla guerra. Città, danni bellici e ricostruzione nel secondo dopoguerra*, Milano, Franco Angeli, 2007.
ZUCCONI, G. (1989). *La città contesa. Dagli ingegneri sanitari agli urbanisti (1885-1942)*, Milano, Jaca Book.

La riparazione dei centri storici molisani nel secondo dopoguerra

Repairing the Molise's historical centers after the World War II

MARIA VITIELLO
Sapienza Università di Roma

Abstract

La Seconda guerra mondiale ha avuto effetti devastanti nelle terre molisane. Nell'ampia fascia di territorio che gravita attorno alla cosiddetta "Linea Gustav" sono molti i piccoli centri ad essere stati fortemente danneggiati dai bombardamenti. Pianificazione e restauro in questi luoghi si incontrano, talvolta si scontrano. La visione allargata del restauro alla scala urbana è ancora allo stato embrionale per poter far sentire forte la sua voce e la cura dell'esistente cede troppo spesso al ridisegno dell'assetto cittadino; così nella riparazione dei centri storici neanche i principi giovannoniani di "prospettiva" e di "ambiente" sembrano essere rispettati.

The Second World War had a devastating effect on the lands of Molise. In the wide strip of land gravitating around the so-called 'Gustav Line', many small towns had been heavily damaged by bombing. Planning and restoration in these places met and sometimes clashed. On the other hand, the broader vision of restoration on an urban scale was still in its infancy at the time to make its voice heard, and the care of the existing gave way too often to the redesigning of the town structure. Thus, in the repairing historical centers even Giovannoni's principles of 'perspective' and 'environment' did not seem to be respected.

Keywords
Molise, centri storici, secondo dopoguerra.
Molise, historical centers, World-War II.

Introduzione

Il passaggio dell'esercito tedesco attraverso le terre molisane durante la Seconda guerra mondiale lascia molte ferite in questi luoghi in cui vengono combattute aspre battaglie per arginare l'avanzata degli Alleati.
Molta parte del territorio molisano gravita, infatti, attorno alla cosiddetta Winterline, solcato dalla "Linea Gustav" e dal suo sistema di rafforzamento, che in ambito molisano è composto dalle linee di difesa "Barbara", "Victor" e "Barnard". Queste coinvolgono sia l'allineamento dei centri molisani collocati sulle Mainarde, che vengono trasformati in avamposti tedeschi per impedire l'attraversamento dei fiumi dell'armata alleata, sia i sistemi lineari delle aste fluviali del Volturno, del Calore e del Biferno; a queste si aggiungono i borghi arroccati sulle alture del monte Massiccio e della catena del Matese, per chiudere ad ovest le truppe alleate [Artese 2008].
L'intero sistema orografico dell'entroterra appenninico del centro d'Italia viene, quindi, interpretato dai genieri divisionali tedeschi e d agli uomini dell'organizzazione Todt come lo strumento per articolare il tracciato difensivo più forte mai realizzato durante la guerra, sul quale costruire trinceramenti, posizioni di sicurezza, rifugi in acciaio, casematte e campi minati. Tutti i centri urbani, tra Lazio, Molise, Abruzzo e Campania, intercettati da questa ampia fascia territoriale che taglia trasversalmente l'Italia, diventano il teatro della "Campagna d'Italia", una

nuova edizione della guerra di posizione, combattuta giorno per giorno, centimetro dopo centimetro, per arginare l'avanzata degli alleati.
È una guerra logorante, durante la quale hanno luogo combattimenti atroci in cui tutto è annientato. Viene, così, distrutta una gran parte di quei paesi che, loro malgrado, entrano nella rete difensiva tedesca. Il patrimonio artistico, ma soprattutto urbano, viene quindi totalmente travolto tanto dai cannoneggiamenti americani, quanto dalle espoliazioni tedesche.
La gente molisana subisce razzie e rappresaglie da par te dei soldati della Wehrmacht, fortemente «decisi a punire i tradimenti degli italiani del 25 luglio e dell'8 settembre, imputandoli indistintamente, e con malcelate venature razziste, all'intera popolazione» [Cerchia 2011, 27].

1. Danni di guerra

Sono molti i piccoli centri molisani ad essere fortemente danneggiati dai bombardamenti. Tra questi Isernia rappresenta senz'altro il nucleo urbano più grande, forse anche il più noto, ma non è il solo ad aver subito gravi amputazioni nel tessuto storico urbano.
Accanto a questo, sono da ricordare innanzitutto i borghi di San Pietro Avellana, Sant'Angelo del Pesco, Castelnuovo al Volturno, Cerasuolo e Castello che vennero rasi al suolo. Mentre, tra i 29 centri urbani gravemente danneggiati, censiti dalla Prefettura[1], si possono ricordare quelli di Campobasso, Bojano, Venafro, Conca Casale, Filignano, Pozzilli, Capracotta, Pescopennataro, Castel San Vincenzo, Vinchiaturo, ai quali andrebbero aggiunti altri 60 comuni, registrati come "lievemente danneggiati". Sono tutte delle micro-realtà urbane, "punti nel nulla" di una regione al tempo ancora inesistente, costituiti da architetture povere che la strategia della "terra bruciata" ha talvolta del tutto annullato [*Terra bruciata* 2003; Colella 2011].
La gravità dei danneggiamenti subiti dalle terre molisane durante questo secondo conflitto mondiale è accertata con meticolosità da Eugenio Grimaldi, Presidente dell'Amministrazione provinciale di Campobasso che nell'ottobre del 1948, in occasione della visita di James Zellerbach, delegato USA per l'approntamento del piano Marshall in Italia, redige una relazione molto dettagliata sui danni subiti dai centri molisani e sui problemi legati alla loro ricostruzione. Dalla lettura del documento è possibile ricalcare le tracce degli spostamenti delle truppe e ricomporre la geografia del sistema difensivo tedesco, che si traduce in pratica nella distruzione di «circa 1000 opere d'arte stradali (…) la quasi totalità dei ponti di maggiore importanza e gravi danni al piano viabile; quasi completa la distruzione della rete ferroviaria (…); danni notevoli alle opere di bonifica (…), agli impianti industriali, specie agli impianti idroelettrici» [*Relazione* 1953, 317].
La guerra di logoramento impostata dalla Wehrmacht comporta, com'è noto, la distruzione di ogni forma di collegamento e approvvigionamento dei piccoli borghi dell'entroterra appenninico, già fortemente penalizzati da un a condizione orografica ostile. L'isolamento atavico di questi luoghi è acuito, quindi, dalla perdita della gran parte della rete di interconnessione a livello regionale e locale, oltre che dalla distruzione degli acquedotti, delle fognature e delle opere di bonifica. Oltre ai danni alle infrastrutture il documento enumera anche quelli occorsi al patrimonio edilizio, per cui al 1948 in Molise risultano «gravemente danneggiati 13.000 vani; completamente distrutti o gravemente danneggiati n. 5000 vani e danneggiati da non essere abitabili n. 10.000 vani»[2].

[1] Campobasso, Archivio di Stato, *Prefettura, Gabinetto*, b. 71, fasc. 470.
[2] Campobasso, Archivio di Stato, *Prefettura, Gabinetto*, b. 71, fasc. 470.

Se ai guasti subiti dal tessuto residenziale si aggiungono anche quelli ricevuti dal patrimonio ecclesiastico e più in generale agli edifici pubblici emerge un quadro di grave desolazione, che a tre anni dal termine della guerra ancora chiede di essere rimarginato.
Tuttavia, nonostante i bombardamenti e le depredazioni, come evidenzia Gaetano Miarelli Mariani, «a conflitto finito, le perdite di opere d'arte mobili risultano insignificanti e ciò si deve all'azione di difesa, accorta e capillare, condotta dalla Soprintendenza» [Miarelli Mariani 1979, 167]. Anche i danni subiti dal patrimonio monumentale in Molise sono abbastanza contenuti e, pur nella loro gravità, «risultano certamente inferiori a quelli che la violenza e il prolungarsi delle vicende belliche lasciano temere» [Miarelli Mariani 1979, 167]. D'altronde, le emergenze architettoniche in questa regione "ruralissima" sono rade e spesso collocate al di fuori dagli abitati, quindi lontane da quegli obiettivi militari più rilevanti ai fini delle battaglie che, come la *Relazione* ha ben evidenziato, per i tedeschi sono stati i porti, le zone industriali e le infrastrutture per la comunicazione e tutti quei nuclei urbani situati nei nodi del sistema difensivo.
Tra le architetture di pregio molisane più gravemente colpite dai bombardamenti si possono ricordare la cattedrale di Bojano, il complesso di S. Maria delle Monache ad Isernia e, nella stessa città, la Fontana Fraterna. Per molti altri edifici la sorte riserva danni minori,

1: Bojano, Cattedrale di Bojano (CB), 1943-1946, immagini dei danneggiamenti subiti alla struttura (foto di J.B. Ward-Perkins)[3].

[3] Roma, British School at Rome, Archivio fotografico, *Ward-Perkins collection, Photographs, War Damage series*, WP[PHP]-War01-0087, WP[PHP]-War01-0089, WP[PHP]-War01-0090.

consistenti ma non irreparabili, quali fori, brecce nelle murature o crolli di tetti, come per la Cattedrale di Campobasso; offese di guerra alle quali facilmente si è trovato rimedio all'interno di un fare proprio della tradizione restaurativa stabilita nell'Ottocento e successivamente approfondita con rielaborazioni codificate nella Carta del Restauro del 1932 e nelle sue successive esplicitazioni.
Oltre i danni alle emergenze architettoniche e al sistema infrastrutturale, una quota assai rilevante dei danneggiamenti in ambito molisano è da imputare alla distruzione dei centri abitati. Si tratta di tessuti insediativi semplici, composti da case di abitazione, stalle e botteghe, appartenenti a quei piccoli nuclei urbani arroccati sulla dorsale appenninica che vengono letteralmente frantumati dai bombardamenti.
Oltre alle campagne fotografiche, che rilasciano nell'immediato la consistenza gravosa degli esiti della guerra, è dalle tavole di rilievi che accompagnano i Piani di Ricostruzione che si può comprendere graficamente e topograficamente l'intensità dei danni riportati in questi piccoli borghi.
Nella ricognizione delle condizioni del tessuto edilizio eseguita da Gazzani per la redazione del Piano isernino, ad esempio, gli edifici campiti di giallo, quelli distrutti, costituiscono una presenza estesa che, unitamente a quelli gravemente danneggiati e ombreggiati di rosso, ricoprono quasi per intero «la parte alta del nucleo urbano, dalla piazza della cattedrale a via Roma»[4] come precisa la relazione che accompagna il Piano.

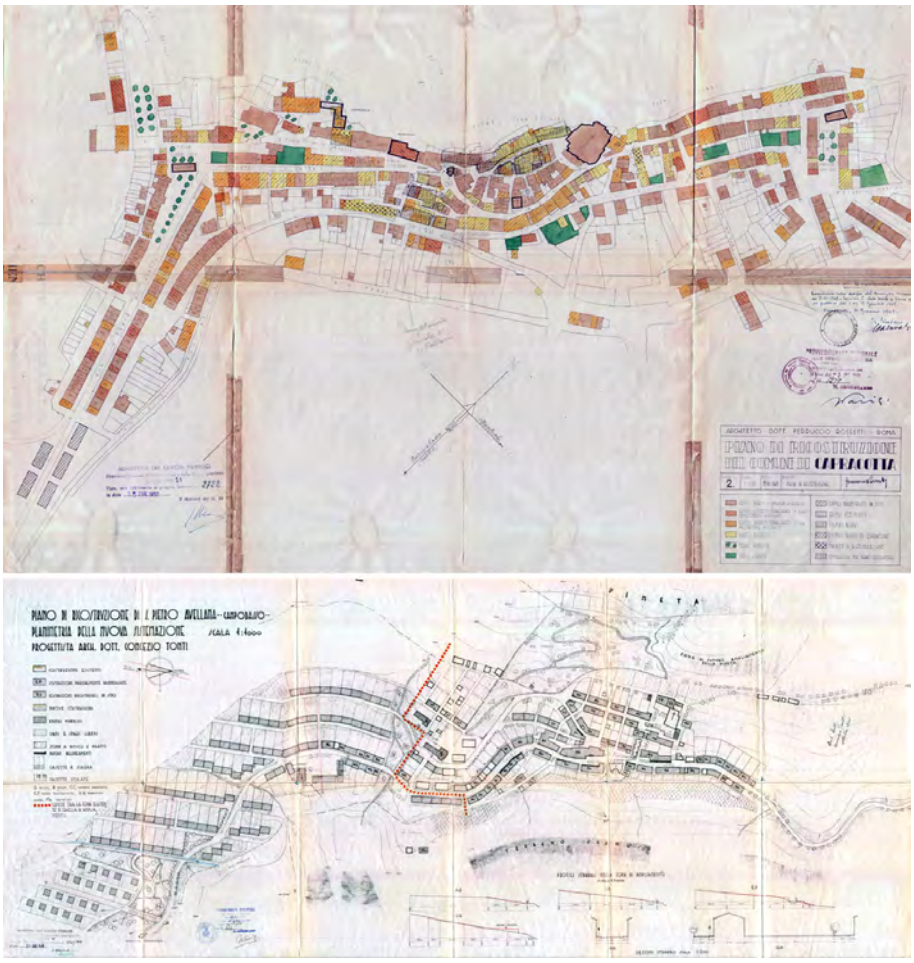
2: A) Isernia, 1943-46, veduta del Monastero di S. Maria delle Monache danneggiato dai bombardamenti (foto di J.B. Ward-Perkins)[5]. B) Isernia, 11 giugno 1943, danni al sistema edilizio[6]; C) Gazzani, Isernia, Planimetria del Piano di Ricostruzione con l'indicazione della situazione della città al termine delle ostilità (1948)[7].

[4] Roma, Archivio del Ministero dei Lavori Pubblici, *Direzione generale del coordinamento territoriale*, *Relazione al Piano di Ricostruzione della città di Isernia*, 1947, anche in RAPu, DIC_s_02-1142. QLC 1IS D1.
[5] Roma, British School at Rome, Archivio fotografico, *Ward-Perkins collection, Photographs, War Damage series*, WP[PHP]-War02-0243.
[6] Londra, Imperial War Museum, in *War Office Second World War, War Official Collection*, NA 8556.
[7] Roma, Archivio del Ministero dei Lavori Pubblici, in RAPu, QLC 1IS C21.

Simile è la condizione in cui viene a trovarsi Capracotta, nella quale gli edifici mappati come distrutti e non restaurabili costituiscono quasi tutta la cosiddetta "terra vecchia", analogamente all'abitato di San Pietro Avellana, che oggi, di fatto, è un paese nuovo.

2. I piani di ricostruzione tra restauro, abbandono ed edilizia nuova

All'indomani del Decreto Luogotenenziale n. 154 del 1945 tutto il Molise avrebbe dovuto essere coinvolto nel processo di ricostruzione; tuttavia, la marginalità geografica e culturale di una regione non ancora esistente nelle mappe del potere, fa sì che fino alla metà degli anni Cinquanta fossero ancora pochi i programmi approvati. Fra i tanti paesi molisani nel 1948 solo la città di Isernia aveva prodotto un piano di ricostruzione e a distanza di qualche anno, nel 1955, solo sei comuni avevano un piano approvato mentre altri tre erano ancora in fase di studio [Braghi 1955, 50; Parisi 2011, 385], invece degli otto comuni per i quali era necessaria la redazione del Piano regolatore Generale, ovvero Agnone, Boiano, Campobasso Isernia, Larino, Termoli, Riccia e Venafro, solo il capoluogo di provincia risulta dotato di un progetto.



3: A) F. Rossetti, Capracotta (IS), Piano di Ricostruzione, 1950, situazione del paese al termine delle ostilità con l'indicazione delle ricostruzioni[8]; B) C. Torti, San Pietro Avellana (IS), Piano di ricostruzione integrale dell'abitato, 1949[9].

[8] Roma, Archivio del Ministero dei Lavori Pubblici, in RAPu, QLC 1IS 006 C1.
[9] Roma, Archivio del Ministero dei Lavori Pubblici, in RAPu, QLC 1IS 043 C1.

Dei Piani per i paesi molisani redatti a norma del Decreto Luogotenenziale n. 154 l'archivio DICOTER ne conserva solo alcuni [*Rete* 1998; Serafini 2011]. Vi è quello di Isernia, firmato da David Gazzani del 1948, ma chiuso in via definitiva solo nel 1968 a seguito di una serie di nove varianti proposte a firma dell'ufficio tecnico comunale. Al 1949 risultano approvati i piani per Venafro, San Pietro Avellana e Sant'Angelo del Pesco. Mentre il Piano per Capracotta reca la data del 1950.

Le lacune generate dai bombardamenti nei tessuti edilizi originari raramente sono puntuali, ma assumono una vera e propria «valenza urbana» [Russo 2011, 128] per cui vengono letti imperturbabilmente da tutti i progettisti come uno strumento utile per superare la maglia fittissima della struttura viaria ed edilizia degli antichi paesi.

Come afferma Gazzani nella relazione tecnica di accompagnamento al Piano per Isernia, «Non è concepibile che un piano di ricostruzione, sia pure con tutte le limitazioni imposte dalle disposizioni vigenti, non tenga conto di questo stato di fatto»[10], avviandosi così ad interpretare le lacune di Isernia come dei 'tagli risanatori', che si sarebbero dovuti comunque praticare nel sistema edilizio con la redazione "un buon piano regolatore", che favorisse il miglioramento delle condizioni igieniche dell'abitato.

La ricomposizione vera e propria, così come è sollecitata dal testo delle *Istruzioni*, che implichi, cioè, il ripristino di ciascun edificio nel pieno rispetto dei principi di proprietà fondiaria ed economicità dell'intervento è totalmente esclusa dalla maggioranza dei progettisti che, per contro, intravvedono in «questo insieme orribile di edifici cadenti [e privi di] interesse artistico e nella maggioranza dei casi fatiscente ed in deplorevole abbandono» [Istruzioni 1945] l'occasione propizia per dare "luce" ed "aria" alle case e alle strade, sfruttando i sedimi degli edifici già rovinati, o in via di demolizione, per allargare la maglia fitta dell'insediamento originario. Come temuto dallo stesso Giovannoni [Giovannoni 1943], i bombardamenti delle città non solo hanno praticato un diradamento non programmato, colpendo casualmente i tessuti edilizi storici, ma quei piani messi a punto per curare rapidamente e ricostruire "com'era e dov'era" diventano l'occasione per "sistemare" quei tessuti edilizi antichi danneggiati, per adattarli alle esigenze economiche, funzionali e igieniche della vita moderna.

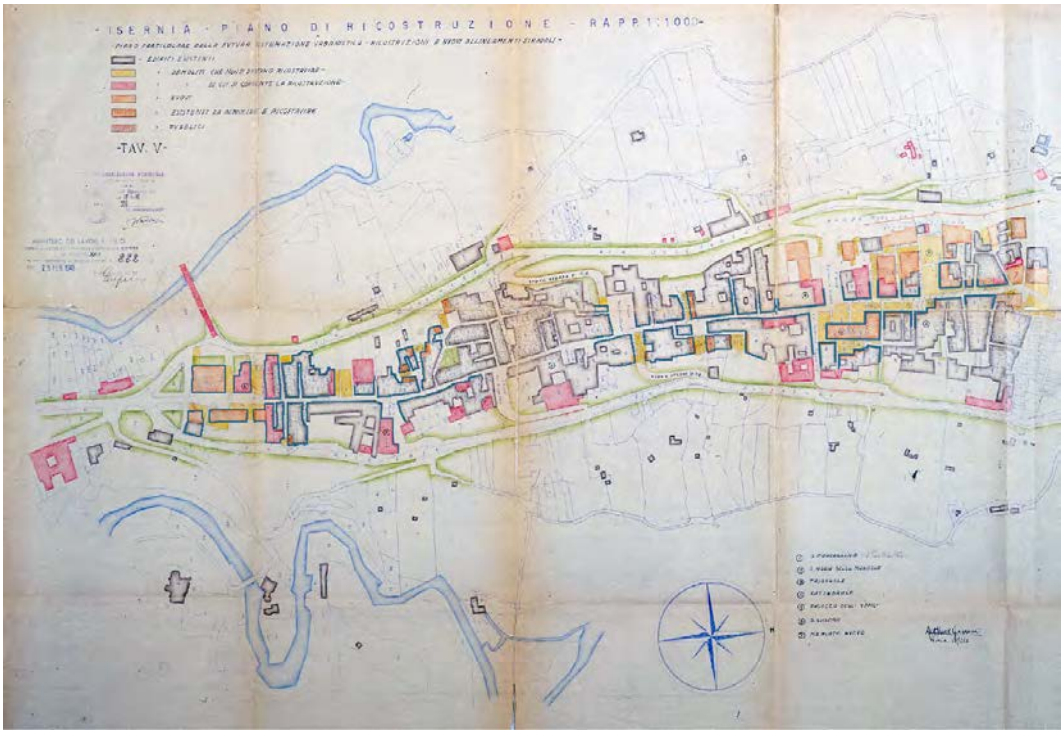
Così la lacerazione del sistema urbano isernino, ad esempio, diviene l'occasione per rettificare e ampliare la sezione stradale di Via Marcelli, per creare piazze da integrare nel sistema degli spazi pubblici, per potenziare canali visivi adddensati attorno ad architetture nodali generate da nuove costruzioni o da restauri-riusi delle preesistenze.

Non diversamente da quanto accade nelle grandi città italiane, gli abbattimenti diventano anche l'occasione per "liberare" parti eminenti del sistema architettonico urbano, per generare nuovi ambienti e per valorizzare antichi monumenti con «strumenti altri rispetto a quelli propri del restauro architettonico» [Russo 2011, 128], dimostrando quanto sia stato limitato l'apporto della disciplina restaurativa nella risoluzione delle lacune qualora proiettate nella dimensione urbana del problema.

D'altronde, la disciplina del restauro, confinata fino ad allora nel recinto aureo dello studio dei monumenti, stenta a comprendere quanto sia importante dover allargare il suo sguardo non solo al cosiddetto "quadro pittoresco" nel quale è inserita l'architettura lacunosa, ma di dover fare rientrare nell'orizzonte dei propri interessi la città nel suo insieme. Lo intuisce bene Carlo Ludovico Ragghianti e più di ogni altro Guglielmo De Angelis d'Ossat, quando sostiene con forza l'idea che il problema del risanamento-ricostruzione dei centri storici debba essere risolto

[10] Roma, Archivio del Ministero dei Lavori Pubblici, in RAPu, QLC 1IS 043 C1.

«non attraverso la cura delle singolarità edilizie, ma in chiave urbanistica» [Esposito, Vitiello 2021, 52].
Tra gli indirizzi progettuali dati ai Piani molisani sono pochi i casi in cui è possibile riconoscere nel rudere un ruolo testimoniale in funzione del quale – dismessa la condizione di maceria – questo possa assumere un'effettiva centralità nel progetto urbano, consentendo al restauro di estendere la sua egida dalla cura della singolarità a quella del contesto. Un ruolo focale in tal senso può essere riconosciuto alla Fontana Fraterna di Isernia. Non solo il restauro in anastilosi di questo monumento è stato indicato fra i più convincenti condotti in questa Regione nel dopoguerra [Miarelli Mariani 1979, 170], ma è significativo come fin dalle prime proposte di Piano sia sempre stata interpretato come l'oggetto di una progettualità più ampia. L'intervento programmato nel 1948, realizzato negli anni immediatamente successivi e modificato in tempi più recenti, esemplifica la capacità della pianificazione, se espressa in termini di restauro urbano, di incidere efficacemente sulla ricomposizione e v alorizzazione dei tessuti edilizi lacerati.
Tuttavia, l'essenzialità del ruolo del rudere per l'innesco del processo di rimarginazione delle lacune alla scala urbana costituisce il limite maggiore di un processo restaurativo nel quale il valore dell'edilizia di base nella configurazione della città deve essere ancora pienamente compreso. Così molte mancanze generate dai bombardamenti permangono nella struttura urbana come degli slarghi privi di connotati, dei 'vuoti' necessari a dare "luce e aria" alle abitazioni. Nonostante le *Norme per i piani di ricostruzione* del 1945 avessero dato precisi indirizzi metodologici e culturali da seguire nella redazione dei Piani, il cui interesse avrebbe dovuto essere proiettato sulla conservazione dei centri storici attraverso la restituzione del loro "ambiente", molte parti della città rimangono irrisolte e ancora oggi continuano a vivere in un



4: D. Gazzani, Isernia, Piano di Ricostruzione, 1948, planimetria della futura sistemazione urbanistica. Sono stati rafforzati i segni dei nuovi allineamenti stradali previsti dal piano, ma non del tutto realizzati[11].

[11] Roma, Archivio del Ministero dei Lavori Pubblici, in RAPu, QLC 1IS C31.

limbo oscillante tra lo storicizzato e l'incompiuto, rimanendo, sostanzialmente, dei "non luoghi". Eppure, il "criterio ambientale" che tali *Norme* pongono come fulcro delle attività di riparazione da avviare sull'architettura esistente, avrebbe dovuto tutelare tutto il sistema dell'edilizia storica. Per quanto ancora astratto, per molti aspetti "romantico", secondo la definizione che ne dà Choay [Choay 1992] oltre che «concettualmente connesso al principio di "ambientamento" o di "contestualizzazione del monumento" e al legame armonico che lega l'opera al suo quadro naturale, la nozione di ambiente stabilita da Giovannoni» [Vitiello 2019, 129] è posta a fondamento dell'intero sistema di ricostruzione postbellico. Ciò, sia per la cura dei monumenti, per i quali era richiesta la pedissequa applicazione dei principi stabiliti alla fine dell'Ottocento, codificati nella Carta del Restauro; sia per il restauro della città violata, per la quale impone la ricerca di «una ideale continuità del nuovo con la preesistenza e con le "condizioni permanenti del sito"» [Miarelli Mariani 1979, 171].
Già l'articolo 6 della *Carta* Italiana 1932 definisce, infatti, che «insieme col rispetto pel monumento (…) si proceda a quello delle sue condizioni ambientali, le quali non debbono essere alterate da inopportuni isolamenti, da costruzioni di nuove fabbriche invadenti per massa, per colore, per stile» [*Norme* 1932]. Concetti ulteriormente precisati dalle *Istruzioni* che accompagnano il testo legislativo del marzo 1945 nella fase di ricostruzione vera e propria, nella quale, tale raccomandazione, è estesa anche alla «nuova edilizia da creare all'interno dei centri storici, ciò non nel senso di consigliare riproduzioni stilistiche ma (…) di guidare ad una giusta misura nei volumi e nelle altezze [… nella…] scelta dei materiali e dei colori, che sono veramente di fondamentale importanza ambientale preferendo per questo motivo oltre che per quello economico i materiali locali tradizionali» [*Istruzioni* 1945].
Ma la lentezza delle operazioni di ricostruzione e messa in sicurezza, le condizioni fatiscenti delle preesistenze anche monumentali aggravate da un'azione restaurativa tardiva, e la «ricerca di ammodernamento e razionalizzazione del tessuto e del patrimonio immobiliare» [Fantozzi Micali 1988, 85] ha giocato nella storia molisana della ricostruzione del secondo dopoguerra un ruolo non marginale.

5: A) D. Gazzani, Isernia, Ipotesi di ricomposizione della Fontana Fraterna all'interno di una nuova definizione delle quinte edilizie della piazza (1948)[12]; B) C) Isernia, Fontana Fraterna, veduta d'insieme e particolare di un capitello. Il monumento, ricomposto nell'immediato dopoguerra, nell'attuale sistemazione è completamente isolato (foto M.Vitiello 2023).

[12] Roma, Archivio del Ministero dei Lavori Pubblici, in RAPu, QLC 1IS C4.

Il risultato è tale per cui lacune urbane, lacerti di fabbriche, edifici di nuova generazione e ricostruzioni spesso convivono in queste piccole realtà senza che il nuovo abbia cercato di instaurare un dialogo fecondo con la preesistenza intesa in senso ampio. L'innesto della contemporaneità nella struttura storica, specialmente in corrispondenza delle parti devastate dai bombardamenti, al netto dei gusti e delle sensibilità personali, mostra spesso le forme di un'aggiunta espressa in termini di netta contrapposizione. È il caso, ad es empio, delle realizzazioni progettate per la ricomposizione dei volumi del monastero delle Monache di S. Maria Assunta che, a partire dal 1982, hanno dato luogo alla formazione di un'architettura la cui formatività appare difficilmente comprensibile.

6: A), B), C) Isernia, 1943-46, monastero di S. Maria delle Monache (J.B. Ward-Perkins)[13]. D), E) Attuale sistemazione del monastero, la cui reintegrazione è realizzata mediante interventi nei quali il rapporto antico-nuovo è estremizzato, perdendo finanche l'immagine volumetrica della preesistenza (foto di M. Vitiello, 2023).

Conclusioni

I Piani di ricostruzione anche in Molise si trasformano, di fatto, in Piani di risanamento attraverso i quali rimuovere un passato fatto sostanzialmente di miseria. A queste piccole realtà

[13] Roma, British School at Rome, Archivio fotografico, *Ward-Perkins collection, Photographs, War Damage series*, WP[PHP]-War01-0079; WP[PHP]-War01-0086; WP[PHP]-War01-0082.

viene, allora, offerta una nuova prospettiva di crescita, attraverso l'ampliamento delle aree da demolire, la ricostruzione di nuovi edifici con forme contemporanee, l'apertura di nuove strade, imponendo un forte impulso alle direttrici di nuova espansione.
Non tutti i programmi di sventramento proposti verranno, però, effettivamente realizzati. I fronti disegnati dai nuovi rettifili, le nuove costruzioni connesse alle ampie demolizioni programmate nei tessuti edilizi originari non verranno mai realizzate. Nel lungo corso della loro attuazione, i piani molisani vengono gradualmente riconfigurati, lasciando nell'incompiuto la frammentarietà dei centri storici generata dai bombardamenti.

Bibliografia

ARTESE, G. (2008). *La Seconda Guerra mondiale nel Molise. Le operazioni militari del 1943-1944*, in «Almanacco del Molise», n. 1, pp. 91-109.
BRAGHI, F. (1955). *Campania e Molise*, in «Urbanistica», nn. 15-16, p. 50.
Carta del restauro italiana (1932), in G. Carbonara, *Avvicinamento al Restauro*, Napoli, Liguori Editore, pp. 651-654.
CERCHIA, G. (2011). *Lungo la Linea Gustav*, in *Il Molise e la guerra totale*, a cura di G. Cerchia, Isernia, Cosmo Iannone Editore, pp. 21-68.
CHOAY, F. (1992), *Allégorie du patrimoine,* Paris, Seuil (trad. it., 1995. *L'allegoria del patrimonio*, Roma, Officina Edizioni).
COLELLA, R. (2011). *I danni di guerra e lo sminamento*, in *Il Molise e la guerra totale*, a cura di G. Cerchia, Isernia, Cosmo Iannone Editore, pp. 353-368.
ESPOSITO, D., VITIELLO, M. (2021). *Lungo la Linea Gustav. Danni di guerra e piani di ricostruzione tra Lazio e Molise*, in D. Esposito, M. Vitiello, *Il sisma e la guerra. Interventi di ricostruzione sulla città violata*, Roma, Edizioni Quasar, pp. 45-62.
FANTOZZI MICALI, O. (1988). *Piani di Ricostruzione e città storiche 1945-1955*, Firenze, Alinea.
GIOVANNONI, G. (1943). *Il diradamento edilizio e i suoi problemi*, in «Urbanistica», nn. 5-6, pp.3-8.
Istruzioni di massima per la progettazione dei piani di ricostruzione degli abitati danneggiati dalla guerra (1945), Ministero dei Lavori Pubblici 14-08-1945.
MIARELLI MARIANI, G. (1979), *Monumenti nel tempo. Per una storia del restauro in Abruzzo e nel Molise*, Roma, Carucci editore.
Norme per il Restauro dei Monumenti (1932), in «Bollettino d'arte», a. XXV, vol. III, fasc. 7, pp. 325-327.
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. 369-396.
Relazione sull'attività svolta dal 1944 al 1942 (1953), Amministrazione Provinciale di Campobasso, Cava dei Tirreni, Arti Grafiche di Mauro.
Rete archivi dei piani urbanistici (1998) a cura di, F. Bottini, Milano, Triennale Milano.
RUSSO, V. (2011). *Ruderi di guerra nella dimensione urbana*, in *I ruderi e la guerra. Memoria, ricostruzioni e restauri*, a cura di S. Casiello, Firenze, Nardini editore, pp. 127-152.
SERAFINI, L. (2011). *Fonti per la storia della ricostruzione postbellica. I documenti del Ministero dei Lavori Pubblici*, in *Guerra, monumenti, ricostruzione*, a cura di L. De Stefani, Venezia, Marsilio, pp. 236-244.
Terra bruciata. Le stragi naziste sul fronte meridionale (2003), a cura di G. Gribaudi, Napoli, L'Ancora del Mediterraneo.
VITIELLO, M. (2019). *La tutela dell'ambiente attraverso le 'Carte'. Documenti programmatici e problemi di ricostruzione nel secondo dopoguerra: esperienze a confronto*, in *Pierre Vago e la cultura architettonica del Novecento*, a cura di M.G. Turco, Roma, Edizioni Quasar, pp. 127-136.

Fonti archivistiche

Campobasso. Archivio di Stato. *Prefettura, Gabinetto*, b. 71, fasc. 470.
Roma. Archivio del Ministero dei Lavori Pubblici. *Direzione generale del coordinamento territoriale*. In RAPu.
Roma. British School at Rome, Archivio fotografico, *Ward-Perkins collection, Photographs, War Damage series.*
Londra. Imperial War Museum. *War Office Second World War Official Collection. Italy: Eighth Army Front.*

Sitografia

www.rapu.it/ (marzo 2021)
www.bsr.ac.uk/library-digital-collections/ (marzo 2021)
www.iwm.org.uk/collections/item/object/205523262 (marzo 2021)

La ricostruzione infinita: il piano per la via Marittima a Napoli tra aspettative di modernità e indifferenza alle preesistenze, dal 1946 a oggi

The infinite reconstruction: the plan for the via Marittima in Naples between expectations of modernity and indifference to pre-existing buildings, from 1946 to today

ANDREA PANE
Università di Napoli Federico II

Abstract

Il piano di ricostruzione dei quartieri Porto, Mercato e Pendino, noto anche come piano per la via Marittima, costituisce l'unico strumento applicato a Napoli in base al decreto Ruini del 1945. La sua lunghissima esecuzione, perdurata fino alle soglie del XXI secolo, ha modificato radicalmente il waterfront *della città, finendo per tradire le aspettative di modernizzazione della città e sacrificando il tessuto urbano preesistente. Il contributo ne approfondisce le vicende nel quadro generale della ricostruzione napoletana.*

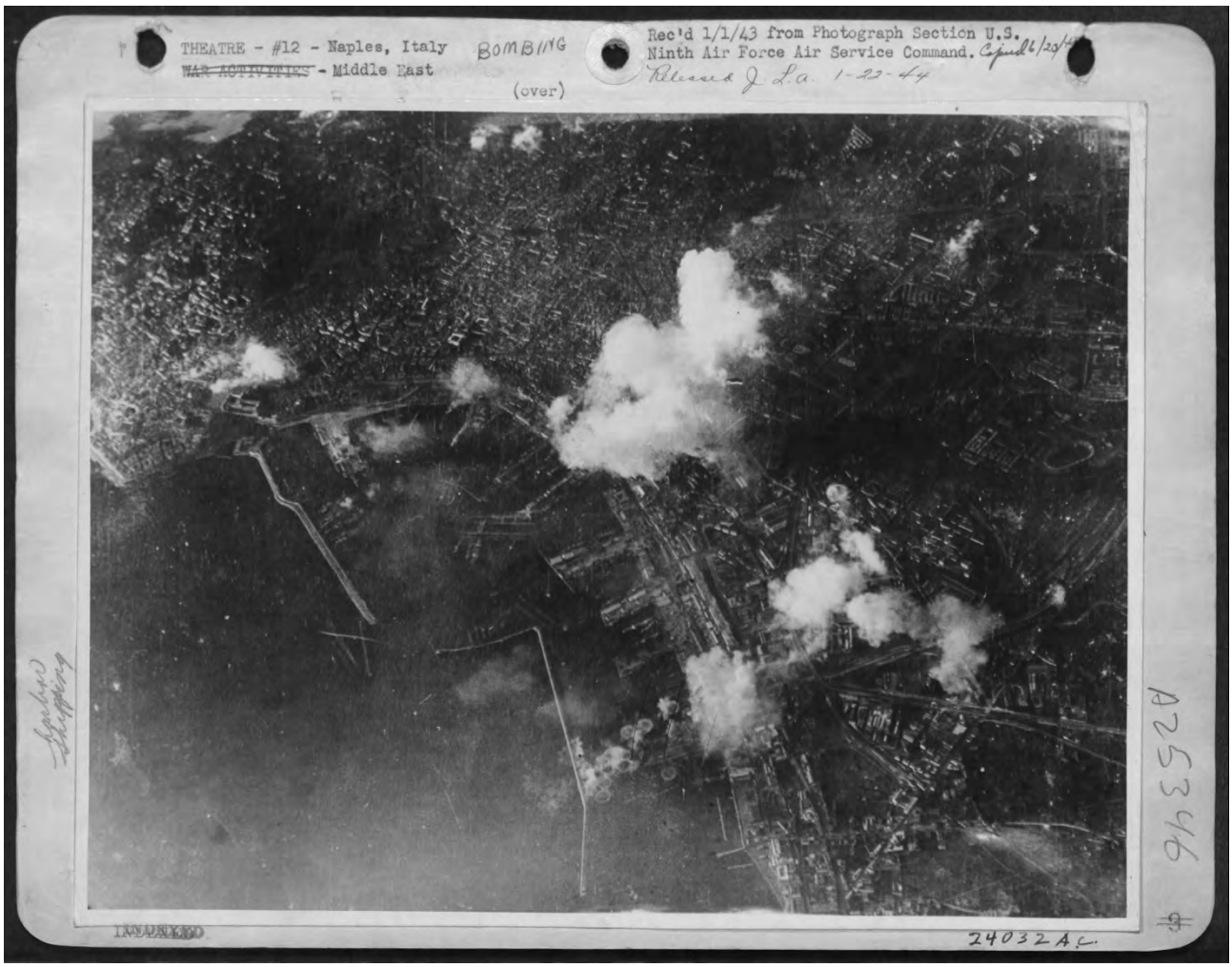
The reconstruction plan of the Porto, Mercato and Pendino districts, also known as the plan for the via Marittima, is the only instrument applied in Naples on the basis of the Ruini decree of 1945. Its very long execution, which lasted until the beginning of the 21st century, radically changed the city's waterfront, ending up betraying the city's expectations of modernization and sacrificing the pre-existing urban fabric. The contribution explores the events of the plan in the general framework of the Neapolitan reconstruction.

Keywords
Napoli, ricostruzione, via Marittima.
Naples, reconstruction, via Marittima.

Introduzione

Una vasta letteratura ha ormai approfonditamente indagato le vicende dei bombardamenti della Seconda Guerra Mondiale a Napoli, città che risulta certamente tra le più colpite d'Italia per la sua posizione strategica nel Mediterraneo e la conseguente relazione con le sorti della guerra in Africa [Stefanile 1968; Villari, Russo, Vassallo 2005; Gribaudi 2005]. La presenza del porto, che costituiva il principale punto di rifornimento di uomini e mezzi per il fronte africano, spinse infatti gli Alleati a colpire, fin dal novembre 1940, duramente la fascia costiera della città e, di conseguenza, il centro antico, posto immediatamente a ridosso di essa. A tali incursioni si aggiunsero quelle effettuate «a tappeto» su tutta la città, anche durante il giorno, a partire dal dicembre 1942, e infine quelle tedesche, effettuate dopo la liberazione di Napoli (1° ottobre 1943) e perdurate fino ad aprile 1944.
All'indomani di queste vicende la città appariva devastata sul piano materiale e morale, ma soprattutto afflitta dalla miseria, dalla fame e dal rischio di epidemie, anche per la sistematica distruzione dei servizi pubblici essenziali perpetrata dai tedeschi in ritirata [Isabella 1980]. Gran parte del patrimonio edilizio era stato colpito dalle bombe, in particolare nei quartieri Mercato, Porto e P endino, ubicati in prossimità delle strutture portuali e da nneggiati anche dall'esplosione della nave Caterina Costa del 28 marzo 1943, al punto che nel quartiere

Mercato si stimava il 90% dei vani distrutti. A ciò si aggiungevano consistenti danni alle numerose fabbriche monumentali poste lungo la fascia costiera, come le chiese di Sant'Eligio, il Carmine, Santa Maria di Portosalvo, Santa Maria di Monserrato, nonché i grandi edifici storici, come la Cavallerizza borbonica (poi caserma Bianchini) di Luigi Vanvitelli e i Granili di Ferdinando Fuga [Vassallo 2011, 403].
Sarà dunque proprio quest'area – coincidente con il *waterfront* della città – a divenire protagonista dei primi dibattiti sulla ricostruzione a Napoli, avviati nello stesso 1944 e sviluppati in modo particolarmente intenso nei trentaquattro mesi durante i quali la città resterà sotto la lunga occupazione alleata, che cesserà soltanto il 31 luglio 1946. E sarà infine proprio quest'area, fortemente stratificata e costellata di monumenti e edifici storici, a essere interessata dall'unico piano di ricostruzione della città, approvato nel 1946 e poi protratto, tra varianti e stralci, quasi fino a oggi.



1: Napoli: l'area del porto e del centro storico durante il bombardamento del 1 gennaio 1943 (Washington, National Archives and Record Administration).

1. Napoli dal «Regno del Sud» alla liberazione di Roma, 1943-44

Il complesso quadro istituzionale dell'Italia tra l'armistizio dell'8 settembre 1943 e la definitiva liberazione del 25 aprile 1945 è stato indagato negli ultimi decenni grazie a un consistente insieme di fonti primarie e secondarie. Oltre alle testimonianze dirette di molti dei protagonisti

di allora [Degli Espinosa 1946; Croce 2004] sono disponibili, oggi, molteplici studi su quelle difficile fase di ricostruzione civile e politica del Paese [Ricci 1996]. Com'è stato più volte osservato, è necessario riferirsi a tale quadro istituzionale generale per comprendere la complessità, e valutare la reale efficacia, dei provvedimenti in materia di tutela e restauro alla scala dei monumenti e delle città. In tal senso il termine stesso "ricostruzione" va inteso in modo unitario, tenendo cioè insieme sia la vera e propria ricostruzione materiale dell'Italia che le questioni civili, politiche ed economiche, ad essa strettamente intrecciate [Saraceno 1977; Isabella 1980].
Tra l'autunno del 1943 e l'inverno 1944 il cosiddetto «Regno del Sud» – ovvero il territorio dell'Italia meridionale già liberato dai tedeschi, con capitale a Brindisi e poi dall'11 febbraio 1944 a Salerno – vede una timida ripresa di vita intellettuale e politica, che conduce anche alle prime provvidenze in materia di ricostruzione. Pur in un delicato quadro militare – con i tedeschi che proseguono le incursioni aeree su Napoli fino alla primavera 1944 – e in un contesto politico non meno difficile, compresso tra le reticenze del re Vittorio Emanuele III ad abdicare e le ingerenze degli Alleati, la Campania è quindi teatro di importanti avvenimenti per il futuro dell'Italia. Ne sono protagonisti molti degli intellettuali e dei politici che avevano apertamente militato contro il fascismo, in primis Benedetto Croce – che mantiene una forte influenza nei confronti degli Alleati almeno fino all'estate 1944 – nonché Carlo Sforza, Enrico De Nicola e, su posizioni diverse, Palmiro Togliatti [Degli Espinosa 1946; Isabella 1980, 69-70; Croce 2004]. Nonostante il quadro drammatico dei danni bellici e la prostrazione della popolazione, dunque, Napoli rappresenta la prima grande città italiana dove si sperimentano problemi assolutamente nuovi, ovvero quelli della riconquistata libertà ma anche «di un regime di occupazione e della connessa transizione dalla condizione di città controllata a quella di un autonomo centro di una formazione statale nuovamente libera» [Mascilli Migliorini 1987, 213]. Il processo non è tuttavia immediato: nei mesi iniziali dell'occupazione, infatti, il comando alleato nutre diffidenza nei confronti della città, affetta da un malaffare imperante che le disperate condizioni della popolazione avevano prodotto, ben descritto in letteratura e nel cinema [Malaparte 1949; Lewis 1978]. Ne è testimonianza il mancato Congresso dei Comitati di Liberazione, che – vietato a Napoli – deve tenersi a Bari nel gennaio 1944, con l'autorevole presenza di Croce, Sforza, Arangio Ruiz e tanti altri [Isabella 1980, 104; Croce 2004, 75-84]. Ad aggravare la situazione vi è, inoltre, la requisizione del porto, che sarà riconsegnato all'amministrazione cittadina solo nel novembre 1946 [Isabella 1980, 65-67].
È dunque solo all'indomani della cosiddetta "svolta di Salerno" (aprile 1944) – con la formazione del primo governo di unità nazionale, il "Badoglio II", e, a livello locale, il passaggio del comando alleato dal colonnello Hume al più duttile Poletti – che si apre una stagione di grandi speranze, dopo oltre vent'anni di amministrazioni fasciste [Papa 1982, 252; De Marco 1985]. Con l'insediamento del primo sindaco democratico, Gustavo Ingrosso – sancito il 15 aprile 1944, cui segue la costituzione della relativa giunta il 12 maggio successivo – può infatti partire una concreta ripresa amministrativa in città. Fin dai primi giorni, il programma di Ingrosso si focalizza sulla ricostruzione del patrimonio edilizio e sulla «completa definitiva attuazione di un razionale, moderno piano d'insieme di risanamento e di ampliamento dell'abitato» [Isabella 1980, 111]. Ne deriva l'inizio di un periodo intenso di collaborazione di tutte le forze politiche per «un impegno collettivo intorno ai problemi antichi e recenti della città» [Mascilli Migliorini 1987, 215], che si svilupperà pienamente a partire dalla liberazione di Roma (4 giugno 1944) e dal definitivo trasferimento del governo nella capitale.

2. Le grandi speranze della ricostruzione tra Napoli e Roma

È nel contesto appena descritto, dunque, che prende forma il dibattito sulla ricostruzione napoletana, mentre a livello istituzionale si muovono i primi concreti passi per la protezione e la riparazione dei numerosi monumenti gravemente danneggiati dalla guerra. Questi ultimi vengono promossi dagli Alleati nell'ambito della *Monuments, Fine Arts, and Archives Subcommission* in seno all'*Allied Control Commission* per l'Italia, la cui responsabilità, per la *Region* III (Campania e Molise), è affidata al maggiore Paul Gardner, in tempo di pace direttore del museo Nelson di Kansas City, che inizia la sua opera di ricognizione dei danni bellici al patrimonio artistico della regione a partire dal 19 ottobre 1943 [Colalucci 2010; Pane, Russo Krauss 2017; Coccoli 2017, 88 e ss.]. Collaborando attivamente al fianco del soprintendente Bruno Molajoli, Gardner seleziona i monumenti attraverso «il duplice criterio dell'importanza artistica dei singoli edifici e dell'urgenza dei lavori in rapporto all'entità dei danni». Obiettivo di questi primi interventi è «preservare gli edifici colpiti e le opere monumentali e decorative, in essi contenute, da ogni ulteriore possibile aggravamento dei danni patiti e dal deterioramento inevitabile che sarebbe stato causato dal prolungato permanere di precarie situazioni», rinunciando «per il momento, all'attraente desiderio di comprendere nei progetti anche il cosiddetto "restauro artistico"» [Molajoli, Gardner 1944, 12].

Il tema del restauro è in effetti al centro di una riflessione a livello nazionale, che proprio da Napoli muove i primi passi per una revisione dei criteri seguiti fino alla vigilia della guerra, alla luce dell'estensione e della gravità dei danni. Ne è protagonista Roberto Pane che, fin dal luglio 1943, esprime la sua posizione in un breve articolo su «Il Mattino», a commento di una inchiesta sulla ricostruzione promossa qualche mese prima da Giò Ponti sulle pagine de «Il Corriere della Sera» [Ponti 1943a; Ponti 1943b]. Aggiungendo la propria opinione a quella dei numerosi architetti interpellati da Ponti, Pane sottolinea come il problema della ricostruzione dei monumenti e quello delle nuove abitazioni «si presentino spesso insieme; basti pensare, infatti, come il più delle volte non si tratti solo di edifici monumentali colpiti, ma del loro ambiente e che, in questi casi, la difficoltà del singolo restauro è superata da quella della sistemazione di tutto un vasto gruppo edilizio entro cui vanno inseparabilmente affrontate e risolte esigenze della più varia natura, sia di ordine pratico che di ordine estetico». Emerge già allora, nelle parole di Pane, una profonda istanza morale, necessaria «affinché nulla sia concesso all'arbitrio e alla speculazione» [Pane 1943].

È tuttavia agli inizi del 1944 che Pane, dopo aver promosso – sotto l'egida del comando militare Alleato – la ricostituzione dell'Ordine degli Architetti di Napoli, di cui diviene il primo presidente dopo la Liberazione, esprime più approfondite riflessioni in merito al restauro dei monumenti, anche attraverso un diretto coinvolgimento come consulente durante la breve reggenza (aprile-luglio 1944) dell'archeologo Amedeo Maiuri alla Direzione Generale per le Antichità e le Belle Arti [Russo Krauss 2016, 358]. A partire dal drammatico caso della chiesa di Santa Chiara, bruciata nell'incendio conseguente al bombardamento del 4 luglio 1943, Pane esprime infatti una posizione nuova in materia di restauro, segnatamente "critica" e aggiornata alla luce dell'estensione delle distruzioni belliche, attraverso il suo celebre articolo pubblicato sulla neonata rivista di ispirazione crociana «Aretusa», diretta da Francesco Flora [Pane 1944a; Fiengo 1993].

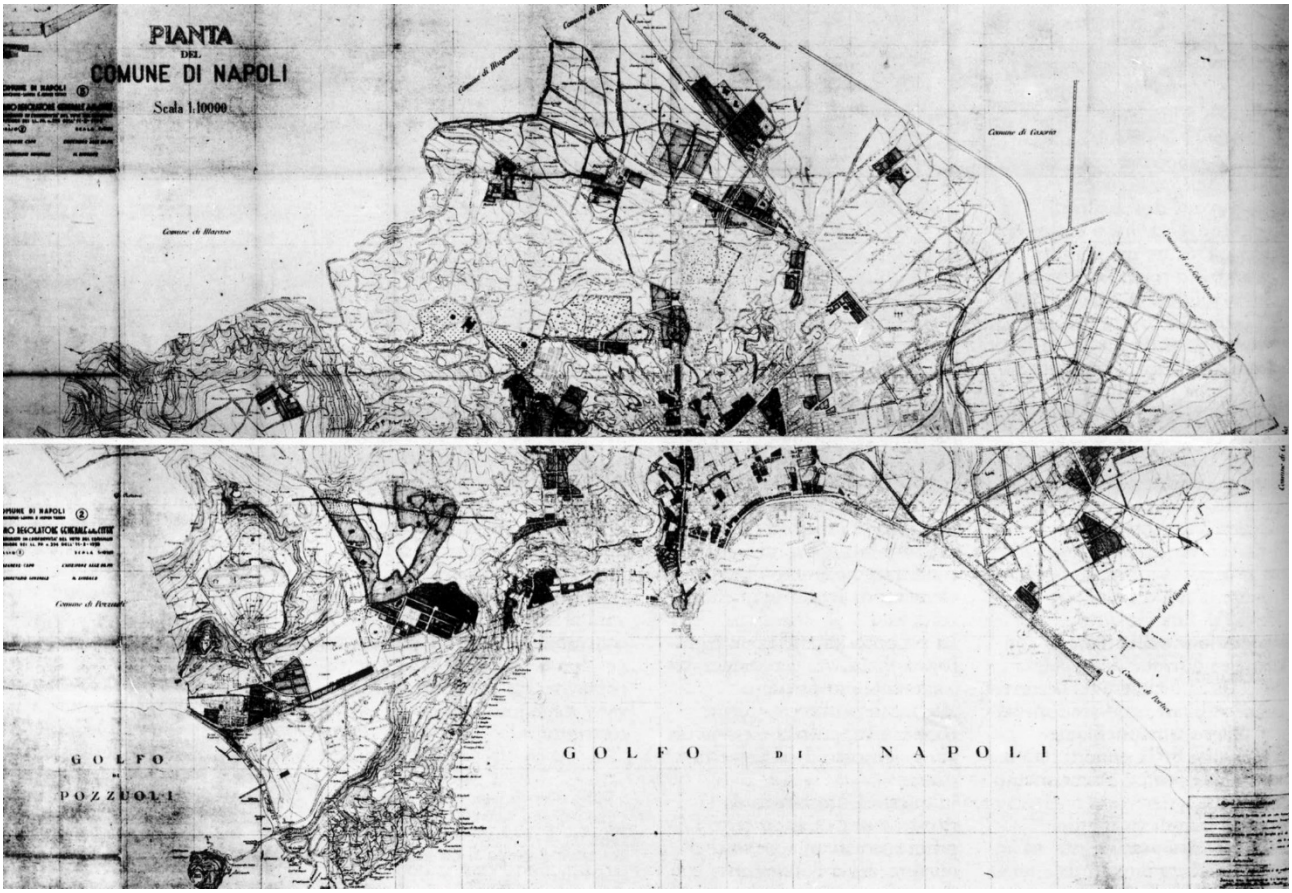
Ma, soprattutto, egli avanza coraggiosi propositi urbanistici per l'intera città, imperniati su un auspicato diradamento edilizio, espressi in un meno noto ma interessante articolo apparso su uno dei primi numeri del settimanale liberal-socialista «La nuova Europa», fondato nel dicembre 1944 a Roma da Luigi Salvatorelli e protagonista per quasi due anni del fervore aurorale della Liberazione. Analizzando lucidamente i mali secolari della città, riassunti nel binomio costituito dall'«eccessivo addensamento urbano» e dal «tradizionale malcostume dell'edilizia locale»,

Pane propone di cogliere le ampie lacune prodotte dai bombardamenti nel tessuto urbano antico come occasioni per una ricostruzione che affronti e risolva i secolari problemi della città. «È certo – egli scrive – che di molte distruzioni si dovrà e si potrà approfittare per creare quel diradamento che in normali condizioni di vita sarebbe stato vano aspettarsi» [Pane 1944b]. Auspicando quindi l'aggiornamento del piano regolatore coordinato da Luigi Piccinato e approvato nel 1939, Pane sottolinea la necessità di una visione organica della città che faccia comunque tesoro degli studi pregressi, testimoniando implicitamente anche la sua esperienza compiuta venti anni prima come collaboratore della commissione per il piano regolatore del 1926, presieduta dal suo maestro Gustavo Giovannoni [Pane 2008; Pane 2015a].
A livello nazionale, intanto, Luigi Piccinato svolge un ruolo di primo piano nella ripresa delle attività dell'Istituto Nazionale di Urbanistica all'indomani della liberazione di Roma. In un significativo articolo dello stesso anno 1944, intitolato *Conquiste*, egli sottolinea la necessità di salvaguardare le moderne acquisizioni dell'urbanistica, tra le quali colloca «la coscienza che un monumento va visto solo nel suo ambiente, la coscienza che un antico quartiere, anche senza possedere monumenti di fondamentale importanza, può avere una sua bellezza, un suo significato e va considerato alla stessa stregua di un quadro, di una statua, di un palazzo» [Piccinato 1944; Olmo 1992; Pane 2017, 100]. Mentre anche l'anziano Giovannoni ritorna sulla questione della ricostruzione e del diradamento [Giovannoni 1943; Giovannoni 1944], un suo allievo diretto – Guglielmo De Angelis d'Ossat, futuro direttore generale per le Antichità e le Belle Arti (1948-60) – prende le distanze dalla teoria del maestro, giudicandone l'effetto «spiacevolmente squallido, forzato, in sostanza ugualmente falso» e invoca una più efficace tutela nei confronti delle «nostre antiche e belle città», ammettendo il solo «diradamento interno» [De Angelis d'Ossat 1944].
Recuperando le migliori istanze che si erano manifestate alla vigilia della guerra, attraverso gli scritti di Giulio Carlo Argan, Carlo Ludovico Ragghianti, Giuseppe Pagano, Agnoldomenico Pica, volti anche ad affrontare e superare la contrapposizione tra «vecchio e nuovo», il dibattito sulla tutela delle «vecchie città» e sulla necessità di una stretta relazione tra «urbanistica e monumenti» sembra dunque compiere un significativo balzo in avanti tra il 1944 e il 1945. Alla luce dei danni bellici, estesi ad intere porzioni di città, appare infatti ormai improrogabile un approccio congiunto al tema della tutela e del restauro di monumenti e tessuti urbani. Ma, a fronte di tale consapevolezza teorica, la carenza degli strumenti legislativi e l'emergenza del problema dei senzatetto rende di fatto il compito della tutela molto più arduo di quanto appariva soltanto pochi anni prima [Pane 2017, 101].

3. Luigi Cosenza e il nuovo piano regolatore di Napoli, 1945-46

Tra i primi atti dell'amministrazione Ingrosso, insediata come abbiamo visto il 12 maggio 1944, vi è l'annuncio dell'imminente approvazione di un «progetto per la formazione del piano regolatore», effettivamente sancito – con tanto di stanziamento di dodici milioni di lire – con deliberazione del 12 agosto 1944, che tuttavia non produrrà immediate conseguenze per la caduta della giunta il 9 settembre successivo, a causa della concomitante nomina di Ingrosso a presidente della Corte dei Conti [Isabella 1980, 110-113]. Benché la scelta di porre mano al piano regolatore appaia coraggiosa, va rilevato come il giudizio sul piano vigente del 1939 – uno dei migliori prodotti della cultura del tempo, redatto da un gruppo di tecnici guidati dal citato Piccinato – sia sommario e condizionato da pregiudizi ideologici [Dal Piaz 1985, 17].
Dopo una breve reggenza del commissario prefettizio Giuseppe Fucci – che ribadisce la necessità di riformare il piano regolatore – e un braccio di ferro tra il Comitato di Liberazione

Nazionale e il Comando Alleato sulla formazione della nuova amministrazione, l'8 gennaio 1945 si insedia finalmente il nuovo sindaco democratico Gennaro Fermariello [Isabella 1980, 112-115]. Il 2 febbraio 1945 la nuova giunta delibera in favore della nomina di una commissione per il piano regolatore, presieduta dallo stesso Fermariello e composta da numerose personalità (Federico Biraghi, ingegnere Genio Civile, designato dalla Giunta Comunale; Giovanni Cafiero, designato dalla Camera del Lavoro; Luigi Cosenza designato dall'ANIAI; Silvestro Dragotti, Presidente dell'ANIAI, designato dalla Giunta Comunale; Domenico Filippone del Politecnico di Napoli, designato dalla Giunta Comunale; Riccardo Fiore, ingegnere Capo Ufficio Urbanistico Comune di Napoli; Tommaso Gualano, ingegnere Capo Ufficio Tecnico Comunale; Filippo Mellia, designato dall'ANIAI; Mario Origo, designato dall'ANIAI; Camillo Porzio, designato dalla Camera di Commercio; Nicola Rivelli, designato dall'Unione Industriale, oltre a Ferdinando Isabella, assessore ai Lavori Pubblici con funzioni di vicepresidente, e al soprintendente Giorgio Rosi)[1], tra le quali spicca la figura dell'ingegnere Luigi Cosenza (1905-1984), che avrebbe di fatto guidato il piano, successivamente associato al suo nome [Isabella 1980; Cosenza, Moccia 1987; Belfiore 1994; Vassallo 2011]. A questo gruppo si sarebbero aggiunti, nel corso dell'elaborazione, gli apporti di oltre 140 consulenti specialistici, tra cui emergono i nomi di Felice Ippolito, Amedeo Maiuri, Roberto Pane, Adriano Galli [Isabella 1980, 125-126; Belfiore 1994; Lepore 1994].



2: Napoli, piano regolatore generale coordinato da Luigi Cosenza, 1946 (Cosenza, Moccia 1987).

[1] Napoli, Archivio di Stato, Fondo Cosenza, *Piano regolatore di Napoli, 1945*, 123 U 29, fasc. I, pp. V-VI. Ringrazio l'arch. Paola Martire per la segnalazione.

Elaborato nell'arco di dieci mesi, il piano eredita in parte alcune intuizioni dei precedenti strumenti urbanistici, tra cui principalmente il piano Piccinato del 1939, a sua volta debitore, per alcune scelte, del precedente piano guidato da Giovannoni nel 1926 [Pane 2015a]. Ciò riguarda innanzitutto la scelta di uno schema aperto, con la realizzazione di tre nuclei residenziali satelliti a nord, separati da fasce di verde agricolo. Anche nei confronti del tessuto antico della città il piano recupera in parte alcune indicazioni del precedente piano Piccinato, come la parallela a via Toledo. Accogliendo infatti la tesi delle distruzioni belliche come opportunità per l'auspicato risanamento dei quartieri più degradati – già espressa da Pane nel 1944 e condivisa anche dal comando Alleato, in particolare del colonnello Pennycuik [Isabella 1980] – il piano Cosenza propone, per l'area dei Quartieri Spagnoli, un vasto diradamento in corrispondenza della quarta fila della scacchiera, connesso con l'apertura della nuova parallela

3: Napoli, piano regolatore generale coordinato da Luigi Cosenza, 1946, particolare dell'area del centro storico e della zona portuale (Cosenza, Moccia 1987).

a via Toledo. Rispetto alle proposte precedenti, quest'ultima è collocata più a monte e soprattutto prolungata ben oltre il largo Carità, fino alla chiesa di Santa Teresa, ponendosi in asse con il corso Amedeo di Savoia verso Capodimonte, mentre a valle si raccorda a una nuova arteria, parallela a via Chiaia [Pane 2010; Pane 2011]. Ne deriva, dunque, un vero e proprio asse di scorrimento nord-sud nel cuore della città, ritenuto di fondamentale importanza da Cosenza ancora negli anni successivi, il cui tracciato aveva convinto anche Pane, che lo avrebbe in seguito giudicato utile e opportuno [Pane 1947]. Anche la seconda "invariante" ereditata dal piano Piccinato, ovvero il cosiddetto "quarto decumano" nel cuore del centro antico, ricalca in gran parte il tracciato già definito nel 1939. A quest'ultimo, infatti, sembra espressamente rifarsi nel definire il tratto iniziale della nuova strada, compreso tra piazza del Gesù e San Gregorio Armeno, riprendendo lo sfondamento del cortile antistante San Domenico e lo schema previsto per il tessuto circostante il Gesù Nuovo – ormai privo della chiesa di San Sebastiano, crollata qualche anno prima – per ricalcare infine quasi esattamente gli sbocchi sulle piazze Dante e XX Settembre [Pane 2012].

È tuttavia nei confronti della soluzione per il fronte a mare, connessa ai programmi economici e industriali di rilancio del porto, che il piano opta per soluzioni più decisamente riconducibili all'urbanistica dei CIAM e di Le Corbusier. Qui, infatti, Cosenza sembra ispirarsi a due radicali progetti per l'area, entrambi affini al Plan Voisin per Parigi del 1925: il primo elaborato dallo stesso Cosenza con alcuni collaboratori nel 1937, dal titolo *Neapolis*, dove si proponeva una radicale ristrutturazione dei quartieri bassi di Napoli nella fascia compresa tra il corso Umberto I e il porto [Cosenza, Moccia 1987, 115-116]; il secondo proposto da Giuseppe Samonà nel 1945 per l'area del Lavinaio, dove l'intero quartiere era raso al suolo per far posto a nuovi moderni blocchi edilizi residenziali che risparmiavano solo la porta Nolana [Samonà 1945]. Riducendo l'estensione e l'entità di questi progetti, ma mantenendone l'approccio, Cosenza propone quindi un nuovo asse stradale da piazza Municipio ai Granili – la cosiddetta via Marittima – lungo la quale gli edifici fatiscenti e gravemente danneggiati dai bombardamenti sarebbero stati sostituiti da una serie di isolati compositi, costituiti da una piastra e da una torre raccordati da porticati continui e giardini interni [Cosenza, Moccia 1987, 129; Belfiore 1994, 82].

Sarà proprio quest'area a vedere concretizzate, ancorché in modo parziale, le sole utopie del piano Cosenza, il cui destino sarà presto segnato dalle vicende politiche locali successive al 1946. Esposto infatti pubblicamente nel ridotto del Teatro San Carlo tra l'8 gennaio e il 9 febbraio 1946 – con la presenza del Presidente del Consiglio Alcide De Gasperi all'inaugurazione della mostra – il piano sarà presto oggetto di un intenso dibattito, accompagnato da una campagna di stampa in gran parte sfavorevole. Particolarmente contrari si mostreranno alcuni esponenti del Collegio degli Ingegneri come Amadeo Bordiga, Guido Milone, Camillo Guerra e Vittorio Materazzo [Isabella 1980, 126 n. 51], tutti accomunati dal proposito di affossare il piano, pur provenendo da matrici politiche ben diverse. Basti citare – ai poli opposti – Bordiga, noto esponente comunista, protagonista della scissione di Livorno del 1921 [Gerosa 2006], e Materazzo, costruttore in seguito molto vicino alla giunta monarchica di Achille Lauro.

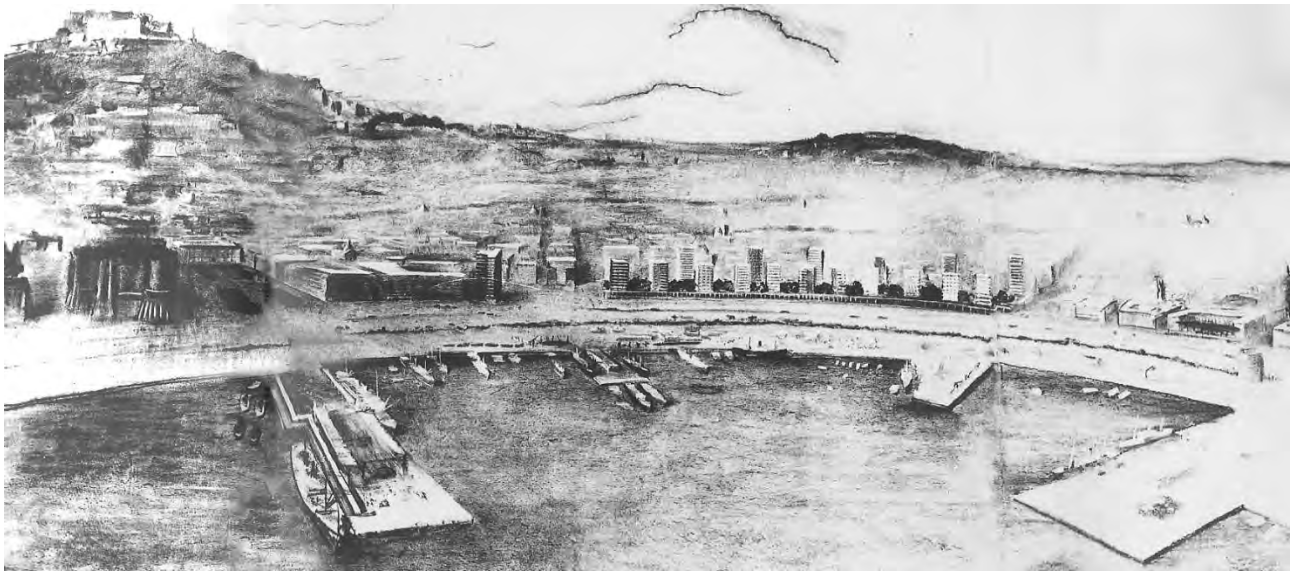
Così, nonostante la precoce adozione del piano Cosenza da parte della giunta comunale il 18 febbraio 1946, la successiva approvazione ministeriale tarderà ad arrivare, complici le mutate condizioni politiche e amministrative dopo il referendum del 2 giugno 1946 che – com'è ben noto – vede a Napoli l'80% dei voti a favore della monarchia con conseguenti disordini popolari [Isabella 1980, 183 e ss.]. In tali condizioni le dimissioni della giunta Fermariello appaiono inevitabili e conducono al paradosso delle elezioni del 12 novembre 1946, segnate dalla vittoria del "Blocco popolare" ma dalla impossibilità di costituire una giunta di maggioranza per dissensi

con la Democrazia Cristiana e il Partito Liberale, al punto da favorire l'elezione del sindaco monarchico Giuseppe Buonocore nella seduta del 12 dicembre successivo [Isabella 1980, 203]. In questo nuovo contesto il piano Cosenza finirà nelle secche dell'inerzia amministrativa con la complicità dei suoi numerosi oppositori: nonostante gli elaborati vengano trasmessi agli organi ministeriali fin dal luglio 1946, trascorreranno oltre 43 mesi per arrivare al voto del Ministero dei Lavori Pubblici dell'11 febbraio 1950 con richiesta di modifiche e integrazioni [Isabella 1980, 305]. Poco più di due anni dopo, nell'ottobre 1952, il piano sarà definitivamente abbandonato dalla nuova giunta monarchico-missina guidata da Achille Lauro, vincitrice delle elezioni amministrative del 25 maggio dello stesso anno, inaugurando un ventennio di caos urbanistico a Napoli in assenza di regole urbanistiche chiare.
Non è dunque facile cedere alle tesi revisioniste dei recenti studi su Bordiga [Gerosa 2006], che sembrano voler ribaltare questa narrazione individuando nell'affossamento del piano del 1939 la vera responsabilità del caos urbanistico successivo: pur ammettendo la buona fede degli oppositori come Bordiga, resta valido quanto lo stesso Michele Fatica ha osservato presentando il volume di Gerosa appena citato, e cioè che dalla contesa tra Cosenza e Bordiga «siano usciti vincitori i personaggi che facevano parte della corte dell'armatore Achille Lauro» [Gerosa 2006, XV].

4. Dal piano di ricostruzione dei quartieri Porto, Mercato e Pendino alla via Marittima

Nelle more del processo di redazione del piano regolatore Cosenza viene emanato, a livello centrale, il fatidico Decreto Luogotenenziale 1° marzo 1945, n. 154, noto anche come «legge

4: Napoli, piano di ricostruzione dei quartieri adiacenti al porto e creazione della nuova via Marittima, coordinato da Luigi Cosenza, 1946 (Napoli, Archivio di Stato, Fondo Cosenza).



5: Napoli, piano di ricostruzione dei quartieri Porto, Mercato e Pendino, coordinato da Luigi Cosenza, 1946, prospettiva lungo la nuova via Marittima (Cosenza, Moccia 1987).

Ruini» sui piani di ricostruzione, che Piccinato definirà in seguito come «un passo indietro» per l'approssimazione con la quale i relativi piani saranno redatti [Pane 2017, 103]. Ne consegue l'invio, da parte dell'amministrazione comunale, della documentazione per il riconoscimento degli abitati danneggiati dalla guerra, individuati nel secondo elenco ministeriale approvato con decreto n. 673 del 20 agosto 1945 ma limitatamente ai quartieri Porto, Mercato e Pendino.
Nasce così la redazione dell'unico piano di ricostruzione napoletano, intitolato inizialmente come "Piano di ricostruzione del Porto, Mercato e adiacenze" e successivamente "dei quartieri Porto, Mercato e Pendino" che costituirà il solo lascito concreto – con tutti i suoi contraddittori esiti – della commissione Cosenza. Redatto dagli stessi componenti di quest'ultima, ma prevalentemente da Cosenza e Filippone, il piano gode dell'appoggio della commissione ministeriale, nominata nella primavera dello stesso 1945, con l'obiettivo della «compilazione del piano di ricostruzione e di riattivazione del porto di Napoli», presieduta da Cesare Ricciardi e successivamente da Epicarmo Corbino [Isabella 1980, 129-130].
Il 7 settembre 1945 il piano risulta già pronto per una prima adozione da parte del Comune, che viene formalizzata nel gennaio 1946. Premessa la fondamentale rilevanza della ripresa delle attività portuali, assunta come obiettivo generale del piano, i suoi contenuti – che in buona parte costituiscono uno stralcio del piano regolatore generale – possono, in estrema sintesi, riassumersi in tre punti principali: 1) realizzazione della nuova via Marittima, estesa in direzione est-ovest da piazza Municipio ai Granili per una lunghezza di 3.300 metri e una larghezza di 60 metri, poi ridotta a 40 metri; 2) demolizione e ricostruzione di tutto il tessuto edificato tra la citata via e il corso Umberto I, con impianto di una serie di isolati compositi, costituiti da una piastra e da una torre (con un'altezza di diciotto piani) raccordati da porticati continui e giardini interni; 3) ristrutturazione radicale del tessuto retrostante piazza Mercato e di quello posto a oriente di corso Garibaldi, sostituiti da una rigida scacchiera completamente indifferente al preesistente impianto viario.
Come stava già accadendo per il piano regolatore generale, anche questa proposta incontra rapidamente notevoli opposizioni, provenienti non soltanto dal Collegio degli Ingegneri, attraverso i citati Bordiga, Milone, Guerra e Materazzo, ma anche dai numerosi proprietari della zona che, attraverso una pioggia di ricorsi fanno leva sulle notevoli demolizioni di vani previste

dal piano. A questi si aggiunge la Soprintendenza ai Monumenti, che evidenzia i numerosi edifici storici che sarebbero stati distrutti, e infine la diocesi di Napoli, che rivendica il proprio ruolo, sancito dall'art. 10 del Concordato e ribadito dalla circolare Ruini del 14 aprile 1945, in materia di demolizione di edifici aperti al culto [Isabella 1980, 205-206; Vassallo 2011, 405]. Ne derivano alcune varianti nel tracciato della via Marittima, finalizzate a salvaguardare dalla demolizione la caserma Bianchini e i torrioni aragonesi, grazie alle quali si giunge all'approvazione del piano con decreto 2101 del 27 settembre 1946 che sancisce tuttavia l'inizio di un processo di smembramento dei suoi contenuti. Accogliendo il parere del Consiglio superiore dei Lavori Pubblici, il piano è infatti approvato per la sola parte relativa al tracciato della via Marittima e per le demolizioni comprese tra piazza Municipio e via Duomo, nonché tra via Duomo e corso Garibaldi, mentre per il tratto tra corso Garibaldi e via Stella Polare si dispone di ristudiare la proposta [Andriello 1949]. Si tratta, in sostanza, di un parziale ridimensionamento del piano per le parti più discutibili – ovvero le radicali ristrutturazioni previste per realizzare la nuova scacchiera a monte di piazza Mercato e a est di corso Garibaldi – che infatti non saranno mai realizzate.
Il seguito della vicenda, piuttosto intricato, vede ulteriori varianti, disposte dopo l'elezione del sindaco Buonocore nel dicembre 1946 e la conseguente ferma opposizione alla via Marittima del suo assessore Camillo Guerra. In questi frangenti si sviluppa ulteriormente l'iniziativa dei proprietari della zona contro il piano, che ottiene tuttavia un definitivo arresto con una sentenza del Consiglio di Stato disposta tra il 30 novembre 1947 e l'11 febbraio 1948 [Andriello 1949]. L'anno successivo il piano, variato ancora una volta, è nuovamente approvato con decreto ministeriale n. 811/874 del 4 aprile 1949. A partire da questa data la sua esecuzione è concretamente avviata e alcuni dei suoi stessi oppositori iniziali – come l'emergente Achille Lauro – finiscono per appoggiarlo, ottenendo anche vantaggi personali attraverso ulteriori varianti, come la trasformazione di un'area verde a San Nicola alla Dogana in spazio edificabile, dove avrebbe trovato posto l'edificio destinato all'amministrazione della sua flotta navale [Isabella 1980, 313].

Conclusioni

Dopo una lunghissima serie di varianti, la nuova via Marittima è stata inaugurata soltanto nel 1983. Il piano di ricostruzione è rimasto tuttavia in vigore ancora più a lungo, giungendo alle soglie del nuovo millennio, per essere definitivamente abrogato solo con la Variante di Salvaguardia del 1998. I suoi effetti sono tangibili lungo tutto il *waterfront* di Napoli e hanno lasciato diverse situazioni irrisolte, con la sporadica sopravvivenza di alcuni ruderi bellici fatiscenti e abbandonati affianco alle nuove torri concepite da Cosenza nel 1946 [Belli 1985].
Si può dunque a ragione parlare di una "ricostruzione infinita", perdurata oltre settanta anni, che richiede oggi ancora un completamento in alcune parti, ancorché con regole e obiettivi ben diversi. Lungo questo tormentato percorso, si è assistito alla perdita di numerosi monumenti – a partire dall'edificio dei Granili, eretto da Ferdinando Fuga nel 1779, danneggiato dalla guerra ma recuperabile, che gli appetiti speculativi hanno condannato alla demolizione [Di Mauro, Iuliano, Visone 2010] – ma anche all'alterazione di alcuni di essi causata dall'eccessivo isolamento, come per i torrioni aragonesi o la chiesa di Santa Maria in Portosalvo. Lo scempio maggiore, tuttavia, si è compiuto sul fronte meridionale di piazza Mercato, con la demolizione del castello del Carmine e la realizzazione del famigerato palazzo Ottieri, per ironia della sorte perfettamente conforme al piano di ricostruzione, ancorché variato rispetto alla primitiva idea di Cosenza, che prevedeva un porticato a piano terra per salvaguardare la visuale dalla piazza verso il mare [Cosenza 1994, 111].

Per questi motivi, le critiche al piano arriveranno anche da parte di chi inizialmente lo aveva sostenuto, raggiungendo un'acme in occasione della presentazione del *Documento su Napoli* promosso da Roberto Pane nel 1958, nel quale egli stesso stigmatizzerà come la palazzata della via Marittima «ha rinnovato lo stile e gli errori posti in opera dal Risanamento circa ottanta anni fa; e cioè la totale ignoranza del preesistente ambiente per l'adozione della più pigra soluzione urbanistica qual'è quella che consiste nel buttar giù tutto quanto può presentare i termini di un particolare problema da risolvere. La differenza tra l'errore antico e quello nuovo sta solo nelle diverse altezze degli edifici; il che è quanto dire che essa va a tutto vantaggio dell'errore antico» [Pane 1958, 9]. Analogamente, Giulio De Luca commenterà ancora più caustico: «Così avvenne che un piano di ricostruzione brutale, che paradossalmente distruggeva anche quello che la guerra aveva risparmiato, (…) fosse difeso dalla parte migliore

6: Napoli, veduta dei resti del castello del Carmine, demolito per l'apertura di via Marina, con sullo sfondo il palazzo Ottieri in costruzione, seconda metà anni '50, foto Roberto Pane (Pane R. 1958).

della cittadinanza, ed avversato dalla peggiore», in nome di posizioni ideologiche che, nell'intento di difendere integralmente il piano regolatore Cosenza, hanno finito per sostenerne anche la parte più discutibile.
Non sorprende dunque che, solo pochi anni più tardi, nel 1963, il regista Francesco Rosi sceglierà di ambientare proprio qui, sulla via Marittima, il plot narrativo del suo *Le mani sulla città*, rappresentando con insuperata efficacia i meccanismi della speculazione edilizia e le loro conseguenze sul tessuto urbano e sociale della città storica [Pane 2015b].

Bibliografia

ANDRIELLO, D. (1949). *La controversia della via marittima a Napoli*, in «Urbanistica», a. XVIII, n. 1, pp. 56-57.
BELFIORE, P. (1994). *Dal dopoguerra ad oggi*, in P. Belfiore, B. Gravagnuolo, *Napoli. Architettura e urbanistica del Novecento*, Roma-Bari, Laterza, pp. 67-123.
BELLI, A. (1985). *Progetti e prospettive di riorganizzazione del territorio urbano a Napoli e nel Mezzogiorno*, in *L'altro dopoguerra. Roma e il Sud 1943-1945*, a cura di N. Gallerano, Milano, Franco Angeli, pp. 449-455.
COCCOLI, C. (2017). *Monumenti violati. Danni bellici e riparazioni in Italia nel 1943-1945: il ruolo degli Alleati*, Firenze, Nardini.
COLALUCCI, S. (2010). *La Subcomission for Monuments, Fine Arts and Archives Region III. Il maggiore Paul Gardner a Napoli*, in *Napoli 1943. I monumenti e la ricostruzione*, a cura di R. Middione, A. Porzio, Napoli, Fioranna, pp. 54-59.
COSENZA, G., MOCCIA, F.D. (1987). *Luigi Cosenza. L'opera completa*, Napoli, Electa Napoli.
COSENZA, L. (1994). *Scritti e progetti di architettura*, a cura di F.D. Moccia, Napoli, Clean.
CROCE, B. (2004). *Taccuini di guerra. 1943-1945*, a cura di C. Cassani, Milano, Adelphi.
DAL PIAZ, A. (1985). *Napoli 1945-1985. Quarant'anni di urbanistica*, Milano, Franco Angeli.
DE ANGELIS D'OSSAT, G. (1944). *Rispettiamo le nostre antiche e belle città!*, in «Urbanistica», nn. 3-6, pp. 20-22.
DE MARCO, P. (1985). *L'occupazione alleata a Napoli*, in *L'altro dopoguerra. Roma e il Sud 1943-1945*, a cura di N. Gallerano, Milano, Franco Angeli, pp. 261-273.
DEGLI ESPINOSA, A. (1946). *Il regno del Sud. 8 settembre 1943 – 4 giugno 1944*, Roma, Migliaresi.
DI MAURO, L., IULIANO, M., VISONE, M. (2010). *La costruzione del "fronte a mare" da piazza Municipio ai Granili*, in *Napoli 1943. I monumenti e la ricostruzione*, a cura di R. Middione, A. Porzio, Napoli, Fioranna, pp. 138-145.
FIENGO, G. (1993). *Roberto Pane: la riflessione del 1944*, in «Tema», vol. I, pp. 65-67.
GEROSA, L. (2006). *L'ingegnere "fuori uso". Vent'anni di battaglie urbanistiche di Amadeo Bordiga. Napoli 1946-1966*, Formia, Fondazione Amadeo Bordiga.
GIOVANNONI, G. (1943). *Il diradamento edilizio ed i suoi problemi nuovi*, in «Urbanistica», a. XII, nn. 5-6, pp. 3-8.
GIOVANNONI, G. (1944). *Il dopoguerra dei monumenti e delle vecchie città d'Italia*, in «Nuova antologia», a. LXXIX, n. 1726, pp. 218-223.
GRIBAUDI, G. (2005). *Guerra totale. Tra bombe alleate e violenze naziste. Napoli e il fronte meridionale, 1940-1944*, Torino, Bollati Boringhieri.
ISABELLA, F. (1980). *Napoli dall'8 settembre ad Achille Lauro*, Napoli, Guida.
LEPORE, D. (1994). *Piano regolatore generale 1946*, in P. Belfiore, B. Gravagnuolo, *Napoli. Architettura e urbanistica del Novecento*, Roma-Bari, Laterza, pp 323-325.
LEWIS, N. (1978). *Naples '44*, New York, Pantheon books.
MALAPARTE, C. (1949). *La pelle: storia e racconto*, Milano, Aria d'Italia.
MASCILLI MIGLIORINI, L. (1987). *La vita amministrativa e politica*, in *Napoli*, a cura di G. Galasso, Roma-Bari, Laterza.
MOLAJOLI, B., GARDNER, P. (1944). *Per i monumenti d'arte danneggiati dalla guerra nella Campania*, Napoli, s.n.
OLMO, C. (1992). *Urbanistica e società civile. Esperienza e conoscenza, 1945-1960*, Torino, Bollati Boringhieri.
PANE, A. (2008). *L'influenza di Gustavo Giovannoni a Napoli tra restauro dei monumenti e urbanistica. Il piano del 1926 e la questione della «vecchia città»*, in R. Amore, A. Pane, G. Vitagliano, *Restauro, monumenti e città. Teorie ed esperienze del Novecento in Italia*, Napoli, Electa Napoli, pp. 13-93.
PANE, A. (2010). *Il progetto di una strada "succursale" a via Toledo: continuità di una proposta di ammodernamento nella Napoli del Novecento*, in *L'architettura dell'"altra" modernità*, Atti del XXVI Congresso di Storia dell'Architettura, a cura di M. Docci e M. G. Turco, Roma, Gangemi, pp. 650-663.
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, pp.

73-100.
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*, a cura di A. Aveta, B.G. Marino, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 276-300.
PANE, A. (2015a). *Diradamento e risanamento delle "vecchie città". L'opera di Piccinato tra continuità e rottura con Giovannoni da Padova a Napoli*, in *Luigi Piccinato (1899-1983). Architetto e urbanista*, a cura di G. Belli, A. Maglio, Roma, Aracne, pp. 53-77.
PANE, A. (2015b). *Napoli: Francesco Rosi e* Le mani sulla città*, 50 anni dopo*, in «'ΑΝΑΓΚΗ», n. 75, pp. 75-84.
PANE, A. (2017). *Da vecchie città a centri storici: il contributo di Luigi Piccinato alla conservazione urbana tra ricostruzione e primo boom economico*, in «Storia urbana», a. XL, nn. 156-157, pp. 97-123.
PANE, A., RUSSO KRAUSS, G. (2017). *Destruction as opportunities: the debate about the bombed historic Naples at the dawn of reconstruction, 1943-1946*, in *Libro de Actas. V Congresso Internacional Cidades Criativas* (Porto, Portugal, 25-27 Janeiro 2017), a cura di L.M. Alves, P. Alves, F. García García, Porto, ICONO14, pp. 296-312.
PANE, R. (1943). *Monumenti e restauri*, in «Il Mattino», 3 luglio 1943.
PANE, R. (1944a). *Il restauro dei monumenti*, in «Aretusa», vol. I, n. 1, pp. 68-79.
PANE, R. (1944b). *Aspetti della ricostruzione di Napoli*, in «La Nuova Europa», a. I, n. 3, 24 dicembre, p. 11.
PANE, R. (1947). *La ricostruzione di Napoli*, in «Le vie d'Italia», a. LIII, n. 10, pp. 900-906.
PANE, R. (1958). Napoli d'oggi. In *Documento su Napoli. Edilizia e urbanistica*, Napoli, Edizione di Comunità, pp. 5-12.
PAPA, A. (1982). *Napoli americana: commentari*, in «Belfagor», vol. XXXVII, n. 3, pp. 249-264.
PICCINATO, L. (1944). *Conquiste*, in «Urbanistica», pp. 3-6.
PONTI, G. (1943a). *Architetture italiane di domani*, in «Il Corriere della Sera», 15 giugno, p. 3.
PONTI, G. (1943b). *Architettura per la famiglia*, in «Il Corriere della Sera», 22 giugno, p. 3.
RICCI, A.G. (1996), *Aspettando la Repubblica. I governi di transizione 1943-1946*, Roma, Donzelli.
RUSSO KRAUSS, G. (2016). *L'alba della ricostruzione. Tutela, restauro, urbanistica negli anni della Direzione Generale di Ranuccio Bianchi Bandinelli (1944-1948)*, tesi di dottorato in Conservazione dei Beni Architettonici e del Paesaggio, Università degli Studi di Napoli Federico II, tutor prof. Andrea Pane, XXVIII ciclo, Napoli.
SAMONA', G. (1945). *Premesse alla nuova urbanistica*, in «Accademia», a. I, pp. 35-38.
SARACENO, P. (1977). *Intervista sulla ricostruzione, 1943-1953*, a cura di L. Villari, Roma-Bari, Laterza.
STEFANILE, A. (1968). *I cento bombardamenti di Napoli. I giorni delle Am-lire*, Napoli, Alberto Marotta editore.
VASSALLO, E. (2011), *Il piano di ricostruzione dei quartieri Porto, Mercato e Pendino: tra opportunità di modernizzazione funzionale e conservazione delle preesistenze*, in *Guerra, monumenti, ricostruzione. Architetture e centri storici italiani nel secondo conflitto mondiale*, a cura di L. de Stefani, C. Coccoli, Venezia, Marsilio, pp. 403-409.
VILLARI, S., RUSSO, V., VASSALLO, E. (2005), *Il regno del cielo non è più venuto: bombardamenti aerei su Napoli, 1940-1944*, Napoli, Giannini.

Pianificazione urbana e ricostruzione a Napoli nel secondo dopoguerra: la nascita della city partenopea nel rione Carità

Urban Planning and Reconstruction in Naples after the World War II: the birth of the city partenopea in the rione Carità

PAOLA MARTIRE
Politecnico di Milano

Abstract

Nella primavera del 1945 si diede avvio alla fase di pianificazione e ricostruzione dei quartieri del centro storico di Napoli. Tra questi interventi, il completamento del cosiddetto "secondo rione Carità" si configura come caso studio ideale per poter comprendere gli orientamenti e le logiche politiche che dominarono la scena edilizia partenopea nell'immediato dopoguerra e che influenzarono e determinarono, anche nei decenni a seguire, le pesanti trasformazioni urbane compiute nel centro storico di Napoli.

In the spring of 1945, the urban planning and reconstruction of the historic center districts of Naples began. Among these interventions, the completion of the second rione Carità is an ideal case study to understand the orientations and political logic that dominated the Neapolitan building context in the immediate post-war period and that influenced and determined, also in the decades to follow, the heavy urban transformations carried out in the historical center of Naples.

Keywords
Pianificazione Urbana, Napoli, rione Carità.
Urban Planning, Naples, rione Carità.

Introduzione

All'indomani del secondo conflitto mondiale, le città italiane colpite dalla devastazione inferta dai bombardamenti aerei si presentavano profondamente lacerate sul piano materiale e immateriale [*Napoli 1943* 2010; De Stefani, *Guerra, monumenti, ricostruzione* 2011; Casiello 2011]. Tra i centri storici nei quali si registrarono gravi perdite in termini sia di patrimonio architettonico che di tessuto edilizio storico figura di certo Napoli, il cui scenario urbano postbellico esibiva con toccante drammaticità le profonde devastazioni esito sia degli oltre cento bombardamenti compiuti dalle forze alleate che delle ferite lasciate dalle truppe tedesche in ritirata. Molteplici quartieri del centro storico si presentavano completamente sfigurati, con consistenti danni sia al patrimonio storico artistico che al costruito urbano storico *[Il Regno del cielo non è più venuto* 2005]. Tra questi, il tessuto edilizio del rione Carità, quartiere situato nel cuore del centro storico, risultava tra i più deturpati.
Nella primavera del 1945 si diede, dunque, avvio al processo fisico di ricostruzione di alcuni quartieri del centro storico [Canino 1948; Allum 1975; Isabella 1980, 13]. L'urgenza della ricostruzione e la necessità di risarcire i danni e restituire alloggi appropriati alla popolazione sfollata si tradussero in una prima fase di grande ottimismo nonché di apertura verso nuove prospettive di pianificazione urbana [Pane 1947; Gravagnuolo 1991]. Emerse infatti la consapevolezza che anche l'intervento restaurativo dovesse assumere una dimensione

urbana, non limitandosi esclusivamente alla contemplazione del singolo monumento *[Monumenti alla guerra* 2008].
Nel 1945 fu istituita una Commissione presieduta dal sindaco Gennaro Fermariello volta all'elaborazione di un nuovo Piano Regolatore Generale (fig. 1) [Dal Piaz 1985; De Lucia, Iannello 1976; Isabella 1980]. Tra i componenti della Commissione si evidenzia il coinvolgimento dell'assessore per i lavori pubblici Ferdinando Isabella e del Soprintendente dei Monumenti Giorgio Rosi, nonché la partecipazione di molteplici figure facenti parte delle istituzioni culturali partenopee, come Luigi Cosenza, Roberto Pane, Amedeo Maiuri e Felice Ippolito [Saraceno 1974; *Luigi Cosenza* 1987; Lepore 1994]. Il piano fu elaborato nell'arco di dieci mesi: tra le principali soluzioni progettuali proposte per il centro antico emergono i principi di decongestionamento e diradamento già evidenziati nei piani precedenti – ovvero nel piano regolatore del 1926, redatto da una commissione presieduta da Gustavo Giovannoni [Pane 2011; Pane 2015; Pane, Russo Krauss 2017] e nel piano regolatore di Luigi Piccinato del 1939 [Menna 2015], rimasti entrambi su carta. Nel piano regolatore del 1946, la soluzione prevista per la zona del fronte mare si caratterizzava, in particolare, per il forte legame con le idee razionaliste espresse chiaramente da Le Corbusier nel Plan Voisin per Parigi del 1925 [Vassallo 2011].

Verso la ricostruzione della città

Il nuovo piano regolatore in un nostro colloquio con l'ing. Isabella Assessore ai Lavori Pubblici

1: Articolo su il quotidiano "Il Risorgimento", 28 marzo 1945.

A pochi mesi dall'approvazione nel 1947, il piano si scontrò sfortunatamente con una situazione politico-amministrativa che si era notevolmente evoluta in confronto alle premesse iniziali e che fu causa del suo progressivo insabbiamento e definitivo fallimento, determinato con il voto negativo del Consiglio Comunale nell'ottobre del 1952[1].
La progressiva delegittimazione del piano regolatore generale del 1946 e la fase di anarchia urbanistica che ne derivò si legano fortemente alle profonde trasformazioni urbane che coinvolsero il secondo rione Carità, oggetto del presente contributo.
Il completamento del rione Carità, antico quartiere situato nel cuore del centro storico di Napoli, si configura, infatti, come caso studio ideale per poter analizzare e comprendere a tutto campo gli orientamenti e l e logiche politiche che dominarono la scena edilizia partenopea nell'immediato dopoguerra e che influenzarono e determinarono, anche nei decenni a seguire, le pesanti trasformazioni urbane compiute nel centro storico di Napoli.
Le proposte di piano per il completamento del secondo rione, riprese nel secondo dopoguerra, furono messe in atto tra il 1946 e il 1954, durante la stagione edilizia dell'amministrazione di Achille Lauro, che si insediò a Napoli nel 1952 [Pane 2010, 174] e che diede avvio al massacro

[1] Napoli, Archivio di Stato, Gab. Prefettura, III Versamento, f. 1920, F.lo 1.

urbanistico della città, sconvolgendo anche il volto del rione Carità stesso a vantaggio di mere operazioni speculative private [Pane 1958].

1. «Dal ventre di Napoli al cuore di Napoli»: nasce la *city* partenopea nel rione Carità (1950-1958)

Ben nota è la vicenda relativa alla prima bonifica del rione San Giuseppe-Carità, che aveva interessato il settore nord del quartiere. Il piano di bonificamento fu approvato nel 1928 – dopo un lungo e complesso iter burocratico – e i lavori vennero ultimati nel 1936 sotto l'egida dell'Alto Commissariato per la città e la provincia. L'intervento, che vide la realizzazione di una serie di magniloquenti edifici pubblici, tra i quali la straordinaria struttura del Palazzo delle Poste di Giuseppe Vaccaro e Gino Franzi, fu presentato e celebrato come la più "grande opera fascista di risanamento urbano" [Cislaghi 1998, 9]. Le successive iniziative urbanistiche, volte al completamento della restante parte del rione, formulate dalla Società pel Risanamento e divulgate su alcuni numeri del giornale «Il Mattino», subirono una definitiva battuta d'arresto con l'ingresso in guerra dell'Italia.

L'opera di risanamento del settore sud del rione fu ripresa, pertanto, all'indomani del secondo dopoguerra per alcuni lotti di dimensione modesta. Tra i principali ostacoli che si presentavano a sfavore del pratico completamento del rione prevaleva l'urgenza di dare nuove e idonee sistemazioni agli inquilini che sarebbero stati sfrattati, una volta ultimate le demolizioni degli edifici danneggiati. Da tale ragione deriva l'esclusiva selezione di quei lotti che in massima parte non presentavano più abitazioni utili, a causa dei numerosi crolli verificatesi a seguito delle incursioni aeree.

Ultimato e presentato nel 1947, il piano regolatore della città del 1946 fu rielaborato in conformità con quanto prescritto dal voto del Consiglio Superiore dei Lavori Pubblici l'11 febbraio 1950. Per la zona del centro storico, considerata la presenza di numerosi "monumenti e documentazioni urbanistiche"[2] l'Amministrazione Comunale aveva stabilito di preparare in breve tempo un piano particolareggiato, indispensabile a vincolare tali monumenti, in accordo con la Soprintendenza alle Antichità e quella all'Arte Medioevale e Moderna. Stando a quanto evidenziato nella relazione, il piano prevedeva l'estensione della sistemazione del rione Carità fino alla piazza del Municipio, considerato che si era realizzato poco in termini di ampliamento e non figuravano ancora nuove arterie interne. Le ingenti distruzioni belliche avevano reso necessaria l'elaborazione di un nuovo piano di completamento per il rione che, rispetto a quelli formulati anteguerra, tenesse conto anche delle subentrate esigenze, specie in fatto di fabbisogno di abitazioni, riuscendo al contempo a contemperare anche il miglioramento delle condizioni estetiche, igieniche e ambientali[3].

A partire dal 1951, la Giunta approvò una serie di deliberazioni per procedere al completamento della bonifica del rione. Il piano avrebbe riguardato cinque lotti residui per un totale di circa diecimila metri quadrati di suolo edificatorio[4]. I lotti sarebbero stati aggiudicati mediante trattative private ad imprese o ditte private. Nelle deliberazioni era previsto un conguaglio tra le aree provenienti da zone stradali che sarebbero diventate zone edificatorie e viceversa. Al Comune spettava la spesa per l'esecuzione delle nuove strade.

Sebbene il bilancio si prospettasse equilibrato per il Comune, il subentrare di nuove offerte private più vantaggiose comportò la revoca delle deliberazioni. Si provvide, pertanto, con un

[2] Napoli, Archivio di Stato, *Fondo Cosenza*, B. 123 U 29,F.lo 1.

[3] Napoli, Archivio di Stato, *Fondo Cosenza*, B.123 U 29, F.lo 1.

[4]Napoli, Archivio di Stato, *Conferimento, mercè licitazione privata, di quattro lotti edificatori compresi nel piano di Risanamento e di Bonifica del Rione Carità – San Giuseppe*, II cat., II 2/49, b. 1244, f.lo 1.

nuovo espediente, all'emanazione di un bando pubblico per l'aggiudicazione dei cinque lotti. Nondimeno, nessuna delle offerte che furono presentate in seguito rispose pienamente alle condizioni imposte dal bando.

La situazione rimase in stallo fino al 1952, anno dell'insediamento del nuovo governo di Achille Lauro. Il voto negativo dell'ottobre 1952 segnò il definitivo fallimento del piano regolatore del 1946. Di conseguenza, la nuova amministrazione laurina prese rapidamente in mano le redini della vicenda, aprendo la strada ad una intensa stagione edilizia, fondata su lucrosi meccanismi di costruzione. Tra i primi interventi messi in atto dal nuovo governo, si annovera la demolizione e la ricostruzione di alcuni edifici posti in prossimità della via Madonna dei Tironi, prospiciente la Chiesa di San Giovanni dei Fiorentini [Pane 2010, 174-179], nonché quella di alcuni fabbricati annessi al mercato di via del Ponte di Tappia, travolto da un devastante bombardamento aereo. L'Amministrazione esaminò poi alcune delle offerte pervenute per specifici lotti e condusse, al contempo, trattative con enti pubblici, quali l'INA e l'INAIL, che si concretizzarono in seguito nell'edificazione di un ulteriore quinto lotto, comprendente le Chiese dell'Incoronata e la chiesa di San Giorgio dei Genovesi, sul quale attualmente insiste l'edificio della ICE-SNEI.

A seguito di approfondite e ponderate valutazioni, l'Amministrazione comprese che la soluzione più vantaggiosa consisteva nell'appaltare l'aggiudicazione dei lotti al migliore offerente, mediante una gara a licitazione privata, e invitando a concorrere quelle ditte che avrebbero avuto un'adeguata capacità finanziaria per coprire l'esecuzione delle opere entro il termine improrogabile del 31 dicembre 1955[5].

In virtù di ciò, il 26 ottobre del 1953 la Giunta Municipale, presieduta dal sindaco Achille Lauro approvò con deliberazione n. 67 la proposta di conferimento «mercè licitazione privata» dei primi quattro lotti edificatori compresi nel piano di bonifica e di risanamento del rione Carità-San Giuseppe, e precisamente:

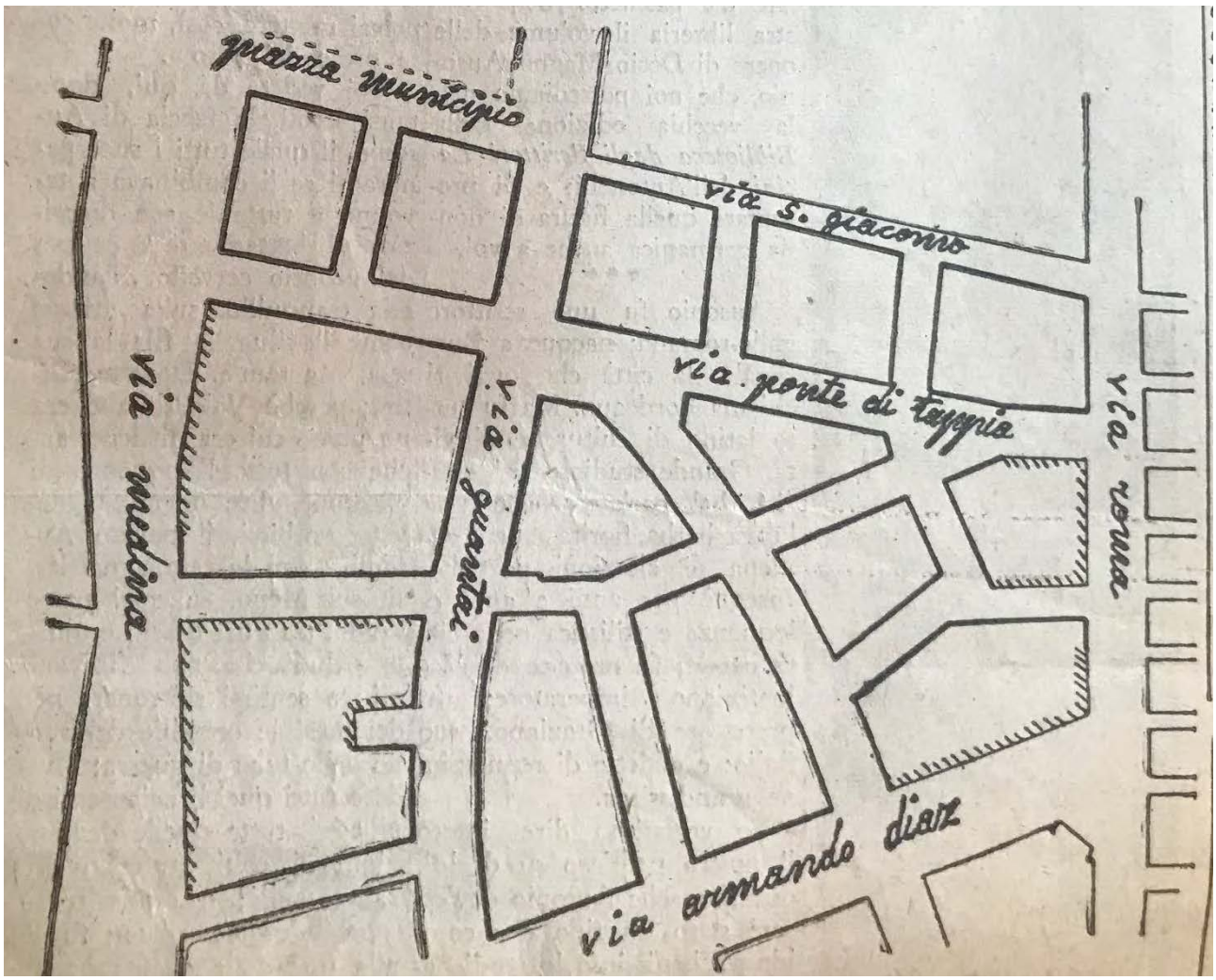
1) Dell'isolato in Via Roma, in angolo con via S. Giacomo;
2) Di quello centrale in via S. Giacomo;
3) Di quello in angolo fra Via S. Giacomo e Via Guantai;
4) Di quello in Via Ponte di Tappia a confine di nuove strade e di suoli di proprietà dell'Arciconfraternita Nazionale dei Greci[6].

Stando a quanto emerge dagli elaborati grafici che affiancarono la proposta, nella nuova e ampliata via del Ponte di Tappia il tracciato stradale risultava in gran parte compiuto, fatta eccezione per lo sbocco verso via Roma, in prossimità del Palazzo Montemiletto che, fortunatamente, fu ritenuto intangibile. Analoga soluzione si riscontra per via San Giacomo che, a fronte degli elaborati di progetto, sarebbe stata ampliata con la conseguente demolizione dei vecchi edifici intersecati dai «luridi vicoli verso via Baglivo Uries» (fig. 2) [«Il Mattino» 1953]. A tale ragione si ascrive la successiva demolizione dei palazzi prospicienti via San Giacomo, completamente addossati o addirittura formati da un corpo unico con quelli di via Baglivo Uries, sebbene tali lotti fossero stati salvaguardati nei piani precedenti.

Per ciò che concerne, invece, il lotto compreso tra via S. Tommaso d'Aquino e l'attuale via Guantai Nuovi, la furia della demolizione dei vecchi edifici ivi presenti risparmiò la chiesa dei SS. Pietro e Paolo dei Greci; ciò nonostante, la fabbrica sarebbe stata ben presto avvolta e intrappolata tra i nuovi alti blocchi edilizi prospicienti via Guantai Nuovi.

[5] Ivi, p. 61.
[6] Napoli, Archivio di Stato, Prefettura, Gabinetto, III Versamento, II cat., II 2/49, B. 1244, F.lo 1.

La deliberazione del 26 ottobre, accompagnata dalle planimetrie dei lotti, fu successivamente riapprovata, con modifica nella deliberazione consiliare del 16 novembre 1953 e, successivamente, con integrazione, nella deliberazione consiliare del 12 dicembre 1953[7], nella quale furono stabili anche i prezzi dei quattro lotti nella seguente misura:



2: Planimetria del nuovo Rione Carità a seguito della bonifica dell'ultima zona compresa tra via Ponte di Tappia e via San Giacomo (Archivio di Stato di Napoli).

1° lotto (via Roma-S. Giacomo) L. 50.000.000;
- 2° lotto (Centrale in via S. Giacomo) L. 60.000.000;
- 3° lotto (via S. Giacomo – via Guantai) L. 51.000.000;
- 4° lotto (Ponte di Tappia) L. 18.000.000[8].

Si evidenzia che i quattro lotti oggetto di intervento comprendevano sia aree libere da edifici che quelle ancora occupate da fabbriche, nonché strade comunali già sdemanializzate, che rientravano ugualmente nel perimetro delle aree in cui sarebbero dovuti sorgere i nuovi isolati.

[7] Napoli, Archivio di Stato, Prefettura, Gabinetto, III Versamento, II cat., II 2/49, B. 1244, F.lo 1.
[8] Napoli, Archivio di Stato, Prefettura, Gabinetto, III Versamento, II cat., II 2/49, B. 1244, F.lo 1.

Le aree di aliena proprietà destinate a edificazione sarebbero state espropriate a cura del Comune, ma «a nome, per conto ed a spese dell'aggiudicatario»[9].
L'aggiudicazione dei lotti fu vincolata ad una serie di condizioni, come l'obbligo di demolire a rischio e proprie spese le fabbriche entro quattro mesi dall'assegnazione, nonché di provvedere allo sgombro e alla sistemazione temporanea degli inquilini di tutti i locali facenti parte degli immobili. Il termine per la costruzione degli isolati compresi nei lotti fu previsto entro e non oltre il 31 dicembre 1955. Dalla deliberazione si evince che la costruzione dei lotti sarebbe stata altresì subordinata all'approvazione dei progetti da parte del Comune, al regolare rilascio delle licenze edilizie, al rispetto dei regolamenti comunali e alle limitazioni imposte dal piano di risanamento del rione.
Ulteriori indicazioni erano indirizzate al quinto lotto, sebbene esso non rientrasse nella deliberazione approvata. L'area era situata sulla zona Incoronata, confinante a nord con la proprietà Serrato e la chiesa di San Giorgio dei Genovesi; ad ovest con la nuova via Guantai, a sud con la nuova via Incoronata e ad est con la via comunale che avrebbe separato il lotto dalla chiesa dell'Incoronata, che da piano risultava intangibile. Nel piano di risanamento era stata preannunciata, infatti, la costruzione di un nuovo edificio, ovvero il sopra citato edificio della ICE-SNEI, che su prime prescrizioni sarebbe stato edificato con un'altezza maggiore rispetto a quella dei blocchi limitrofi, ma entro la massima consentita dalla Soprintendenza ai Monumenti[10].
Con un articolo del 31 marzo 1954 sul quotidiano «Roma» veniva annunciata l'aggiudicazione dei lotti edificatori del Rione Carità [«Roma» 1954a; «Il Quotidiano» 1954a; «Mezzogiorno» 1954; «Paese Sera» 1954; «Il Giornale d'Italia» 1954]. L'Amministrazione comunale aveva aperto la partecipazione a cento ditte, prescelte fra quelle designate dal Provveditorato alle Opere Pubbliche e altre ditte nazionali con capitale illimitato. Nell'articolo del quotidiano, portavoce dell'amministrazione laurina, venne lodato l'operato del sindaco Lauro, che aveva posto le condizioni affinché i lavori venissero eseguiti da imprese locali:
"Il primo lotto (Via Roma, angolo via S. Giacomo) è stato aggiudicato alla Impresa Carmine Tucci, la quale ha offerto il prezzo globale di L. 220 milioni, con un aumento quindi di ben 170 milioni sul prezzo base di 50 milioni indicato dall'Amministrazione. Il terzo lotto (Via S. Giacomo-Via Guantai) è stato aggiudicato alla Impresa Roberto Fernandes, la quale ha offerto il prezzo globale di Lire 51.150.000, con un aumento di L. 150.000 sul prezzo base di L. 51.000.000 indicato dall'Amministrazione. Il quarto lotto (Via Ponte di Tappia) è stato aggiudicato alla Impresa Carmine Tucci, la quale ha offerto il prezzo globale di L. 50.300.000 con un aumento quindi di L. 32.300.000 sul prezzo base di 18 milioni indicato dall'Amministrazione. Il secondo lotto è andato deserto"[11].
È opportuno rilevare che in previsione della scadenza dei termini per la presentazione delle offerte relative la partecipazione alle gare, il Sindaco Lauro, convocati nel suo gabinetto i rappresentanti delle imprese, aveva dichiarato «di essere pronto a concedere facilitazioni, a condizione che non avessero danneggiato, l'Amministrazione, in nessuno dei suoi interessi» [«Roma» 1954b]. Tra i principali obiettivi preposti dall'Amministrazione vi era, infatti, quello di ultimare il completamento e la bonifica del rione Carità, ovvero di trasformare quest'*insula* di macerie – ritenuta un "bubbone purulento" da estirpare [«Cronaca di Napoli» 1954] – in una piccola *city* partenopea degli affari (fig. 3), cuore della nuova città [«Napoli Notte» 1956].

[9] Napoli, Archivio di Stato, Prefettura, Gabinetto, III Versamento, II cat., II 2/49, B. 1244, F.lo 1.
[10] Napoli, Archivio di Stato, Prefettura, Gabinetto, III Versamento, II cat., II 2/49, B. 1244,F.lo 1.
[11] Napoli, ASNa, Prefettura, Gabinetto, III Versamento, II cat., II 2/49, b. 1244, f.lo 1.

3: Napoli: Rione Carità. Lavori di completamento dei nuovi alti blocchi edilizi del quartiere, in «Napoli Notte», 26 ottobre 1956 (Archivio di Stato di Napoli).

Prendendo atto della buona disposizione dell'Amministrazione, i convenuti ottennero la concessione di incrementare le altezze dei fabbricati in maniera tale da poter raggiungere gli otto piani oltre il pianterreno, con il pretesto di voler far assumere ai nuovi edifici «un carattere più armonico in rapporto alle costruzioni già eseguite» [«Il Quotidiano» 1954b].
Malgrado ciò, l'avvio dei lavori per il rifacimento dei lotti si dovette scontrare, a distanza di pochi giorni dall'approvazione della deliberazione consiliare del 12 dicembre 1953, con le proteste dei residenti costretti allo sfratto, nonché degli artigiani e dei commercianti del luogo.
Le assemblee e le manifestazioni, ben seguite e documentate dalla stampa locale, in particolare da quella che si faceva portavoce dell'opposizione, furono presenziate anche da alcuni parlamentari e consiglieri provinciali, finanche l'ingegnere Gino Bertoli e il Consigliere comunale ingegnere Luigi Cosenza. Dominato dall'ansia della rinascita di Napoli, Lauro non esitò ad offrire ai commercianti e ai residenti la chiave di volta al problema dello sfratto.
Per arginare la prima problematica l'amministrazione decise di cedere alcuni lotti a trattativa privata alla ditta Serrato al prezzo di 50 milioni di Lire. La ditta s'impegnò a donare al Comune un vasto mercato coperto dell'estensione di 1.200 mq, entro il quale avrebbe costruito sessanta box o magazzini, da dare in fitto ai commercianti della zona. In tal maniera, il Comune avrebbe risolto due importanti questioni: la prima di ordine sociale, provvedendo ad un' opportuna sistemazione dei commercianti; e la seconda di ordine funzionale, in quanto veniva assicurata la costruzione di un nuovo mercato coperto, che sarebbe stato essenziale per la vita stessa del rione.

4: Napoli, demolizione della chiesa di San Giovanni dei Fiorentini, 1953 (Archivio fotografico Parisio).

Al fine poi di provvedere agli alloggi delle famiglie sfrattate che risiedevano nella zona, Lauro decise di mettere a disposizione temporanea dei costruttori (ing. Ferrandes, Serrato e comm. Carmine Tucci) 220 alloggi del suo rione a Fuorigrotta – il cosiddetto villaggio Lauro – per tutta la durata di esecuzione dei lavori. Ai costruttori si richiedeva in cambio un versamento al Comune pari a dieci milioni di lire, al fine di consentire a quest'ultimo la "generosa" distribuzione di sussidi per «lenire le pene» delle famiglie povere della città durante le feste pasquali [«Roma» 1954c]. In realtà, come emerge nell'articolo pubblicato su «L'Unità» del 19 aprile 1954, le somme versate furono date in cambio di altri favori, come l'incremento delle altezze degli edifici che, nel corso dell'esecuzione dei lavori, avrebbero raggiunto tra i 38-42 metri, in pieno oltraggio al regolamento edilizio e a danno delle condizioni igieniche dei piani inferiori, data ridotta larghezza delle strade.
A seguito dell'assegnazione anche del secondo lotto, il 14 aprile 1954 l'Ufficio Stampa del Comune comunicò l'avvio all'attuazione immediata e concreta delle opere di bonifica che, liberatasi da questo scoglio, avrebbe doppiato «a vele spiegate quel mare di rovine che erano l'ultimo comprensorio del rione Carità» [«Roma» 1954d].

5: Il Mercato di Commestibili, costruito in vico Bei Fiori e Belle Donne nel 1844 per volontà di Ferdinando II su progetto dell'architetto Leonardo Laghezza e distrutto durante i lavori di risanamento del rione, 1930 (Archivio fotografico Parisio).

Conclusioni

"L'operazione Lauro" fu resa possibile anche dallo snellimento delle procedure e da altri espedienti adottati dall'Amministrazione laurina.

È opportuno evidenziare che il processo di completamento del rione e le pesanti demolizioni che ne derivarono cancellarono una consistente parte del tessuto edilizio storico di notevole valore ambientale nonché architettonico in diversi episodi di edilizia civile, e comportarono altresì la gravissima perdita di alcuni episodi monumentali che erano stati risparmiarti finanche nella prima fase di risanamento del quartiere. Tra questi occorre annoverare la demolizione della Chiesa di San Giovanni dei Fiorentini, le cui rovine si stagliavano ancora davanti ai nuovi imponenti edifici in costruzione in un drammatico contrasto (fig. 4); l'antico Ponte di Tappia, costruito per collegare il Palazzo Tocco di Montemiletto – sito in via Toledo – con il secondo e più piccolo Palazzo Tapia e l'antico mercato di Ponte di Tappia (fig. 5), centro di riferimento per il commercio nel quartiere.

Alla poca sensibilità dimostrata nella salvaguardia del patrimonio architettonico ivi presente, si aggiunse la discreta cura espressa nella predisposizione dei nuovi tracciati stradali, degli spazi aperti e dei giardini che avrebbero potuto decongestionare il traffico, fungendo da benefiche pause urbane.

In conclusione, a fronte di queste considerazioni, è lecito affermare che gli esiti operativi dell'intervento – tanto atteso e studiato in tutte le proposte di piano presentate ante e post-guerra – appaiono completamente fallimentari e hanno pienamente tradito le ambizioni, le speranze e i propositi iniziali di coloro che avevano intravisto nella ricostruzione un'occasione senza precedenti per poter finalmente curare gli antichi mali della città.

Le caute e più conservative scelte volte a sanare le vecchie piaghe e le nuove ferite sofferte dalla città furono completamente sopraffatte da violente e spregiudicate logiche speculative che estirparono un tessuto storico di notevole valore dal cuore della città, privandola per sempre di un pezzo importante della sua storia urbana.

Bibliografia

ALLUM, P.A. (1975). *Potere e società a Napoli nel dopoguerra*, Torino, Einaudi.

CANINO, M. (1948). *La Ricostruzione edilizia nella Campania e nell' Italia Meridionale*, in «Edilizia Moderna» nn. 40-42, p. 98.

CASIELLO, S. (2011). *Offese di guerra: ricostruzione e restauro nel Mezzogiorno d'Italia*, Napoli, Alinea.

CISLAGHI, P. (1998), *Il Rione Carità*, Napoli, Electa Napoli.

«Cronaca di Napoli» (1954). *Una grandiosa opera di risanamento*, in «Cronaca di Napoli», 1 aprile.

DE LUCIA, V., IANNELLO, A. (1976). *L'urbanistica a Napoli dal dopoguerra a oggi: note e documenti*, in «Urbanistica», 65, luglio (numero monografico).

DAL PIAZ, A. (1985). *Napoli 1945-1985, quarant'anni di urbanistica*, Milano, F. Angeli.

GRAVAGNUOLO, G. (1991). *La città tra piani e progetti*, in *Fuori dall'ombra. Nuove tendenze nelle arti a Napoli dal '45 al '65*, catalogo della mostra, Napoli, R. Castagna.

Guerra, monumenti, ricostruzione. Architetture e centri storici italiani nel secondo conflitto mondiale (2011), a cura di L. De Stefani, C. Coccoli, Venezia, Marsilio editore.

«Il Giornale D'Italia» (1954). *Risanamento del Rione Carità. Le gare di aggiudicazione dei quattro lotti edificatori*, in «Il Giornale D'Italia», 1 aprile.

«Il Mattino» (1953). *Questa la sistemazione del rione San Giuseppe-Carità*, in «Il Mattino», 27 novembre.

«Il Quotidiano» (1954a). *Aggiudicati i lotti del Rione Carità*, in «Il Quotidiano», 1 aprile.

«Il Quotidiano» (1954b). *Risanamento del rione Carità*, in «Il Quotidiano», 14 aprile.

Il Regno del cielo non è più venuto. Bombardamenti aerei su Napoli 1940-1944 (2005), a cura di S. Villari, V. Russo, E. Vassallo, catalogo della mostra (Napoli, 16 dicembre 2003-16 gennaio 2004), Napoli, Giannini.

ISABELLA, F. (1980). *Napoli dall'8 settembre ad Achille Lauro*, Napoli, Guida.

LEPORE, D. (1994). *Piano Regolatore generale 1946*, in P. Belfiore, *Napoli: architettura e urbanistica del Novecento*, Roma, Laterza, pp. 323-325.

Luigi Cosenza, l'opera completa (1987), a cura di G. Cosenza, F.D. Moccia, Napoli, Electa Napoli.

MENNA, G. (2015). *Luigi Piccinato e il "Piano per il completamento del rione Carità" di Napoli (1938-1949)*, *in Luigi Piccinato (1899-1983)*, a cura di G. Belli, A. Maglio, Roma, Aracne, pp. 223-237.
«Mezzogiorno» (1954). *La sistemazione del Rione Carità. Aggiudicati ieri 4 lotti edificatori,* in «Mezzogiorno», 1 aprile.
Monumenti alla guerra. Città, danni bellici e ricostruzione nel secondo dopoguerra (2008), a cura di G.P. Treccani, Milano, F. Angeli.
Napoli 1943. I monumenti e la ricostruzione, a cura di R. Middione, A. Porzio, Atti del Convegno Napoli 24-27 settembre 2009, Napoli, Edizioni Fioranna.
«Napoli Notte» (1956). *Nasce la CITY al Rione Carità*, in «Napoli Notte», 26 ottobre.
«Paese Sera» (1954). *Al Rione Carità aggiudicati 3 lotti,* in «Paese Sera», 1 aprile.
PANE, A. (2010). *Risanamento, danni di guerra e ricostruzione del rione Carità: la chiesa di San Giovanni dei Fiorentini tra conservazione e demolizione*, in *Napoli 1943. I monumenti e la ricostruzione*, a cura di R. Middione, A. Porzio, Atti del Convegno Napoli 24-27 settembre 2009, Napoli, Edizioni Fioranna, pp. 174-179.
PANE, A. (2011). *Danni bellici, restauri e ricostruzioni a Napoli tra Quartieri Spagnoli, Monteoliveto e Rione Carità*, in S. Casiello, *Offese di guerra: ricostruzione e restauro nel Mezzogiorno d'Italia*, Napoli, Alinea, pp. 73-100.
PANE, A. (2015). *Diradamento e risanamento delle "vecchie città". L'opera di Piccinato tra continuità e rottura con Giovannoni da Padova a Napoli*, in *Luigi Piccinato (1899-1983)*, a cura di G. Belli, A. Maglio, Roma, Aracne, pp. 53-77.
PANE, A., RUSSO KRAUSS, G. (2017). *Destruction as opportunities: the debate about the bombed historic Naples at the dawn of the reconstruction, 1943-1946*, in *Libro de Actas. V Congresso International Cidades Criativas*, a cura di L.M Alves, P. Alves, F. Garcia Garcia, V Congresso International Cidades Criativas (25- 27 gennaio 2017), vol.1, Porto, pp. 296-312.
PANE, R. (1947). *La ricostruzione di Napoli*, in «Le vie d'Italia», ottobre, pp. 900-906.
PANE, R. (1958). *Documento su Napoli. Edilizia e urbanistica*, Milano, Edizione di Comunità.
«Roma» (1954a). *Aggiudicati i lotti edificatori del Rione Carità*, in «Roma», 31 marzo.
«Roma» (1954b). *Il rinnovamento di Napoli. Una grandiosa opera di risanamento,* in «Roma», 1 aprile.
«Roma» (1954c). *La cessione del secondo lotto del rione Carità risolve un problema funzionale*, *economico e sociale*, in «Roma», 8 aprile 1954.
«Roma» (1954d). *L'iniziativa dell'amministrazione comunale realizza tutti gli aspetti dell'annoso problema*, in «Roma», 14 aprile.
SARACENO, P. (1974). *Ricostruzione e pianificazione (1943-1948)*, Roma, Giuffrè Editore.
VASSALLO, E. (2011). *Il piano di ricostruzione dei quartieri Porto, Mercato e Pendino: tra opportunità di modernizzazione funzionale e conservazione delle preesistenze*, in *Guerra, monumenti, ricostruzione. Architetture e centri storici italiani nel secondo conflitto mondiale*, a cura di L. De Stefani, C. Coccoli, Venezia, Marsilio editore, pp. 403-409.

Fonti archivistiche

Napoli. Archivio di Stato. Gab. Prefettura. III Versamento, F. 1244, F.lo 1.
Napoli. Archivio di Stato. Gab. Prefettura. III Versamento, F. 1920, F.lo 1.
Napoli, ASNa, Fondo Cosenza, 123 U 29, f.lo 1.

Il centro storico di Capua tra danni bellici, ricostruzioni e restauri: genesi e primi esiti del Piano del 1947

The historic center of Capua between war damage, reconstruction and restoration: genesis and first outcomes of the 1947 Plan

MARIA PIA TESTA
Politecnico di Torino

Abstract

Capua rappresenta uno dei centri storici più danneggiati dai bombardamenti del secondo conflitto mondiale tra quelli della provincia di Caserta. Il presente contributo analizza il Piano di Ricostruzione approvato nel 1947, soffermandosi sugli studi che hanno portato alla sua redazione e alle prime scelte attuate, nonché sul contributo fornito nella fase di emergenza da figure di spicco nel campo dell'architettura, dell'urbanistica e della tutela del secondo Novecento in Italia.

The historic center of Capua is one of the most damaged by the bombing of II World War among those in the province of Caserta. This contribution analyses the Reconstruction Plan approved in 1947, focusing on the studies that led to its drafting and the first choices made, as well as on the contribution made during the emergency phase by leading figures in the field of architecture, town planning and protection of the second half of the 20th century in Italy.

Keywords
Capua, centro storico, ricostruzione.
Capua, historic center, reconstruction.

Introduzione

La particolare posizione geografica della città di Capua, sviluppatasi nell'ansa del fiume Volturno – lì dove prima sorgeva l'antico porto fluviale di *Casilinum* – contribuisce sicuramente a renderla «uno dei più coerenti e felici esempi di struttura urbana» [Alisio 1983, 9], tanto da attribuirle l'appellativo di «Regina del Volturno» [Bindi 1927] ma, al tempo stesso, ha rappresentato uno dei motivi per i quali a partire dall'estate del 1943, la città, insieme a gran parte del territorio casertano [Angelone 2015], è stata oggetto di numerosi bombardamenti da parte degli alleati, in quanto considerata in una posizione strategica per facilitare la risalita della penisola. Se molto è stato già scritto sulle vicende belliche che hanno riguardato il capoluogo campano, non si può dire altrettanto – se si escludono gli interessanti studi relativi ad alcuni casi della Campania settentrionale [Spinosa, Vitagliano 2008; Angelone 2010; Vitagliano 2010; Vitagliano 2011a; Vitagliano 2011b] – per i danni e gli interventi che hanno interessato i centri della provincia casertana a seguito del secondo conflitto mondiale, che necessitano ancora di un approfondimento sistematico. Il presente contributo, che non ha alcuna pretesa di esaustività, affronta pertanto una prima analisi del Piano di Ricostruzione della città di Capua del 1947, anche sulla base di nuove ricerche archivistiche, evidenziando la partecipazione al caso capuano di figure impegnate in quegli stessi anni nelle vicende urbanistiche della ricostruzione su scala nazionale e analizzando le scelte e le varianti che furono attuate nei primi anni successivi alla sua approvazione.

1: Bombardamento di Capua del 9 settembre 1943 [Angelone 2015, 102].

1. I danni bellici nella città di Capua: una breve ricognizione

Il più tragico e devastante bombardamento del 9 settembre 1943 era stato anticipato da altri attacchi che avevano conferito a Capua l'aspetto di una città di «rovine fumanti» [Maiuri 1956, 115], così come descritta dal Soprintendente alle Antichità della Campania Amedeo Maiuri in uno dei suoi tanti viaggi di rientro dall'Abbazia di Montecassino, dove egli si recava costantemente per nascondere e proteggere le opere d'arte mobili presenti nei musei della regione. Ed è lo stesso Maiuri ad annotare nel suo taccuino, al mese di giugno 1943, come la città rappresentasse ormai «un grave pericolo (…) con le strade e la stazione già colpita» [Maiuri 1956, 91]. Ma fu proprio l'inaspettato bombardamento della mattina del 9 settembre, avvenuto solo a poche ore dalla firma dell'armistizio tra l'Italia e gli alleati, a distruggere gran parte del patrimonio stratificato della città, comportando danni in particolare al «quartiere che formava testa di ponte sul fiume: e, tra gli edifici colpiti, c'erano, sciaguratamente, lo stupendo Duomo e il Museo campano» [Maiuri 1956, 135; Chillemi 1963]. La città, infatti, come accadde anche per il piccolo centro di Cancello, era stata oggetto di attacchi proprio perché situata lungo le sponde del Volturno e le condizioni furono aggravate dalla successiva occupazione delle truppe tedesche nel mese di ottobre, che, per rallentare l'avanzata degli alleati a seguito dello sbarco a Salerno, volevano sfruttare la difesa naturale determinata dalla presenza del fiume.

È interessante notare come Capua comparisse nelle *Frick Maps* che vennero redatte dall' *American Council of Learned Societies*, con un relativo elenco di monumenti ritenuti di maggior pregio. Tra questi figurano, ovviamente, il Duomo e il Ponte romano, contrassegnati da un solo asterisco, e il Museo campano, contrassegnato, invece, da due. Tali simboli erano attribuiti in base alla valenza culturale del sito [Angelone 2017, 65-66; Coccoli 2017, 88-111].

2: Stralcio della pianta relativa ai danni causati dai bombardamenti sul centro storico (Caserta, Archivio di Stato, Genio Civile, Cat. XI, B. 659, F.lo 2264, Stato attuale 2 del centro).

Com'è ben noto, nonostante la ricchezza del patrimonio cittadino, che aveva pochi eguali nel territorio della regione [Di Resta 1985; Cantone, Casiello 1987; Pane, Filangieri 1994], le maggiori attenzioni, compresi gli aiuti economici stanziati dagli alleati per i lavori di riparazione, furono rivolte al contesto napoletano. Solo quattro, infatti, sono i casi del territorio casertano annoverati nell'elenco dei lavori di riparazione stilato dal Soprintendente alle Gallerie Bruno Molajoli e dall'ufficiale statunitense Paul Gardner, nonché responsabile della *Monuments, Fine Arts, and Archives Subcommission* in Campania [Molajoli, Gardner 1944]. Nello specifico, oltre al Palazzo Reale di Caserta e alla Cattedrale di Teano, figurano anche la Cattedrale di Capua e la vicina Abbazia di Sant'Angelo in Formis.
Come è possibile osservare dalla planimetria relativa ai danni bellici a seguito dei bombardamenti, redatta insieme alla stesura del piano di ricostruzione, la parte di centro storico dove sono concentrati i maggiori danni è sicuramente quella a ridosso dei due ponti sul Volturno, oggetto mirato dei bombardamenti per limitare i collegamenti con la città[1]. Oltre al Duomo e agli edifici circostanti, al Museo Campano e alle caserme con i relativi locali annessi, tra gli edifici completamente distrutti o gravemente danneggiati rientrano anche il Seminario

[1] Caserta, Archivio di Stato, *Genio Civile*, Cat. XI, B. 659, F.lo 2264, Stato attuale 2 del centro.

campano, la chiesa dell'Annunziata e un'altra chiesa individuata alle sue spalle – sul cui sedime sorge oggi piazza Medaglie d'Oro – la Chiesa di Sant'Angelo in Audoaldis, la Chiesa di San Giuseppe *extra moenia*, e tanti altri edifici sia civili che religiosi. Alle drammatiche condizioni del centro urbano, si uniscono i danni, pur se di minore entità, inferti alla zona ferroviaria[2].

3: Veduta del Duomo dal lungo Volturno, aprile 1948 (Roma, Archivio Centrale dello Stato, Ministero dei Lavori Pubblici, Direzione generale servizi speciali, Danni di guerra. Ripristino edifici attinenti al culto e alla beneficenza, B. 55, F. lo 52).

Come accaduto per tante altre città, la maggior parte delle opere di ricostruzione è affidata al Provveditorato regionale alle Opere Pubbliche che interviene attraverso l'ufficio del Genio Civile, definendo una serie di interventi che risultavano più urgenti rispetto ad altri, con lo scopo di restituire in maniera rapida alla popolazione i propri spazi. Ed è proprio il Genio Civile, infatti, ad occuparsi anche a Capua delle prime operazioni di demolizione di muri pericolanti e sgombero delle macerie, con particolare attenzione al patrimonio artistico conservato nelle sedi ormai danneggiate del Museo Campano, del Duomo e dell'Episcopio, interventi in atto già prima dell'approvazione del Piano[3]. Spesso, però, la rapidità con la quale venivano prese le decisioni dal Genio Civile ha dato esito a delle soluzioni discutibili in termini di conservazione del patrimonio, in particolar modo per quanto riguarda l'uso del cemento armato e di nuovi materiali,

[2] Ivi, Stato attuale 1 zona ferroviaria.
[3] Ivi, Cat. VI, F.li 403 e 409; Cat. VI, B. 124, F.lo 466; Cat. VI, B. 115, F.lo 352.

in analogia con quanto avvenne anche a Napoli [Russo 2011]. È quanto accaduto anche per gli interventi condotti sui monumenti-simbolo della città di Capua, come l'antico ponte romano sul Volturno, ricostruito a partire dal 1955 con una struttura ad arcate in cemento armato [Russo 2008]; il Museo Campano, dove il cemento armato è utilizzato per sopperire all'assenza di materiali tradizionali [Vitagliano 2008; Angelone 2017], e il Duomo, oggetto di un singolare progetto a firma degli architetti romani Mario Paniconi e Giulio Pediconi, che sperimenta una moderna copertura a capriata [Colarizi 1958; Carillo 2015; Pezone 2021]. Nonostante le decisioni attuate dal Genio Civile non fossero sempre accettate dalla Soprintendenza che, in tanti cantieri capuani del dopoguerra, svolse un ruolo di supervisione e di affiancamento, in alcuni casi l'impiego del cemento armato risultò essere la soluzione più rapida per non rallentare i lavori e per garantire una regolare vita cittadina. Ad esempio, lo stesso Soprintendente ai monumenti Giorgio Rosi, in una lettera inviata all'ingegnere capo del Genio Civile e al sindaco di Capua, ritiene che il ponte esistente sul rivellino della cinta fortificata nei pressi di Porta Napoli debba essere ricostruito imitando completamente le strutture esistenti in legno, ricorrendo però all'uso del cemento armato[4].

2. Il Piano di Ricostruzione (1945-1950)

Come è ben noto per far fronte alla tragica situazione che accomunava tante città italiane dilaniate dalla guerra, viene dichiarato l'obbligo per alcuni comuni di dotarsi di un piano di ricostruzione ai sensi del Decreto Luogotenenziale del 1° marzo 1945, n. 154, previa approvazione da parte del Ministero dei Lavori Pubblici. Tali piani, concepiti come una base per la redazione o revisione del piano regolatore alla fine della fase di emergenza, dovevano essere corredati da due planimetrie relative allo stato attuale e alla ricostruzione, in scala non inferiore a 1:2000, da una relazione e dalle norme edilizie [Serafini 2011].

4: Piano di ricostruzione di Capua, 1947 (Archivio RAPu - DIC_g_112, QLC 1CE015 C1, Ministero dei lavori pubblici. Direzione generale del coordinamento territoriale).

[4] Capua, Archivio Museo Provinciale Campano, *Archivio Museo 1947-1950*, F.lo 1 (1947-48), lettera di Giorgio Rosi del 14 maggio 1947.

Ma, dal momento che le città italiane erano accomunate da medesime problematiche, l'architetto e urbanista Luigi Piccinato suggerì l'importanza di formulare un unico regolamento-tipo valido per tutte le città, poi declinato in base alle specifiche esigenze locali. Nella sua relazione al primo Convegno Nazionale per la Ricostruzione Edilizia, tenutosi a Milano nel dicembre 1945, egli dichiarava infatti: «Tutto questo può essere ben definito in un regolamento edilizio tipo, che serva alle amministrazioni di falsa riga, lasciando ad esse quella tale latitudine e libertà nel suo completamento onde rispondere alle specifiche necessità locali e allo spirito di autonomia dei comuni; ma garantisca nel contempo la adozione di norme atte ad assicurare l'igiene, l'economia, l'estetica» [Piccinato 1945, 29].
Come risulta dal D. M. del 29 maggio 1945 n. 125 (pubblicato sulla Gazzetta ufficiale n. 68 del 7 giugno 1945), Capua è nel primo elenco dei Comuni danneggiati dalla guerra che devono dotarsi di un piano di ricostruzione, insieme ad altri casi campani come Avellino, Benevento, Cancello Arnone, Eboli e Salerno. A tali comuni, inoltre, viene imposto un termine di tre mesi dalla relativa notifica per l'adozione del piano.
Allo stato attuale della ricerca non è stato possibile definire quando siano effettivamente iniziati gli studi per la redazione del piano, ma la documentazione archivistica consultata – divisa tra l'Archivio di Stato di Caserta, l'Archivio Centrale dello Stato e l'Archivio Luigi Piccinato di Roma – ha consentito di ripercorrerne la vicenda a partire dall'estate 1946. Il piano, redatto e firmato dall'ingegnere Raffaele Cioffi, si era avvalso della consulenza, almeno nel biennio 1946-1948, dello studio Architetti Urbanisti Romani (AUR), in particolar modo degli architetti Luigi Piccinato ed Enrico Tedeschi. Tedeschi, infatti, in una lettera indirizzata al segretario del Comune di Capua e datata 21 agosto 1946, scrive di aver collaborato con Cioffi alla redazione del piano di ricostruzione e sollecita sul termine dell'affissione del piano presso l'albo comunale, per poter rispondere in maniera adeguata a tutte le osservazioni e far sì che il Ministero dei Lavori Pubblici lo approvi[5]. Senza alcun dubbio, nel tempo che intercorre tra la stesura della prima bozza del piano e la sua definitiva approvazione, avvenuta soltanto alla fine del 1947, furono apportate continue modifiche ed una delle zone a richiedere maggiore attenzione fu sicuramente quella compresa nel tratto tra piazza dei Giudici e piazza Duomo. Già nella *Relazione al progetto preliminare di ricostruzione del Duomo di Capua*, redatta nel 1946 da Paniconi e Pediconi, si legge che «sono state anche distrutte le modeste casette che si addossavano lungo i fianchi della Chiesa e intorno al campanile. Il piano di ricostruzione della Città non ne prevede la riedificazione, allo scopo di valorizzare e di isolare il Duomo»[6]. L'attenzione per questa parte del centro storico è testimoniata anche dai ragionamenti sulla larghezza di via Duomo, che alla fine viene limitata a dodici metri[7] e tale soluzione è giustificata anche dal Ministro dei Lavori Pubblici Umberto Tupini il quale dichiara che l'ampliamento della piazza antistante il Duomo e l'allargamento dell'omonima via appaiono eccessivi «sia dal punto di vista del traffico sia per il rapporto architettonico che deve esistere fra i volumi degli edifici circostanti e gli spazi liberi»[8]. È interessante notare come tali modifiche trovino riscontro nella copia del piano di ricostruzione ritrovata presso l'Archivio di Stato di Caserta, contrariamente alla copia digitalizzata e conservata presso l'Archivio RAPu, che probabilmente fa riferimento ad una versione precedente depositata presso il Ministero dei Lavori Pubblici. In tale copia,

[5] Roma, Archivio Luigi Piccinato, B. 02.11 (cartella 16), lettera di Enrico Tedeschi del 21 agosto 1946.
[6] Roma, Archivio Centrale dello Stato, *Ministero dei Lavori Pubblici, Direzione generale servizi speciali, Danni di guerra. Ripristino edifici attinenti al culto e alla beneficenza*, B. 55, F. lo 52, *Relazione al progetto preliminare di ricostruzione del Duomo di Capua*.
[7] Roma, Archivio Luigi Piccinato, cit., lettera di luglio 1947.
[8] Ivi, documento senza data del Ministro Tupini.

infatti, viene segnata a matita la larghezza di via Duomo pari a dodici metri, avanzando l'allineamento dei portici antistanti, così come è indicata la modifica della posizione dei portici sul fianco meridionale della cattedrale, prospicienti piazza Commestibili.

5: Stralcio del Piano di Ricostruzione di Capua del 1947, nel quale sono evidenziate le modifiche da apportare alla zona circostante il Duomo (Caserta, Archivio di Stato, Genio Civile, Cat. XI, B. 659, F.lo 2264).

Il piano definitivo, che si compone di una planimetria relativa al centro storico e di un'altra relativa alla zona ferroviaria, viene approvato con D. M. 1232/4288 del 31 dicembre 1947, con notifica al comune di Capua da parte del Ministro dei Lavori Pubblici Tupini, che richiede una seconda copia degli elaborati trasmessi. Il ministero provvederà alla pubblicazione nella Gazzetta Ufficiale, mentre al comune spetta depositare una copia presso la segreteria comunale per quindici giorni, previo avviso dell'affissione all'albo comunale[9]. Risulta interessante soffermarsi sul ruolo svolto, nei mesi successivi all'approvazione, da Luigi Piccinato, che, negli anni in cui collabora al piano di Capua, è impegnato anche nella redazione di piani di ricostruzione per altre città, come Civitavecchia, Palestrina, Pescara, Legnano. È proprio a lui, infatti, che Cioffi chiede di seguire la pratica presso il Ministero dei Lavori Pubblici e di apportare modifiche con la scolorina ad una delle due copie consegnate in quanto errata[10], rendendo così l'architetto romano una sorta di intermediario tra il comune di Capua e il Ministero dei Lavori Pubblici.
Tornando al contenuto del piano, del quale al momento non è stato possibile reperire la relazione allegata, vengono individuati diversi tipi edilizi per soddisfare le varie esigenze legate alle caratteristiche della città. In particolare, come evidenziato nelle norme per l'attuazione del piano, sono distinte le costruzioni da edificare all'interno della città murata (intensivo interno) da quelle per la zona esterna (intensivo esterno). A queste si aggiungono altre categorie come il semintensivo, l'estensivo, l'estensivo semirurale, ciascuna con delle proprie regole da rispettare. Una lettura più attenta consente di notare come di alcuni edifici e chiese che risultano particolarmente danneggiati non viene prevista la ricostruzione, proponendo in tal modo anche un nuovo allineamento dei fronti su strada, ed è interessante osservare come quei vuoti urbani causati dai bombardamenti siano in alcuni casi ancora oggi riconoscibili, perché adibiti a spazi pubblici come piazze, giardini o parcheggi. Inoltre, è prevista una sistemazione a giardino pubblico anche per la piazza Umberto I e per tutta l'area della cinta fortificata con i bastioni.
Come già richiamato in precedenza, una delle aree alle quali sono rivolte le maggiori attenzioni è rappresentata proprio da quella del Duomo e del suo contesto. Nel 1946 i due architetti romani Mario Paniconi e Giulio Pediconi sono incaricati, per conto dell'Ente per la Ricostruzione degli Edifici Ecclesiastici danneggiati dalla guerra (E.R.E.E.), di redigere il nuovo progetto della cattedrale della città, dando inizio ad un vero e proprio piccolo progetto di trasformazione urbana dell'area circostante. Alla proposta iniziale saranno apportate diverse varianti e il Duomo sarà riaperto al pubblico solo nel 1958. La drammatica condizione del Duomo e del suo contesto, testimoniata dal *corpus* fotografico prodotto nei mesi successivi ai bombardamenti[11], e la complessità che un progetto del genere richiedeva si evincono soprattutto dalla relazione dei due progettisti. La parte sinistra della chiesa con annesse le cappelle e la sagrestia apparivano completamente distrutte, la copertura con capriate era crollata, mentre le altre strutture erano gravemente danneggiate, tanto da comunicare nelle relazioni di aggiornamento una continua demolizione delle parti pericolanti, così come ingenti danni erano stati causati anche alla cripta e all'apparato decorativo. La documentazione archivistica rivela come particolari studi furono condotti per la soluzione da adottare per la nuova copertura. Riguardo le prime due proposte degli architetti, una con copertura a volta in ricordo di quella crollata e l'altra con soffitto a cassettoni su modello di Santa Maria Maggiore

[9] Ivi, lettera del Ministro Tupini del 31 dicembre 1947.
[10] Ivi, lettere del 23 e del 26 marzo tra Cioffi e Piccinato.
[11] Roma, Centro Archivi di Architettura MAXXI, *Paniconi Mario – Pediconi* Giulio, u. a. 15, Ricostruzione del Duomo, Capua (CE), 1948-1958.

a Roma, il Soprintendente Giorgio Rosi, in linea con il parere della Pontificia Commissione Centrale di Arte Sacra, riteneva «opportuno l'eliminazione della falsa volta a botte», auspicando anche uno studio più attento per il fronte della chiesa sul quadriportico romanico, affinché «si possa giungere a forme più semplici e più intonate sia al colonnato del quadriportico suddetto, sia all'interno della Chiesa»[12]. Successivamente egli ribadisce l'importanza di un progetto per la facciata della chiesa verso il quadriportico romanico perché ritenuta «una fredda e inadeguata opera neoclassica», rispetto alla facciata su via Duomo che «costituisce caratteristica e pregevole manifestazione barocca, certo preferibile a qualsiasi moderna rielaborazione di motivi antichi».[13] Diversa, invece, appare la posizione dell'arcivescovo Salvatore Baccarini, il quale, pur ritenendo accettate entrambe le soluzioni per la copertura, onde evitare ritardi nei lavori, si rivela favorevole alla soluzione con copertura a volta «per venire incontro ai voti della popolazione, che ambirebbe vedere ricostruito l'interno della sua cattedrale, secondo linee il più possibile vicine alle preesistenti»[14]. Alla fine, il progetto approvato e realizzato vedrà la realizzazione di una copertura completamente diversa dalle due soluzioni iniziali: furono adottate, infatti, «capriate doppie in cemento armato, in parte prefabbricate», con un «effetto di sottile trasparenza» e un «ritmo più nervoso e polemico» [Colarizi 1958, 246], delle quali oggi non resta alcuna traccia a seguito di ulteriori lavori condotti negli anni Ottanta sulla fabbrica del Duomo, che hanno previsto la riproposizione di una volta a botte aggrappata alle capriate [Pezone 2021], contribuendo a renderlo un edificio «tormentato da manomissioni, trasformazioni e distruzioni di varie epoche» [Casiello 1983, 19]. Oltre allo studio relativo allo spazio della piazza antistante l'ingresso principale, ulteriori soluzioni furono elaborate anche per il lato prospiciente piazza Commestibili, come testimoniato anche dai disegni dei due progettisti relativi alle sistemazioni urbane. Anche in questo, infatti, il progetto fu conforme al Piano di ricostruzione e pertanto la scelta fu quella di non ricostruire le case addossate alla cattedrale, ma di lasciare libero tutto lo spazio della piazza adibita a mercato, successivamente circondata da portici anche su altri due lati.

Poco distante dal Duomo sorge il Seminario Campano, edificio anch'esso in parte danneggiato. Pur non soffermandoci in questa sede sul progetto redatto dall'architetto Antonio Provenzano, risulta interessante far notare come anche in questo caso siano state formulate due soluzioni: una che riproponeva l'edifico così com'era, ricorrendo alle tecniche costruttive e ai materiali preesistenti, comportando di conseguenza anche un costo maggiore, un'altra, invece, che apportava delle sostanziali modifiche alla struttura, come la sostituzione dei solai lignei con laterizi e delle volte in muratura con voltine alla siciliana[15].

La consistenza e la complessità dei lavori da eseguire, però, si rivelano ben presto eccessivi per il Comune di Capua. Nel 1950, infatti, il Comune si dichiara non in grado di portare a termine l'attuazione del piano per impossibilità tecnico-finanziarie; pertanto, con D. M. n. 931/A del 14.4.1950, l'Amministrazione dei LL. PP. si sostituisce al Comune nell'esecuzione del piano, con l'obbligo di rimborsare la spesa in trenta rate annuali[16]. Un anno dopo il Ministero affida la concessione dell'attuazione del piano di Capua, contemporaneamente a quello di Alife e Gaeta, all'Istituto Nazionale per la Ricostruzione, che in breve tempo redige sei progetti di sistemazione: quella relativa alla zona di Porta Napoli; il progetto di sistemazione della zona adiacente Porta Roma; il progetto per la costruzione della strada di collegamento fra Piazza S.

[12] Roma, Archivio Centrale dello Stato, *Ministero dei Lavori Pubblici*, cit., lettera di Giorgio Rosi del 30 dicembre 1946.
[13] Ivi, lettera di Giorgio Rosi del 18 dicembre 1947.
[14] Ivi, lettera di Salvatore Baccarini del 12 marzo 1948.
[15] Ivi, B. 77, F.lo. 296; B. 147, F.lo 296.
[16] Caserta, Archivio di Stato, *Genio Civile*, Cat. XI, B. 659, F.lo 2264.

Francesco e via Riviera Casilina; il progetto per la sistemazione della zona viaria fra la Chiesa di S. Maria delle Monache e la via per S. Angelo in Formis; la sistemazione delle aree provenienti dai crolli nella zona di via G. Albamonte tra via Roma e via Casilina; ed infine i lavori di sistemazione tra via Pomerio e via Asilo infantile.
Varianti ai progetti per la zona di Porta Napoli e per la zona di Porta Fluviale sono attestate fino alla fine degli anni Cinquanta, mentre ulteriori lavori condotti dal Genio Civile si protraggono per tutti gli anni Settanta.

6: Sistemazione urbana relativa alla zona di piazza Duomo, a cura degli architetti Mario Paniconi e Giulio Pediconi (Roma, Archivio Centrale dello Stato, Ministero dei Lavori Pubblici, Direzione generale servizi speciali, Danni di guerra. Ripristino edifici attinenti al culto e alla beneficenza, B. 55, F. lo 52).

Conclusioni

Pur se non del tutto condivisibili, le scelte effettuate sul patrimonio monumentale nella fase di emergenza hanno rivelato l'interesse e la partecipazione di figure che in quegli stessi anni hanno svolto un ruolo fondamentale nella protezione e nella tutela del patrimonio storico-artistico della regione (Soprintendenti ai Monumenti, alle Antichità, alle Gallerie), ma anche di architetti e urbanisti rilevanti nell'Italia del secondo Novecento, il cui contributo può essere sicuramente ancora approfondito. Le vicende di Capua rappresentano solo uno dei tanti esempi dei centri storici della provincia di Caserta ad aver subito danni sia alla scala architettonica che urbana, come Alife, San Pietro Infine, Teano, Pietravairano e tanti altri ancora. Gli interventi sopra citati inaugurano una fase di restauri e di trasformazioni urbane ancora tutta da scrivere, i cui effetti, talvolta negativi, rappresentano spesso delle ferite da rimarginare ancora oggi. L'auspicio è che l'incremento degli studi sulla città di Capua e sul suo

territorio porti a una maggiore consapevolezza dell'unicità del suo patrimonio, che purtroppo ancora oggi risulta in parte inaccessibile[*].

Bibliografia

ALISIO, G. (1983). *Prefazione* a I. Di Resta, *Capua Medievale. La città dal IX al XIII secolo e l'architettura dell'età longobarda*, Napoli, Liguori Editore.
ANGELONE, G. (2010). *H-2703. Alife, una città dimezzata*, Piedimonte Matese, Edizioni A.S.M.V.
ANGELONE, G. (2015). *Bombardamenti americani su Terra di Lavoro*, in *Leggere il tempo negli spazi. Il 1943 a Napoli, in Campania, nel Mezzogiorno*, a cura di F. Soverina, numero monografico di «Meridione, Sud e Nord del Mondo», fascc. 2-3, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 93-116.
ANGELONE, G. (2017). *Post fata resurgo. Vicenda bellica e ricostruzione del Museo Campano di Capua (1940-1956). Una documentazione storica*, Firenze, Edifir Edizioni.
BINDI, V. (1927). *Capua la Regina del Volturno*, in «Le cento città d'Italia», f. 157.
CANTONE, G., CASIELLO, S. (1987). *Le stagioni di Capua*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
CARILLO, S. (2015). *Ostaggi a Barcellona per sindrome da padiglione. Il santuario de la Virgen del Camino a Léon e la ricostruzione della cattedrale di Capua*, 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 Editore, pp. 219-229.
CASIELLO, S. (1983). *Restauri e ricostruzioni nella cattedrale di Capua*, in «Capys», pp. 3-19.
CHILLEMI, R. (1963). *Il bombardamento di Capua (nel ventennale: 9 settembre 1963)*, Capua, Arti Grafiche Salafia.
COCCOLI, C. (2017). *Monumenti violati. Danni bellici e riparazioni in Italia nel 1943-1945: il ruolo degli alleati*, Firenze, Nardini, pp. 88-111.
COLARIZI, G. (1958). *Due chiese e la ricostruzione di un Duomo*, in «L'Architettura. Cronache e storia», a. V, n. 34, agosto, pp. 242-249.
DI RESTA, I. (1985). *Capua*, *Le città nella storia d'Italia*, Roma-Bari, Editore Laterza.
MAIURI, A. (1956). *Taccuino napoletano*, Napoli, Vajro Editore.
MOLAJOLI, B., GARDNER, P. (1944). *Per i monumenti d'arte danneggiati dalla guerra nella Campania*, Napoli, s.n.
PANE, G., FILANGIERI, A. (1994). *Capua. Architettura e arte. Catalogo delle opere*, Capua, Capuanova.
PEZONE, M. G. (2021). *I restauri della cattedrale di Capua. Qualche riflessione sull'importanza della storia dell'architettura*, in *Finis coronat opus. Saggi in onore di Rosanna Cioffi*, a cura di G. Brevetti, A. Di Benendetto, R. Lattuada, O. Scognamiglio, Todi, Tau Editrice, pp. 447-454.
PICCINATO, L. (1945). *Ritorno all'unificazione dei regolamenti edilizi*, in *Rassegna del primo Convegno Nazionale per la Ricostruzione Edilizia* (Milano, 14-15-16 dicembre 1945), Milano, Edizioni per la casa, pp. 27-29.
RUSSO, V. (2008). *Capua 1955: un ponte "romano" in cemento armato*, in *Architetture in cemento armato. Orientamenti per la conservazione*, a cura di R. Ientile, Milano, FrancoAngeli, pp. 503-511.
RUSSO, V. (2011). *«Una immensa rovina», Monumenti e restauro nel centro antico di Napoli*, in *Offese di guerra. Ricostruzione e restauro nel Mezzogiorno d'Italia*, a cura di S. Casiello, Firenze, Alinea, pp. 43-72
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, Venezia, Marsilio, pp. 236-244.
SPINOSA, A., VITAGLIANO G. (2008). *Restauri con l'uso del cemento armato: Problematiche di conservazione. Il caso della chiesa di San Michele Arcangelo a San Pietro Infine (CE)*, in *Architetture in cemento armato. Orientamenti per la conservazione*, a cura di R. Ientile, Milano, FrancoAngeli, pp. 512-517.
VITAGLIANO, G. (2008). *Un restauro di restauri: l'intervento postbellico al Museo Campano di Palazzo Antignano a Capua*, in *Restaurare i restauri. Metodi, compatibilità, cantieri*, Atti del Convegno di studi (Bressanone, 24-27 giugno), a cura di G. Biscontin, G. Driussi, Marghera-Venezia, Arcadia Ricerche, pp. 459-467.
VITAGLIANO, G. (2010). *Danni bellici e restauri nel territorio a cavallo della linea Gustav. Il ruolo della Soprintendenza nella ricostruzione del patrimonio monumentale della Campania settentrionale*, in *Napoli 1943. I monumenti e la ricostruzione*, a cura di R. Middione, A. Porzio, Napoli, Edizioni Fioranna, pp. 188-191.

[*] La ricerca qui presentata è stata condotta grazie alla disponibilità del personale degli archivi consultati, in particolar modo dell'Archivio di Stato di Caserta e dell'Archivio Centrale dello Stato di Roma. Un ringraziamento ulteriore è rivolto al professore Bertrando Bonfantini, conservatore dell'Archivio RAPu, e all'architetto Giulia Fini, membro dello staff di «Planum», per il reperimento della copia digitalizzata del piano di ricostruzione, e infine al professore Sergio Zevi per aver consentito l'accesso alla documentazione dell'Archivio Luigi Piccinato.

VITAGLIANO, G. (2011a). *La conservazione dei monumenti tra ricostruzione materiale e ricostruzione 'morale' nella Campania settentrionale del dopoguerra (1943-1955)*, in *Offese di guerra. Ricostruzione e restauro nel Mezzogiorno d'Italia*, a cura di S. Casiello, Firenze, Alinea, pp. 143-153.
VITAGLIANO, G. (2011b). *La ricostruzione del patrimonio monumentale danneggiato nel corso della Seconda Guerra Mondiale nella Campania settentrionale*, in *Guerra monumenti ricostruzione. Architetture e centri storici italiani nel secondo conflitto mondiale*, a cura di L. de Stefani, Venezia, Marsilio, pp. 416-420.

Fonti archivistiche

Capua, Archivio Museo Provinciale Campano, *Archivio Museo 1947-1950*, F.lo 1 (1947-48).
Caserta, Archivio di Stato, *Genio Civile*, Cat. VI, B. 115, F.lo 352.
Caserta, Archivio di Stato, *Genio Civile*, Cat. VI, B. 124, F.lo 466.
Caserta, Archivio di Stato, *Genio Civile*, Cat. VI, F.li 403 e 409.
Caserta, Archivio di Stato, *Genio Civile*, Cat. XI, B. 659, F.lo 2264.
Roma, Archivio Centrale dello Stato, *Ministero dei Lavori Pubblici, Direzione generale servizi speciali, Danni di guerra. Ripristino edifici attinenti al culto e alla beneficenza*, B. 55, F.lo 52.
Roma, Archivio Centrale dello Stato, *Ministero dei Lavori Pubblici, Direzione generale servizi speciali, Danni di guerra. Ripristino edifici attinenti al culto e alla beneficenza*, B. 77, F.lo 296.
Roma, Archivio Centrale dello Stato, *Ministero dei Lavori Pubblici, Direzione generale servizi speciali, Danni di guerra. Ripristino edifici attinenti al culto e alla beneficenza*, B. 147, F.lo 296.
Roma, Archivio Luigi Piccinato, B. 02.11 (cartella 16).
Roma, Centro Archivi di Architettura MAXXI, *Paniconi Mario – Pediconi Giulio*, u.a. 15, Ricostruzione del Duomo, Capua (CE), 1948-1958.
Archivio RAPu, *Piano di ricostruzione di Capua*, DIC_g_112, QLC 1CE015 C1, da Ministero dei lavori pubblici. Direzione generale del coordinamento territoriale.

Danni bellici, ricostruzioni, restauri in Calabria: la città di Cosenza a partire dal 1943

War damages, reconstruction, restoration in Calabria: the city of Cosenza since 1943

BRUNELLA CANONACO, FRANCESCA BILOTTA
Università della Calabria

Abstract

Dopo il conflitto mondiale nell'ambito della ricostruzione postbellica delle città del Meridione, il saggio si focalizza sulla città di Cosenza bombardata nel 1943. Si esaminano i danni di guerra e le azioni di ricostruzione, le operazioni di restauro, le vicende urbanistiche e le ricadute sulla città storica. Gli strumenti urbanistici varati risultarono parziali e a questo si sommò l'espansione di Cosenza oltre i suoi fiumi che configurò due città tra loro contrapposte: la storica e la nuova.

After the Second World War as part of the post-war reconstruction of the cities of South Italy, the essay focuses on the city of Cosenza bombed in 1943. We examine the war damages and the reconstruction actions, the restoration operations, the urban events and the effects on the historic city. The urban planning tools launched were partial and to this was added the expansion of Cosenza beyond its rivers which configured two opposing cities: the historic and the new.

Keywords
Secondo conflitto bellico, distruzione-ricostruzione, Cosenza.
Second world war, destruction-reconstruction, Cosenza.

Introduzione

Il saggio propone la lettura storico-critica di alcune città del Sud dell'Italia alla fine del secondo conflitto mondiale e po ne l'attenzione sulle azioni più significative per fronteggiare la ricostruzione dei danni prodotti dalla guerra. In particolare lo scritto si focalizza sulla città di Cosenza dove gli attacchi aerei interessarono le vie di comunicazione utili alle forze nemiche. Dall'esamina dei danni di guerra estratti dalle fonti conservate nell'Archivio di Stato di Cosenza, emerge che la città subì gravi offese ad edifici pubblici e privati.

Nel panorama meridionale la guerra non fu indolore e i bombardamenti angloamericani lasciarono devastanti tracce sui territori e sugli umani. Napoli, Palermo e Cagliari furono tra i primi centri ad essere colpiti, seguirono Messina, Catania, Taranto e altri. Nel 1941 ad essere ferite furono le aree costiere, per la presenza di navi militari impegnate nei rifornimenti del fronte libico. Napoli subì continui attacchi che stravolsero interi quartieri. Il 4 agosto 1943, il cuore della città partenopea fu lacerato, provocando danni a parte del patrimonio monumentale [Vassallo 2010, 393]. La terra di Calabria fino all'estate del 1943 aveva sentito solo l'eco della guerra, quando i bombardamenti si abbatterono su Reggio Calabria, Catanzaro, Cosenza. Alla fine del conflitto, l'azione di ricomposizione del centro cosentino fu lenta, prolungandosi nel tempo, sebbene il governo centrale avesse incluso la città nel II elenco dei comuni che necessitavano di un piano di ricostruzione. Gli strumenti urbanistici risultarono parziali e a questo si sommò la necessità di regimentare la progressiva espansione e urbanizzazione oltre i fiumi Crati e Busento, cruciale per il destino dell'antico nucleo. In ragione di ciò, di fronte a una realtà di macerie, si vuole documentare la storia bellica e post bellica del centro e porre l'attenzione sugli interventi previsti per la ricostruzione dell'insediamento, esaminando le azioni di restauro sui beni e le vicende urbanistiche.

1. Note sui danni bellici e su alcuni interventi di ricostruzione di centri della Calabria

Il 1943 fu l'anno in cui la guerra sconvolse la Calabria. Fino ad allora nella regione vi era uno stato di apparente tranquillità, lontana da episodi cruenti e da distruzioni. Nel 1942, lo scenario cambiò per l'intera area mediterranea che divenne teatro d'operazioni per le potenze occidentali e per l'Italia [De Marco 2015, 21]. Le terre d'Africa diventarono un nuovo fronte di guerra e nell'estate del '43 lo sbarco alleato sulle coste dell'Italia meridionale con forze provenienti dal Nord-Africa risultò inevitabile e anche la Calabria conobbe il dramma della guerra reale.

La città maggiormente colpita della regione fu Reggio Calabria che, già martoriata nel tempo da sismi e ricostruzioni, subì il primo attacco nel gennaio del '43. Il centro era una importante via di transito per i rifornimenti delle truppe dell'Asse schierate prima in Tunisia e poi in Sicilia [Agenzia del demanio Direzione Regionale Calabria 2018, 6]. Le incursioni che colpirono l'insediamento e i suoi sobborghi avvennero in più riprese ma la più distruttiva fu quella del 4 maggio 1943, quando furono colpiti: l'area dell'ospedale, i rioni Gallina, Santa Caterina, e più tardi le zone del duomo con danni alla cappella barocca del Santissimo Sacramento, la piazza Carmine, la stazione centrale, il rione Tremulini, il porto e l'11 luglio l'aeroporto. Furono danneggiati anche i centri limitrofi: Villa San Giovanni, Bagnara Calabra, Palmi, Locri. Il 24 maggio le due città dello Stretto, Messina e Reggio Calabria, furono devastate da un nuovo attacco e il 3 settembre l'ottava Armata britannica sbarcava in Calabria dopo aver conquistato la Sicilia dando avvio all'Operazione Baytown, «la Calabria (…) battuta secolarmente dai terremoti e dalle alluvioni, distrutta e ricostruita almeno una volta ogni secolo, conosce ora la più grande rovina» [Alvaro 1943].

L'estate del '43 vide in ginocchio anche Catanzaro, furono colpite le strade di comunicazione e le stazioni ferroviarie come quella di Catanzaro Lido, rasa al suolo in quanto collegamento tra la costa jonica e tirrenica. Il nucleo storico fu ferito in più aree: l'arteria principale, la zona del duomo e del vescovado, l'area dell'odierna chiesa del Monte e alcuni degli edifici più rappresentativi. La cattedrale di Santa Maria dell'Assunta perse quasi completamente la navata laterale sinistra e parte del campanile ottocentesco. Furono distrutte la cappella di San Vitaliano e la sagrestia. I lavori di ricostruzione iniziarono nel 1947 ad opera dell'architetto Vincenzo Fasolo e dell'allievo Franco Domestico che scelsero di attenersi all'orientamento e alle dimensioni della basilica, rispettando l'identità tipologica dell'impianto, rinnovandola in alzato ma mantenendo i caratteri iconici della facciata [Scamardì 2004,127]. All'indomani del conflitto, Catanzaro rientrò nel IV elenco delle città obbligate a redigere un piano di ricostruzione. L'Amministrazione comunale adottò, il 17 dicembre del 1947, un piano redatto dall'architetto Francesco Armogida, approvato il 4 novembre 1948, che riguardava in particolare l'area del centro cittadino e la frazione Marina [Mussari 2008,114].

Oltre la ricomposizione degli edifici distrutti dai bombardamenti, si volevano dettare i criteri per lo sviluppo della città individuando nuove aree residenziali [Rubino, Teti 1987, 158] che potessero risolvere l'annoso problema abitativo; l'edilizia di base mostrava diffusamente gravi carenze e gran parte della popolazione viveva in case degradate e modeste, in bassi e "catuoju" (stamberga e/o camera terrena in cui convivevano animali e contadini) in condizioni igienico-sanitarie insalubri. Inoltre il piano riprendeva i lavori d'ampliamento dell'arteria principale del centro storico, già iniziati nel XIX secolo, programmando di allargare lo storico percorso seguendo le regole del diradamento, demolendo le costruzioni ferite dalle bombe, arretrando e allineando le altre.

Se questo era il panorama di guerra delle maggiori città calabre, i centri minori non furono risparmiati dagli attacchi aerei. A titolo di esempio si ricordano, per gli insediamenti della fascia

tirrenica cosentina, i danni subiti dalla cittadina di Paola (colpita il 24 luglio 1943) dove furono distrutti interi quartieri ed edifici di interesse, di Cetraro e di Scalea[1] dove perirono numerosi edifici religiosi. Nel centro di Amantea parte del tessuto di base fu duramente colpito[2]. L'obiettivo militare fu la strada nazionale, dotata di ponte, utile al transito delle truppe tedesche, posta nella parte alta dell'insediamento nei pressi della chiesa matrice di San Biagio. I pochi interventi previsti furono da riferirsi ai lavori di riassetto della rampa di San Pantaleo[3], ai lavori di riparazione della chiesa di San Biagio[4], alle azioni di sistemazione del monumentale convento di San Bernardino[5].

1: Danni di guerra. Da sinistra: Reggio Calabria, cappella del Santissimo Sacramento (Reggio Calabria, Archivio di Stato, Genio Civile); Catanzaro, campanile del duomo colpito nell'agosto del '43 (G. E. Rubino, M.A. Teti) ed edifici bombardati nell'area del duomo (B. Mussari).

2. Cosenza e l'estate del 1943

La città di Cosenza prima degli eventi bellici si presentava arroccata sul colle Pancrazio con il borgo di Portapiana sul colle Vetere e un'espansione significativa sul colle Triglio oltre il Crati. Una ulteriore estensione era a valle, al di là del Busento, nel piano dei Rivocati. Ampliamento, questo, dettato già dal XV secolo dalla nascita di due tra i maggiori poli conventuali della città, intorno ai quali si sviluppò il borgo e aggravato nel tempo dalle periodiche piene dei fiumi, dalla malaria, dalla carenza di alloggi, dalla difficoltà di percorribilità di un centro urbano morfologicamente complesso. La crescita della città non poteva che orientarsi verso la vallata, travalicando il confine naturale dei due fiumi. La città storica era ormai priva di spazi liberi. Lo sviluppo urbano si compì nel piano lungo la direttrice del corso Mazzini, in direzione via Panebianco. Nei primi decenni del XX secolo la nuova città distinta dall'antico nucleo era una realtà. In questo scenario il piano d'ampliamento Camposano, approvato dopo molte modifiche nel 1912, era finalizzato allo sviluppo della città e a migliorare le condizioni igienico-sanitarie delle abitazioni, con una minore attenzione agli interventi di risanamento dell'esistente. Il piano prevedeva la sistemazione del piano del Carmine, del lungo Busento, del lungo Crati e dell'area

[1] Cosenza, Archivio di Stato, Genio civile, danni bellici, B.62, F.lo 366.
[2] Cosenza, Archivio di Stato, Genio civile, danni bellici, B.1, F.lo 2.
[3] Cosenza, Archivio di Stato, Genio civile, danni bellici, B.1, F.lo 5.
[4] Cosenza, Archivio di Stato, Genio civile, danni bellici, B.2, F.lo 6.
[5] Cosenza, Archivio di Stato, Genio civile, danni bellici, B.1, F.lo 4.

di risulta della bonifica del Crati dove fu localizzato un quartiere periferico in direzione Casali [Rubino, Teti 1997, 112]. Durante il regime fascista l'espansione della città si concretizzò, l'impianto urbano si trasformò e i maggiori servizi pubblici, aderenti all'architettura razionalista, furono collocati a valle nella nascente Cosenza nuova. Si compirono numerosi interventi di edilizia pubblica, privata, popolare e le relative opere di urbanizzazione. Sorsero nuovi quartieri (le case economiche per i ferrovieri, il rione Michele Bianchi; il rione Torrealta e altri) e si progettarono opere pubbliche (l'acquedotto del Merone; il palazzo degli uffici; la casa littoria; il nuovo ospedale; l'edificio della Camera del Commercio; la casa della madre e del bambino; il palazzo della CGIL; l'INAIL; il mercato coperto dell'Arenella vicino al Crati) [Cozzetto 1991, 201]. In questo momento la città si dotò del piano Gualano (1935), che rimase senza approvazione lasciando in vigore il precedente strumento urbanistico. In assenza di nuove norme si determinò un vuoto proprio nel periodo di maggiore crescita della città, e questo contribuì a generare, un'espansione «impulsiva e superficiale» [Campolongo 2009, 24].
Circa un decennio più tardi, il 12 aprile del 1943, la città fu lacerata dalle bombe angloamericane e l'insediamento fino all'armistizio subì nove attacchi. I bombardamenti volevano colpire la stazione ferroviaria, i ponti e le strade, con la finalità di interrompere ogni via di comunicazione utile alle forze nemiche. Lo scalo ferroviario sulla riva del Crati venne distrutto, così le strade nei pressi del ponte dei Valdesi e il percorso che dal ponte di Alarico giunge al passaggio a livello della ferrovia. Molte altre arterie del centro storico furono ridotte a cumuli di macerie[6].
I ripetuti attacchi colpirono i diversi ponti della città e in particolare quello di San Lorenzo sul Crati, che collegava il quartiere Spirito Santo al rione detto Massa, e le zone limitrofe, distruggendo nel raggio di circa trenta metri cinque edifici. Più tardi, a conflitto terminato, il ponte fu ricostruito e la sua posizione fu spostata più a monte[7]. Gli assalti aerei della Royal Air Force non lasciarono illeso il tessuto edilizio del centro storico provocando numerose vittime e ferite al patrimonio esistente.
Si registrarono offese: alle Regie poste, all'ospedale, raso al suolo, alla biblioteca civica, a fabbriche religiose monumentali tra cui San Francesco d'Assisi, Sant'Agostino, San Domenico, San Gaetano, il complesso del Carmine, l'Arciconfraternita del Santissimo Rosario annessa al complesso domenicano. Il teatro Rendano, che in tempo di guerra era

2: Cosenza. Danni bellici: piazza Piccola nella parte iniziale di corso Telesio, rione Rivocati e via della Mortilla nello stesso quartiere (Archivio privato Alfredo Salzano).

[6] Cosenza, Archivio di Stato, Genio civile, danni bellici, B.13, F.lo 108.
[7] Cosenza, Archivio di Stato, Genio civile, danni bellici, B.7, F.lo 50.

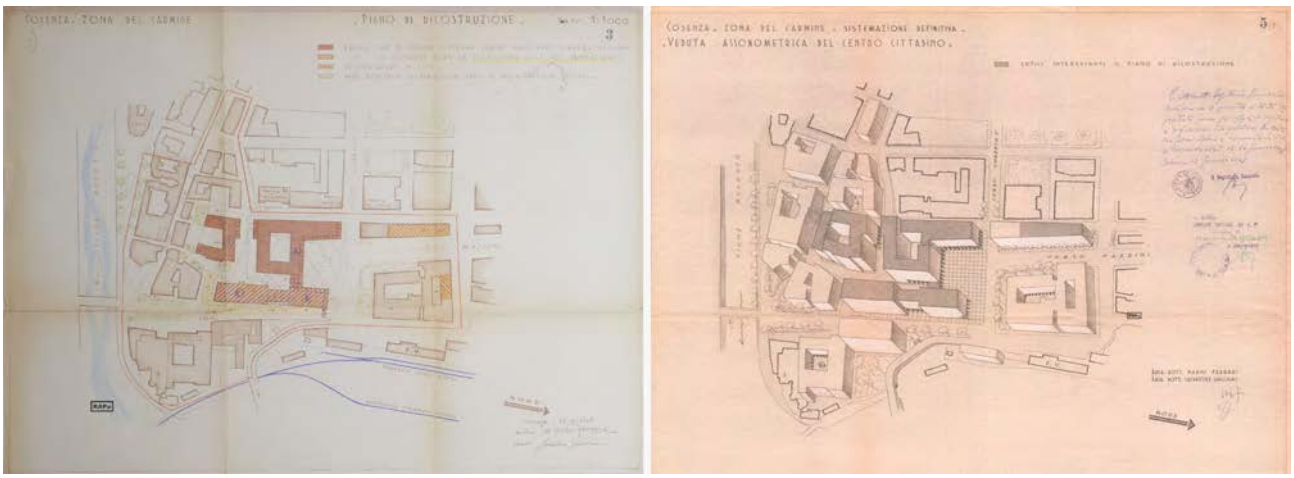
stato utilizzato per gli sfollati, fu sventrato quasi completamente[8] e restituito alla città solo dopo un lungo restauro nel 1965. La furia distruttrice non risparmiò la cattedrale con danni alla copertura e alla facciata ovest, l'ex collegio di Sant'Ignazio, la chiesa della Riforma, il brefotrofio, il palazzo dell'arcivescovado, la caserma dei Reali Carabinieri.
In questo panorama, l'azione di ricostruzione messa in atto all'indomani della guerra fu lenta e gli strumenti urbanistici per ridefinire il volto della città sommari. A questo si unì la progressiva espansione oltre i fiumi, cruciale per il processo di periferizzazione del centro storico. Cosenza fu inclusa nel II elenco dei comuni che necessitavano di un piano di ricostruzione. Com'è noto, si trattava di un provvedimento emesso dal Ministero dei Lavori Pubblici ad appena tre anni dalla legge urbanistica generale, concepito per far fronte con urgenza ed economia a esigenze edilizie impellenti ma con uno sguardo allo sviluppo degli abitati. I temi ispiratori, aderenti al dibattito nazionale pre-bellico, si rivolgevano a concetti fondanti come il diradamento edilizio e l'ambiente urbano declinati nelle teorie di Giovannoni, sollecitati in quel momento dalla necessità di estenderli anche a quei centri minori che fino a quel momento ne erano rimasti esclusi [Serafini 2011, 236].
Il progetto di ricostruzione, ad opera degli architetti Salvatore Giuliani e Mario Ferrari, incaricati direttamente dal M.LL.PP., fu redatto nel 1948 e approvato dalla giunta comunale il 1949. Il piano riguardava due sole aree della Città: la zona del vescovado, posta nella città vecchia nella parte retrostante al duomo e adiacente al corso principale, e la zona del Carmine, corrispondente alla cerniera tra il centro storico e la città di nuova espansione verso nord. Per la parte del vescovado il piano prevedeva la demolizione di varie case poste dietro l'abside del duomo e di altre colpite dalle bombe poste nella piazza Aulo Giano Parrasio, e di creare una nuova arteria di collegamento verso il fiume Crati (Fig.4). In aggiunta si programmava anche la realizzazione di una strada di collegamento tra la piazza XV Marzo e i l seminario percorrendo un tratto del corso Telesio. Le scelte effettuate non solo trovarono motivazioni nel potenziamento della viabilità cittadina, quanto nella possibilità di dare una migliore sistemazione al palazzo Arcivescovile e al retro della cattedrale[9].
Tra le opposizioni presentate vi erano quelle che non riconoscevano nel piano redatto una piena applicazione dei criteri del D.L.L. 1° marzo 1945 n. 154 "Norme per i piani di ricostruzione degli abitati danneggiati dalla guerra", ovvero una non aderenza allo spirito di accelerare al massimo la ricostruzione delle zone distrutte. Sembrava infatti più un piano regolatore che avrebbe coinvolto anche edifici non gravemente danneggiati, al fine di creare

3: Cosenza. Teatro Rendano con ingenti danni alla platea e alla copertura (Cosenza, Archivio di Stato, Genio Civile), Regie poste e banca d'Italia dopo i bombardamenti (Archivio privato Alfredo Salzano).

[8] Cosenza, Archivio di Stato, Genio civile, danni bellici, B. 12, F.lo 87; B. 12, F.lo 93; B. 11, F.lo 84; B. 8, F.lo 51.
[9] Roma, Archivio Ministero dei lavori pubblici, Direzione generale del coordinamento territoriale, Parere del Comitato tecnico amministrativo (www.rapu.it).

4: Cosenza. Rielaborazione della mappa catastale del 1873 con l'individuazione degli edifici distrutti e danneggiati dagli eventi bellici (Cosenza, Archivio di Stato, catasto urbano) e ortofoto della situazione attuale dell'area del vescovado (Cosenza, geoportale comunale).

nuove strade e piazze. Inoltre, nel parere del comitato tecnico amministrativo, si ribadiva, come segnalato dall'art. 5 del DDL 154/1945, la necessità di interfacciarsi con la Soprintendenza per le scelte che riguardavano l'area del centro storico. L'azione di ricostruzione della porzione urbana si limitò sostanzialmente più a liberare la zona dalle macerie che a ridefinire l'intera area e potenziare la rete stradale. Il piano riguardante la zona del Carmine fu portato a termine, ma anche per questa porzione di città si presentarono obiezioni simili alle precedenti. La zona del Carmine era stata fortemente colpita dai bombardamenti e si presentava con aree parzialmente distrutte e con altre già libere dovute al crollo totale degli edifici che vi insistevano. L'area in oggetto era punto nevralgico tra la città vecchia e la nascente città nuova e su questa erano posti edifici di diversa tipologia riconducibili a periodi storici differenti: antichi complessi religiosi, come San Domenico, la chiesa del Carmine e di San Nicola, case minute addossate le une alle altre a formare una cortina continua su via Sertorio Quattromani, che verso sud si innestava nell'attuale ponte Mario Martire e da questo imboccava Corso Telesio, edifici di rappresentanza, la Banca d'Italia, la Banca di Calabria e il Banco di Napoli, e le costruzioni più a ovest di epoca fascista. Inoltre, la parte iniziale di Corso Mazzini, arteria lungo la quale si andava espandendo la città moderna, era caratterizzata dall'edificio del vecchio ospedale, imponente fabbrica su due livelli il cui fronte più lungo faceva da quinta alla Piazza del Carmine. Il piano prevedeva un riassetto totale dell'area. Sul suolo su cui insisteva l'ospedale si immaginava la realizzazione di un edificio da destinarsi a Palazzo di Città, con una piazza antistante che facesse da sfondo al nuovo corso e potesse configurarsi come un nodo di collegamento tra la città sul colle e quella a valle. Diversamente da quanto accadeva nel panorama nazionale, in cui l'esecuzione dei piani non era mai curata dai rispettivi autori [Serafini 2011, 238], fu lo stesso architetto Salvatore Giuliani a firmare il progetto della nuova fabbrica che, con il suo linguaggio rigoroso, si lasciava alle spalle il centro storico determinando una ulteriore frattura con il nucleo originario, da quegli anni in continuo spopolamento.



5: Cosenza. Elaborati del piano di ricostruzione dell'area del Carmine con l'individuazione degli edifici da costruire su aree già libere e quelli da edificare dopo la demolizione delle case danneggiate; veduta assonometrica con evidenziati gli edifici interessati alla ricostruzione, redatti dagli architetti Salvatore Giuliani e Mario Ferrari nel 1949 (www.rapu.it).

L'intervento maggiormente invasivo avveniva lungo via Sertorio Quattromani, ex via del Carmine, dove varie demolizioni delle abitazioni presenti, alcune non indicate tra quelle danneggiate, avrebbe fatto spazio alla costruzione di due nuovi edifici, ruotati rispetto alla posizione delle precedenti fabbriche, in modo da aumentare la sede stradale sulla quale insistevano. Tra le demolizioni necessarie al piano rientrava anche la chiesa di San Nicola che, danneggiata dai bombardamenti, si prevedeva di ricostruire altrove, decisione che suscitò numerose obiezioni.
Le previsioni per questa porzione di città furono quasi tutte rispettate ma con tempi lunghi: nell'arco di più di un decennio, si evidenzia che la realizzazione dell'edificio comunale fu terminata nel 1956 e la chiesa di San Nicola, fu ricostruita solo negli anni '60 su progetto dell'architetto Vittorio Ballio Morpurgo.
La ricostruzione non fu sempre puntuale e mostrò una sorta di disattenzione verso il patrimonio edilizio diffuso: case abitabili venivano abbattute per favorire operazioni di sventramento, edifici compromessi non venivano inseriti tra le opere da risanare, nonostante ricadessero nelle aree del piano, case modeste che non insistevano direttamente sulle aree d'intervento venivano ignorate nonostante i problemi di salubrità, edifici già riparati dalle azioni belliche venivano considerati da demolire.

6: Cosenza. Stralcio della mappa catastale del 1903 della zona del Carmine (Cosenza, Archivio di Stato, catasto urbano) e veduta attuale dell'area (foto di Federica Castiglione).

Il piano apparve quindi più che una ricostruzione dall'emergenza post-bellica un pretesto per azioni di rinnovamento, messe in atto prevalentemente tramite le iniziative di privati ansiosi di risanare i propri immobili. L'operazione effettuata risultava aderente a un programma di modernizzazione e crescita della nuova città [Filocamo 2008, 143], in linea con il piano regolatore Tavolaro (1944-1949) che, rimasto allo stato di proposta, rivedeva criticamente il piano Camposano e riproponeva le previsioni del piano Gualano [Terzi, 2010,102]. Il successivo piano Vittorini, approvato nel 1972, prospettava lo sviluppo della città guardando alle infrastrutture, al settore terziario e ad alcune progettazioni di edilizia economica e popolare «in grado di configurare Cosenza quale fulcro di una vasta area metropolitana» [Rubino, Teti 1997, 123]. Lo strumento contemplava anche la ripresa di azioni sull'area del vescovado e un'attenzione alla zona di corso Plebiscito, sul colle Triglio, con la previsione della riapertura delle botteghe di artigianato locale. Alla data della redazione del piano la città moderna era già compiuta mentre la storica, vissuta dalle classi meno abbienti e sprovvista di servizi, rimaneva confinata sui colli. Una maggiore attenzione verso il nucleo antico si avrà con il piano quadro del centro storico, integrazione dello strumento urbanistico del 1995, coordinato da Sara Rossi e Bruno Zevi.

Conclusioni

Lo studio presentato evidenzia che l'evento bellico procurò danni diffusi in quasi tutti i nuclei urbani della regione. La città antica di Cosenza, all'indomani del conflitto mondiale, registrava gravi danni sul suo tessuto edilizio e sui monumenti, le disuguaglianze sociali erano evidenti e la povertà diffusa. Dopo gli eventi bellici il nucleo antico subì una ulteriore fase di spopolamento e/o mutamento degli strati sociali, mentre la nuova città, che da più tempo guardava all'espansione oltre i suoi fiumi nelle aree a valle, contava, tra gli anni '50 e '60, circa 4.000 nuovi edifici.

L'azione di ricostruzione post-bellica fu sommaria e determinò diradamenti e demolizioni di brani urbani. Al tempo i principi radicati in Italia facevano capo alle teorie di Giovannoni ma nel periodo della ricostruzione si affrontarono una serie di deroghe generate dall'entità delle distruzioni e dall'attenzione al singolo caso. I restauri effettuati sugli edifici monumentali risultarono parziali e si protrassero nel tempo. Le aree interessate dal piano di ricostruzione furono individuate nella zona del vescovado e nella zona del Carmine, dove furono attuati gli interventi più incisivi. Il piano redatto, inoltre, sembrava non incarnare la piena applicazione dei criteri del D.L.L. 1° marzo 1945 n. 154, e non accelerava la ricostruzione delle zone distrutte, mentre si focalizzava su edifici scarsamente danneggiati al fine di creare nuove strade e piazze. Infatti, nel nucleo storico la ricostruzione dettata dal piano fu postuma e rimandata agli strumenti successivi, con la demolizione di modeste case coese all'abside della cattedrale e altre collocate nella piazza Aulo Giano Parrasio, già distrutte dagli eventi bellici, tralasciando la prevista revisione della rete stradale e non attuando una compiuta ridefinizione dell'intera area urbana.

In conclusione, se per l'insediamento bruzio la ricostruzione post-bellica si prefigurò anche come un'occasione per la realizzazione di una connessione tra l'antico insediamento e il nuovo, nei fatti finì per amplificare il divario tra le due realtà urbane relegando l'antico centro in una condizione di marginalità tutt'ora in atto.

Bibliografia

AGENZIA DEL DEMANIO (2018). *Direzione Regionale Calabria*, p. 6.
ALVARO, C. (1943). *Calabria in prima linea*, in *Il Popolo di Roma*, 4 settembre.
CAMPOLONGO, A. (2009). *Architettura e metodiche costruttive a Cosenza nuova*, Roma, Gangemi editore.
COZZETTO, F. (1991). *La città contemporanea*, in *Cosenza. Storia, cultura, economia*, a cura di F. Mazza, Soveria Mannelli, Rubbettino, pp.189-240.
DE MARCO, P. (2015). *La centralità del Mediterraneo durante la seconda guerra mondiale*, in *1943 Mediterraneo e Mezzogiorno d'Italia*, a cura di F. Soverina, Roma, Viella, pp. 21-94.
FILOCAMO, R. (2008). *Danni bellici a Cosenza: la ricostruzione del centro storico nel secondo dopoguerra* in *Monumenti alla guerra. Città, danni bellici e ricostruzione nel secondo dopoguerra*, a cura di G.P. Treccani, Milano, Franco Angeli, pp. 139-163.
MUSSARI, B. (2008). *La ricostruzione a Catanzaro nel secondo dopoguerra: un'occasione mancata per la conservazione di un'identità*, in *Monumenti alla guerra. Città, danni bellici e ricostruzione nel secondo dopoguerra*, a cura di G.P. Treccani, Milano, Franco Angeli, pp. 113-138.
RUBINO, G. E., TETI, M.A. (1987). *Le città nella storia d'Italia. Catanzaro*, Roma, Laterza.
RUBINO, G. E., TETI, M.A. (1997). *Le città nella storia d'Italia. Cosenza*, Roma, Laterza.
SCAMARDÌ, G. (2004). *Metropolia di Catanzaro. Arcidiocesi di Catanzaro-Squillace. Catanzaro, Cattedrale dell'Assunta*, in *Storia della Calabria. Le Cattedrali*, a cura di S. Valtieri, Roma, Gangemi editore, pp. 121-132.
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, Venezia, Marsilio, pp. 236-244.
TERZI, F. 2010. *La città ripensata. Urbanistica e architettura a Cosenza tra le due guerre*, Cosenza, Editoriale progetto 2000, p.102.
VASSALLO, E. (2010). *Roberto Pane e la ricostruzione della città storica nel secondo dopoguerra*, in *Roberto Pane tra storia e restauro Architettura, città, paesaggio*, a cura di S. Casiello, A. Pane, V. Russo, Venezia, Marsilio, pp. 393-397.

Fonti archivistiche

Cosenza, Archivio di Stato, Genio civile, danni bellici, B.1.
Cosenza, Archivio di Stato, Genio civile, danni bellici, B.2.
Cosenza, Archivio di Stato, Genio civile, danni bellici, B.7.
Cosenza, Archivio di Stato, Genio civile, danni bellici, B.8.
Cosenza, Archivio di Stato, Genio civile, danni bellici, B.11.
Cosenza, Archivio di Stato, Genio civile, danni bellici, B.13.
Cosenza, Archivio di Stato, Genio civile, danni bellici, B.62.
Roma, Archivio Ministero dei lavori pubblici, Direzione generale del coordinamento territoriale, Parere del Comitato tecnico amministrativo.

Sitografia

www.archiviodistatocosenza.beniculturali.it (dicembre 2022)
www.rapu.it (dicembre 2022)

CAP. 4

Ruderi di guerra, archeologie e vuoti urbani nella città stratificata
War ruins, archaeological remains and urban gaps in stratified cities

STEFANIA POLLONE, LIA ROMANO

I conflitti bellici del XX secolo, caratterizzati dal massivo ricorso a bombardamenti aerei, hanno lasciato ferite ancora oggi riconoscibili entro il tessuto urbano della città storica. Queste sono riconducibili alla presenza di architetture o siti ridotti allo stato di rudere, ma anche di testimonianze archeologiche emerse a seguito delle operazioni di remissione dei danni e di vuoti urbani, derivanti da azioni di demolizione. Tali contesti appaiono spesso privati dei significati e delle relazioni fisiche e percettive con gli ambiti urbani in cui si inseriscono e con le comunità, non sempre in grado di riconoscerne i valori.
Rispetto a questo campo di indagine, la sessione intende accogliere proposte, anche a carattere interdisciplinare e inerenti a temi e contesti senza limitazione geografica, che siano volte a indagare aspetti connessi alla conoscenza, all'interpretazione critica, alla conservazione e al progetto per questi patrimoni "difficili".
In particolare, si potranno approfondire aspetti teoretici e operativi che facciano riferimento alle seguenti questioni:
– Quale significato assumono nel presente o hanno assunto nei decenni trascorsi le rovine di guerra entro la città storica e nella memoria collettiva?
– Quali modi possono ravvisarsi nella conservazione e nell'integrazione di parti frammentate dalla guerra e quali indirizzi concettuali e operativi appaiono sostanziarli?
– Quale relazione appare definirsi, anche dalla lettura di esperienze recenti, tra architetture rovinate dai conflitti e vuoti determinatisi nella città storica? Quali modalità emergono nella costruzione di nuove narrative urbane?
– Quale dialettica è andata definendosi tra le evidenze archeologiche emerse durante le fasi di ricostruzione postbellica, i ruderi e il progetto del nuovo?
– Quali strategie, anche riconducibili alle digital humanities, contribuiscono a favorire la comprensione delle parti architettoniche sopravvissute alle distruzioni, con i loro significati, e a comunicare la presenza immateriale di quanto si è perso a causa degli eventi bellici e, eventualmente, postbellici?

The conflicts of the 20th century, characterised by the massive use of aerial bombing, left wounds still recognisable today within the urban fabric of the historic city. These can be linked to the presence of architectures or sites reduced to ruins, but also to the archaeological evidence that has emerged as a result of demolitions. These contexts often appear deprived of their meanings and their physical relationships with the urban environments and the communities, which are not always able to recognise their values.
With respect to this field of investigation, the session welcomes proposals – also interdisciplinary and inherent to themes and contexts without geographical limitation – which aim to investigate aspects related to knowledge, critical interpretation, conservation, and design for these 'difficult' heritages.
Theoretical and operational aspects can be discussed with reference to the following issues:
– What meaning do war ruins assume in the present, or have assumed in past decades, within the historic city and the collective memory?

– How have parts fragmented by the war been preserved and integrated into their context? According to which conceptual and operational approaches?
– What relationship appears to be defined, also through recent experiences, between architectures ruined by conflicts and voids determined in the historic city? What strategies emerge in the construction of new urban narratives?
– What dialectic has made its way among archaeological evidence, unearthed during the post-war reconstruction phases, the ruins, and the design of new parts of the cities?
– What strategies, also related to the digital humanities, could contribute to the understanding of the architectural parts that have survived destruction? And which ones could foster communication of what has been lost due to war and possibly post-war events?

I segni della guerra e la 'creatività urbana'
The War Marks and the 'Urban Creativity'

ORNELLA CIRILLO*, MARIA TERESA COMO**
*Università della Campania Luigi Vanvitelli, ** Università di Napoli Suor Orsola Benincasa

Abstract
Il dialogo tra 'creatività urbana' e segni lasciati dalla guerra pone questioni che riguardano sia la storia della città contemporanea, sia la conservazione o il restauro di queste ferite, nonostante la natura temporanea di tale forma artistica. L'analisi di interventi compiuti 'in assenza' – nei vuoti creati dalle incursioni militari – o 'in presenza' – su ingombranti relitti di strutture funzionali a trascorsi eventi bellici – documenta la complessità di un tema di evidente attualità.

The dialogue between 'urban creativity' and the marks left by war raises questions concerning both the history of the contemporary city and the preservation or conservation of these hurts, despite the temporary nature of this artistic form. The analysis of interventions carried out 'in absence', in the voids created by military incursions, or 'in presence', on bulky relics of structures functional to past wartime events, documents the complexity of a clearly topical theme.

Keywords
Creatività urbana, città contemporanea, lacuna urbana, bunker di guerra.
Urban creativity, contemporary city, urban gaps, war bunkers.

Introduzione
L'azione della 'creatività urbana' (writing, street art e nuovo muralismo – in tal senso l'espressione è stata formalizzata da INWARD Osservatorio Nazionale sulla Creatività Urbana, già intorno al 2006, e immessa nel dibattito pubblico, culturale, politico e giornalistico, allo scopo di alimentare riflessioni sugli usi e abusi linguistici nelle descrizioni del fenomeno [Borriello 2011]) di recente si è posta come risposta adattativa delle città a condizioni di degrado, emarginazione, mancata progettualità e per la sua natura intrinseca di opera fortemente interdipendente dal contesto funge da indicatore e amplificatore della sofferenza propria dei luoghi in cui si esprime. Come tale assume aspetti peculiari quando incide su supporti e contesti variamente segnati dalla guerra, come lembi di confine tra paesi in conflitto, centri abitati in cui la devastazione è in atto o ferite rimaste aperte nel tessuto delle città storiche.
Le guerre trascorse o ancora *in fieri* hanno lasciato e lasciano segni e lacerazioni di diversa natura nelle città. La cancellazione di intere aree, i vuoti tra gli isolati, le lacune parziali, gli sfregi di superfici murarie sono i diversi gradi di sottrazione di materialità causata dai conflitti, assenze o interruzioni che nel loro silenzio palesano la fisicità della violenza. Così come, in modo opposto, alcune solide presenze documentano lo stato di guerra o ne sono memoria, laddove permangono strutture o attrezzature senza alcun destino possibile, come muri di separazione, bunker, ricoveri, casematte, depositi o perfino segnaletiche a muro.

Nella storia si è risposto in maniera varia a queste ferite, sanandole con interventi di ricucitura urbana, di restauro, di ricostruzione *ex novo*, di reintegrazione o nuova addizione o, invece, preservandole come monumenti alla memoria, tra i quali, nel quadro del tema qui affrontato, richiamiamo i casi del *Ground Zero* a New York o della *Missing House* di Berlino in cui è l'arte di Christian Boltanski, da poco scomparso, a suggellare il vuoto e a commemorare le vite dei residenti in Grossen Hamburger Strasse 15/16. Benché siano stati molteplici i casi affrontati, molti, per cause diverse, sono rimasti ancora in attesa di una soluzione. In questo indugio si è aperto uno spazio di azione spontanea per la creatività di singoli, gruppi o comunità, che avvantaggiati dall'uso di strumenti accessibili e dall'economicità e dall'impatto immediato degli interventi nei contesti, ne hanno riconfigurato l'aspetto, la fruizione e il rapporto col sito.
Nella storia più recente, poi, si presentano anche ferite vive che nello svolgersi stesso dei conflitti aggiungono un altro segmento a questa articolazione, includendo opere di denuncia, dolore o contestazione, manifestate sui muri di confini contesi, sui ruderi di colpi ancora roventi, sui muri appena lacerati. Una narrazione amplificata oltre ogni limite fisico e geografico dalla trasmissione in rete di immagini e riprese che rendono il tema drammaticamente attuale.
Nella sua varietà di espressioni il dialogo tra 'creatività urbana' e segni della guerra apre, dunque, questioni che riguardano tanto la storia della città contemporanea, quanto la conservazione o il restauro, negli aspetti teorici e metodologici che preludono le possibili azioni su queste ferite, eccezionalmente 'ri-segnate' anche da queste forme d'arte, che sono per loro stessa natura caduche, ma talvolta degne di conservazione.

1. Interventi 'in assenza'

Nel progressivo consolidamento del fenomeno della 'creatività urbana' nelle nostre città uno sguardo mirato ai contesti lacerati dai conflitti finora non si è mai compiuto, privilegiando, viceversa, indagini riferite alla guerra e alla pace come temi figurativi [Tapies 2008] o a esperienze compiute in ambiti da rigenerare, quali quartieri residenziali periferici, infrastrutture ai loro margini o al più aree dismesse o anche luoghi scelti per la disponibilità di grandi superfici, che garantiscono quella grande visibilità ricercata nella declinazione più recente del muralismo contemporaneo. Osservando, invece, tali manifestazioni nella città storica emerge che sono spesso le lacune causate da eventi drammatici come terremoti, dissesti inattesi e guerre, e lasciate ancora irrisolte, a costituire gli spazi in cui si concentrano diverse espressioni di writing, street art e muralismo.
Le insule e i muri lacerati o quelli di contenimento dei ruderi sono per loro stessa natura spazi di particolare attrazione per artisti e gruppi che su quelle superfici danno sfogo alla loro libera espressione senza il timore di alcun controllo, tanto che in questi contesti sono presenti opere in gran quantità, in sovrapposizione e affiancamento continuo e ripetuto. Ma l'attuale accettazione di queste espressioni creative e l'atto positivo riconosciuto alle comunità nel riconquistare queste enclavi [Cirillo, Como, Borriello 2023] favoriscono anche azioni di progettazione partecipata tra cittadini, associazioni culturali e artisti, che nel riconfigurare tali supporti convertono l'originario carattere di istintivo imbrattamento di questa espressione artistica in gesto capace di una significazione condivisa dei luoghi feriti.
A esplicitare questa gamma si introducono i casi di Palermo, che in Italia è la città in cui i segni della guerra sono particolarmente numerosi ed evidenti, con addirittura più di 11 ettari del centro storico ancora in rovina, tra le aree di piazza Garraffello, piazzetta Artale, salita Castellana, via Alloro, via del Celso, via del Protonotaro, di fronte alla Cattedrale e in diversi

vicoli dell'Albergheria [Scaturro 2005; *La Vucciria* 2015; *Bombardamenti su Palermo* 2017; Scaduto 2020, 728-729; *Il Progetto I-Access* 2021; Scaduto, Barone 2021]. Sono proprio questi gli ambiti che si sono offerti agli street artist per manifestazioni continue e pluristratificate: dalle prime espressioni di Uwe Jaentsch, che sulle mura dirute della grande rovina in piazza Garraffello, a memoria del bombardamento del maggio 1943, ha graficizzato rose rampicanti e abitanti del luogo sbigottiti dalle incursioni aeree, fino alla icona della *Santa Morte* di Igor Scalisi Palminteri sul supporto ligneo posto a recinsione dello stesso edificio in persistente pericolo di crollo; e addirittura alla massima *L'arte rinnova i popoli* che, citando l'epigrafe sul fronte del teatro Massimo, valorizzava il significato di queste stesse azioni creative. Di conseguenza, il contesto segnato dalla guerra e poi dall'azione di 'creatività urbana' ha perso il semplice connotato di rudere per trasformarsi in istallazione d'arte, spostando la domanda di intervento evocata da quel luogo dalla riattazione alla possibile conservazione.

Nello sviluppo di queste esperienze di arte spontanea a Palermo, anche la zona del Borgo Vecchio, dove numerose baracche si affiancano a edifici distrutti dai bombardamenti, tra 2014 e 2015, si è registrata una progressiva intensificazione delle opere di 'creatività urbana' a firma di Ema Jons, Pang, Aleg, Crisa, Nemo's. Ciò soprattutto tra le strade laterali al suo centro, definito dalla via principale dove si svolge il mercato, e in particolare tra via Collegio di Santa Maria, via dello Speziale e nelle loro diramazioni, raggiungibili spesso solamente a piedi. Qui "la strategia di dispiegamento delle opere implica […] un attraversamento e una presa di contatto con la vita del quartiere" [Mondino 2016, 110], rendendo il muralismo una "azione" che agisce in modo concreto nella riqualificazione estetica e funzionale dell'area, soprattutto sulla base di programmi condivisi con le comunità locali. Tra questo tipo di iniziative è il *Borgo Vecchio Factory*, laboratorio di pittura creativa per bambini del quartiere che sono stati parte attiva del progetto, collaborando con l'artista comasco Ema Jons nella realizzazione di opere sui prospetti di ruderi e baracche.

1: Palermo, gli interventi di 'creatività urbana' di Uwe Jaentsch e Igor Scalisi Palminteri in piazza Garraffello, e di Ema Jons al Borgo Vecchio (fotografie di Stefania Pollone, 2023).

La condivisione nella promozione di opere d'arte su aree segnate da eventi bellici è declinata anche nella forma più recente del muralismo contemporaneo, laddove nel progetto *Public art* promosso dal Comune di Palermo e curato da Igor Scalisi Palminteri nel quartiere di Ballarò l'arte pubblica assume le forme di murali su grandi superfici libere. Tra queste anche lo sperone di contenimento della chiesa del SS. Crocifisso all'Albergheria – dovuto indirettamente al bombardamento del 1943, perché posto a sostegno dei ruderi della chiesa investita dal crollo del vicino convento di S. Francesco Saverio durante la sua sostituzione, nel 1958, in residenza universitaria [*Street Art Palermo* 2020, 95-97] – valorizzato dallo stesso Scalisi con l'immagine di San Benedetto il moro. Nel contesto edilizio in cui prospetta, un vuoto creatosi accidentalmente dinanzi alla moderna residenza di via Albergheria, il barbacane dipinto si è fatto monumento commemorativo delle vicende vissute da quell'insula, intervenendo, peraltro, come azione di riqualificazione del sito rimasto fino al 2020 in uno stato di interminabile attesa.
L'evidenza del disastro nella "nuova Berlino" siciliana [Fontanesi, Fornaciari 2022, 175] appare con tutta la sua drammaticità anche nel quartiere della Kalsa: nel vasto squarcio urbano della cosiddetta piazza Magione, l'insula superstite del convento di S. Maria della Sapienza e i contorni degli isolati adiacenti sono rimasti come 'ruderi archeologici' in un'inconsueta area verde, generata *in primis* dalla guerra e poi da incompiute previsioni progettuali. Pochi altri spazi hanno offerto ai creativi una condizione stimolante e facilmente fruibile come il blocco residuo centrale e i fronti tompagnati al contorno, tanto che qui si è animata ogni forma di 'creatività urbana', come il peculiare lavoro del duo Sten & Lex del 2009, *Papa che dorme*, realizzato pur su grandi dimensioni con lo stencil a effetti di illusione ottica, resi dalla tecnica op-art. Questa originale presenza ha amplificato il suo peso nel tessuto circostante, altrettanto estesamente lacerato dagli eventi bellici, quando a distanza di circa dieci anni, è stato affiancato dal progetto *Pangrel 2018. L'arte meticcia a Palermo*, commissionato da istituzioni e associazioni locali per abbellire i fronti di tre grandi palazzi popolari e un muro di recinsione di un isolato diruto, nel tentativo di riqualificare, con un linguaggio contemporaneo dai forti contrasti dimensionali e cromatici, l'immagine di un complesso palinsesto urbano fortemente connotato dallo spettro del conflitto mondiale.
Nell'estate di quel drammatico 1943, pure Roma venne ferita in pieno nel quartiere San Lorenzo, il più prossimo all'obiettivo militare della stazione ferroviaria. Anche qui, nonostante alcuni brani edilizi siano stati ricostruiti a scopi abitativi "come erano e dove erano" [Esposito 2015a], altri sono rimasti in attesa [Esposito 2015b], lasciando lacune irrisolte. Queste, dopo i molteplici graffiti, tags, *throw-ups* e poster apparsi spontaneamente sulle fasce basse di molte cortine edilizie, solo di recente hanno ricevuto un'attenzione programmatica a ricordo di quanto il quartiere aveva vissuto, con il concorso *MYllenniun Award* (2018). L'iniziativa infatti è servita a riqualificare i nodi più compromessi con l'opera di Giulio Vesprini e Nulo, *Cerchio G38*, e il trittico di Guerrilla Spam sulle grandi superfici dei muri di spina dei fabbricati squarciati ed esposti sui vuoti agli incroci tra via dei Sabelli con via degli Ausoni e via degli Equi. Uno a simboleggiare il potere dei colori contro ogni guerra, l'altro a relazionare il bombardamento del 1943 con analoghi temi dello scenario politico e religioso attuale. Di altra natura, perché concepito come parte dell'intervento di reintegrazione della lacuna che insisteva tra via dei Reti e via dei Piceni, e promosso dall'Università degli studi 'La Sapienza' e dalla Fondazione Pastificio Cerere di San Lorenzo, è l'opera di Lucamaleonte, *Patrimonio Indigeno*, sulle testate cieche di un fabbricato di nuova edificazione. Qui il murale in forma di dittico non si rapporta con il tema del vuoto insoluto, ma rivestendo i fronti della reintegrazione, celebra il carattere che l'intero quartiere ha assunto nel tempo con i numerosi

gesti artistici che ne hanno riscritto il volto tormentato dalla guerra come un vivace laboratorio di 'creatività urbana'.

2: I murali di Cerchio G38 e Guerrilla Spam sulle testate esposte sui vuoti creati dai bombardamenti del 1943 nel quartiere San Lorenzo a Roma (fotografie di Ornella Cirillo, 2023).

A Napoli l'assenza edilizia determinata dai bombardamenti del secondo conflitto nel tessuto a scacchiera dei quartieri spagnoli [Stefanile 1968, 101] è lo spazio che ha accolto, sin dal 1990, il murale più noto della città e le altre importanti opere che vi sono sorte intorno. Mario Filardi usò la grande parete cieca prospettante su questo vuoto per dedicare a Maradona una gigantografia in occasione del mitico scudetto. Su una parete adiacente, nel 2017, Francisco Bosoletti ha, poi, celebrato la città partenopea con *Iside*, di scala dimensionale ancora più amplificata, e ha rinnovato il vicino volto del campione, già ridipinto nel 2016 da Salvatore Iodice, con l'effetto di evidenziare il valore storico e simbolico dell'impresa avviata da Filardi. Nel tempo quella presenza iconica, svettante sull'anonimo spazio libero, ha trasformato il residuo urbano in una gremita piazza dall'eccezionale connotazione monumentale e, di riflesso, ha fatto da leva per un radicale cambiamento economico e immobiliare del sito, congiuntamente alle altre iniziative di analoga portata che, su quell'esempio, hanno punteggiato d'arte l'intero quadrante cittadino (innanzitutto il progetto *QS* di Cyop&Kaf, dal 2006).
Se con Maradona l'opera muralista si affianca a edifici residenziali comuni, senza aprire alcun tipo di riflessione in merito alla coerenza e all'impatto sul paesaggio storico urbano, nella vicina via Concezione a Montecalvario il barbacane adiacente al prospetto dell'omonima chiesa barocca, ulteriore memoria delle passate offese belliche, si impone alla vista del passante per la presenza dell'enorme figura di *Ipazia*, di MP5, voluta dal Comune di Napoli nel 2018, con una ricaduta ingombrante rispetto agli equilibri percettivi del contesto storico, tanto per gli aspetti dimensionali, quanto per quelli tematici che non alludono in alcun modo né al manufatto storico, né ai danni di guerra, come invece sensibilmente è accaduto a Modena, nell'*Ad perpetuam rei memoriam* di ERON, sulla parete dell'ex chiostro di S. Chiara (2017). Qui, infatti, tema, dimensioni e tecniche della raffigurazione si integrano con il residuo della preesistenza, completandola idealmente [Rivasi 2017, 636-637].

3: L'insula dei quartieri spagnoli di Napoli bombardata nel 1943 su cui prospettano i murali di Mario Filardi, Diego Maradona *(restaurato da Salvatore Iodice nel 2016 e rifatto nel volto nel 2017) e di Francisco Bosoletti,* Iside*, 2017(© Google maps e fotografia di Ornella Cirillo, 2023).*

L'assenza come documento di guerra dalla scala urbana passa a quella dei dettagli dell'architettura quando crepe, fessure o semplici sbrecciature dei paramenti murari tempestati dai colpi dei proiettili accolgono micro opere che le sarciscono o guarniscono con atti rituali e minuziosissimi concepiti come cura intrisa di una tragica bellezza. A Berlino l'artista tedesco Jan Vormann con gesto ironico ha riparato rotture e buchi da proiettili nella facciata degli edifici di *Kupfergraben / Dorotheenstraße*, utilizzando mattoncini colorati di Lego, che fanno emergere a figura le integrazioni rispetto alla preesistenza. Al contrario, a Beirut, il libanese Jad El Khoury riscrive i prospetti degli edifici crivellati negli scontri civili combattuti tra il 1975 e il 1990, contornando i fori con allegri graffiti, così che le silhouette a bordi neri dei suoi *Potato Nose* sui fondi vivacemente colorati dissimulano le lacune, portandole in secondo piano rispetto alla raffigurazione che le accoglie.
Questa straordinaria campionatura, tuttavia, non può concludersi, come anticipato, senza considerare quanto accade pure nei luoghi in conflitto, dove le ferite ancora ardenti dei combattimenti in corso minano quotidianamente i tessuti urbani e i manufatti architettonici più simbolici dei territori. Anche qui, con operazioni rischiose e altamente significative per i messaggi pacifisti che lanciano, gli artisti denunciano coi loro mezzi la violenza degli scontri, aggredendo lacerti murari, precari e di futura rimozione, in un contesto di generale dissesto. Ma in molti casi, come quelli creati da Banksy nei dintorni di Kiev nell'inverno 2022 e prima ancora in Palestina, a Gaza, Betlemme e in vari luoghi della Cisgiordania, non sono solo potenti icone di pace e di denuncia delle ingiustizie, ma anche opere d'arte uniche per il loro valore documentario e per l'autorevolezza della firma, che pongono interrogativi complessi sul doveroso bisogno di tutela, sulla legittimità o meno di estrapolarle dal proprio contesto originale, sulle modalità dell'eventuale ricollocazione in altro sito. Senza la pretesa di dare risposta a tali problematiche questioni, appare necessario segnalarle all'attenzione degli studiosi come emblemi eclatanti di un tema ampio che prima o poi, e auspichiamo di qui a poco, istituzioni, artisti e professionisti dovranno affrontare nella chiave di una ricostruzione che muova dalla valutazione delle istanze storiche ed estetiche che queste espressioni artistiche richiedono, riconducendosi ai fondamenti teorici del restauro [Brandi 1963, 6].

4: Jan Vormann, inserti di costruzioni Lego tra le spaccature dei muri a Berlino e Jad El Khoury, Healing arts *a Beirut (https://www.yatzer.com/dispatchwork-berlin/slideshow/21; http://www.beirutsbrightside.com/jad-el-khourys-healing-arts).*

2. Interventi 'in presenza'

All'indomani delle guerre, nelle città sopravvivono strutture e attrezzature sorte specificamente per quelle condizioni, senza le quali perdono ogni ragione pratica di esistenza; per tale motivo e per i loro caratteri peculiari – mancanza di aria e luce, collocazione geografica periferica o impervia, sviluppo ipogeo – nella gran parte dei casi tali resti non hanno destato interesse ai fini della riconversione o del recupero, rimanendo come relitti superflui nei territori. Tale marginalità, fisica e funzionale, propria delle aree e degli edifici dismessi, è stata la premessa all'uso autogestito da parte di crew e singoli artisti che, nel tentativo di sdrammatizzarne il volto, ne accentuano la presenza nel paesaggio circostante. Attestazioni evidenti sono i numerosi graffiti o le tags sulle grigie pareti di cemento dei bunker del Vallo Atlantico che ancora punteggiano la costa dell'Europa del Nord, dalla Francia alla Norvegia. Qui dall'istintività della scrittura a spruzzo si è passati alla intenzionalità di una riconversione con l'opera di Land Art di Anonyme, *Réflechir*, creata rivestendo completamente di schegge di specchi il grande bunker residuo tra le dune della riserva naturale di Dewulf, sulla costa francese rivolta al Mare del Nord; e con il grande murale di CeCe-Näutil, un grande occhio (*The Eye*) in tre successive versioni (tra il 2015 e il 2016), che si apre e si chiude verso il canale della Manica, sulla spiaggia di Siouville-Hague, in Normandia. Ma la stessa progettualità mirata al recupero integrale dei bunker di quella linea fortificata giunge fino alla rifunzionalizzazione a scopi turistici a Hoek van Holland, con il progetto *Cocondo* (2020) del gruppo Stitching Stelling 33. Senza alterare l'assetto generale del sito, né la configurazione originaria degli alloggi – sfruttati come tali anche nel decennio successivo alla guerra – l'intervento ha lasciato traccia dei graffiti realizzati nel tempo in forma di striscia continua lungo le pareti, e insieme al previsto uso abitativo, a contatto diretto con la natura, ha risposto alle richieste di compatibilità con l'ambiente e al rispetto del valore storico e documentale del bene.

Alla gran quantità di esperienze creative riferite a bunker e rifugi di area europea non corrisponde analogo repertorio nel contesto italiano, dove, invece, le linee difensive delle coste ancora costellate di casematte, dalla Liguria alla Sicilia e lungo il versante adriatico dalla Romagna fino alla Puglia, non sono state in alcun modo interessate dal fenomeno, ma appaiono coinvolti in iniziative di tutela partecipata [Mariotti, Ugolini, Zampini 2018]. Qua, viceversa, alcuni ricoveri antiaerei sono stati oggetto di progetti di valorizzazione fortemente

integrati alla loro vocazione originale, come musei o gallerie d'arte. A Bolzano, a esempio, dal 2013 la cooperativa Talia ha rianimato il bunker H, nelle viscere della montagna Guncina, come sede di mostre ed eventi culturali, affidando poi, nel 2020 e in collaborazione con l'associazione MurArte, i suoi muri interni a dodici artisti muralisti che hanno trattato temi interconnessi alla complessità del luogo. Invece, i rifugi nati per proteggere dai bombardamenti alleati i lavoratori della Breda Aeronautica di Sesto San Giovanni, nel 2009, sono diventati parte dell'Ecomuseo Urbano Metropolitano di Milano Nord con un delicato intervento di allestimento, come opportuno in questi tipo di ambienti in cui il tema della percorrenza è più appropriato rispetto a quello della permanenza, con un percorso esplicativo tra immagini e testimonianze audio della seconda guerra mondiale [Piria 2013; Dalprà, Maragno, Massari 2019].

5: Un alloggio del progetto Cocondo per il recupero integrale dei bunker a Hoek van Holland (https://cocondo.nl/en/pilot); CeCe-Näutil, The Eye*, sulla spiaggia di Siouville-Hague (https://www.greenme.it/lifestyle/arte-e-cultura/street-art-occhio-bunker-normandia), Anonyme, Réflechir, murale sul relitto presente tra le dune della riserva naturale di Dewulf (https://thecuriousfrenchy.wordpress.com/2020/07/31/french-artist-anonyme-creates-amazing-land-art-with-a-universal-message/).*

Alla scala urbana il tema della presenza è rappresentato dal caso senza uguali del Muro di Berlino, diversificato in questo ambito anche dalla condizione fisica e programmatica opposta rispetto alle altre strutture militari richiamate poc'anzi, per la centralità assunta sia negli assetti della città all'indomani della guerra fredda, sia nella campagna di interventi che lo hanno interessato. Nella Berlino riunita, che ha contemporaneamente voluto l'eliminazione del Muro e il mantenimento della sua memoria, una doppia linea di ciottoli ne segna il tracciato, così come ne conserva materialmente alcuni brani significativi sia nel *Mauerpark*, un'area libera con molte tracce del Muro – dichiarate monumento nel 2001 – a disposizione degli artisti, sia nell'*East Side Gallery*. In questo caso, richiamando quanto era accaduto quando fungeva da rigida barriera divisoria ed era stato ricoperto, nella parte rivolta verso l'Ovest, da centinaia di graffiti, il Comune, nel 1990, ha chiesto a più di cento autori di esprimersi sul lungo tratto rimasto *in situ* per dare continuità e merito a quel fenomeno che, nato in forma clandestina, qui si è convertito in strumento contemporaneo capace di modificare il Muro in opera d'arte e, in un certo senso, di ridurre anche il peso della sua drammaticità. È stata, quindi, la 'creatività urbana' a risolvere il progetto di restauro e valorizzazione del Muro, inteso quale supporto di segni e scritture, con una coerenza che non lo ha separato dall'ambiente, ma lo ha integrato nella sua dimensione urbana e comunitaria.

Un tema che potrà ripresentarsi con analoga irruenza per la rigida recinzione costruita dagli israeliani in Cisgiordania quando, in un futuro auspicabile, si dovrà riflettere necessariamente su come preservare la lunga galleria a cielo aperto con i capolavori di Banksy e la memoria di quel singolare documento materiale della storia politica internazionale [*Banksy* 2022, 24].

6: Tratti del Muro con graffiti, tags e murali nel Mauerpark *(fotografia di Richard I'Anson https://www.aarp.org/espanol/turismo/internacional/info-2015/berlin-alemania-viajar.html) e nelll'*East Side Gallery *di Berlino (https://www.stiftung-berliner-mauer.de/en/east-side-gallery).*

Conclusioni

La molteplicità dei casi censiti, nella duplice articolazione di vuoti creati dalle incursioni militari o di ingombranti relitti di strutture funzionali agli eventi bellici, ha mostrato che, in assenza di interventi di reintegrazione o trasformazione, tali contesti o supporti sono stati spesso oggetto di opere di 'creatività urbana', prima spontanee poi concertate e condivise tra istituzioni e comunità. Nei fatti, tali azioni non hanno avuto obiettivi di ricucitura, per la natura stessa di questa forma artistica, ma nonostante ciò hanno aggiunto una nuova pagina alla vita di quei luoghi imperfetti, lasciando segni sul palinsesto leso in cui sono stati compiuti. Questa riscrittura non solo ha sottolineato la presenza di quelle anomalie, ma, a tutti gli effetti, ne ha cambiato i connotati, perché le ha identificate come altro rispetto a meri residui o semplici lacune (elementi a cui sono solo stati sottratti parti o funzioni), cioè come squarci o avanzi qualificati secondo una nuova componente estetica. La lacuna non colmata, in questa versione, si è caricata di valori e ha potuto acquisire pregnanza monumentale [Varagnoli 2015, 23]. Ciò dimostra che è giunto il tempo di affrontare nuove questioni nel dibattito sulla conservazione e il restauro, laddove talvolta l'autorevolezza di molti autori, il significato ideologico e concreto di alcune opere, la storicizzazione delle sovrascritture, l'acquisita monumentalità e la coralità di molte azioni sono portatori di valori da tenere in conto in ogni eventuale intervento successivo. Nella complessità del tema, d'altra parte, si intercettano gli aspetti propri del muralismo che, per la sua natura temporanea, può non accogliere istanze di conservazione. Agli interrogativi posti le risposte potranno derivare solo da una conoscenza analitica e critica dei singoli episodi e della loro storia specifica, perché anche questi 'segni' in tali contesti acquisiranno un peso dirimente nelle azioni future.

Pur avendo condiviso la ricerca e i contenuti del presente saggio, le autrici precisano come segue l'attribuzione rispettiva dei paragrafi: *Introduzione* e *Conclusioni* di M. T. Como; *1. Interventi 'in assenza'* di O. Cirillo; *2. Interventi 'in presenza'* di M. T. Como.

Bibliografia

Banksy. The great communicator (2022), a cura di G. Mercurio, Trieste, Grafiche Filacorda.
Bombardamenti su Palermo. Un racconto per immagini (2017), a cura di S. Romeo e W. Rothier, Palermo, Istituto Poligrafico Europeo.
BORRIELLO, L. (2011). *Creatività urbana*, in *Media che cambiano, parole che restano*, a cura di D. Borrelli, M. Gavrila, Milano, FrancoAngeli, pp. 200-208.
BRANDI, C. (1963). *Teoria del restauro*, Roma, Edizioni di Storia e letteratura.
CIRILLO, O., COMO, M.T., BORRIELLO, L., (2023). *La creatività urbana nel dialogo con la città e il contesto architettonico*, in *Adaptive Cities through the Postpandemic Lens – Ripensare tempi e sfide della città flessibile nella storia urbana*, X Convegno Internazionale AISU (Torino 7-10 settembre 2022).
DALPRÀ, M. MARAGNO, A. MASSARI, G. A. (2019). *Studi e proposte progettuali sui rifugi antiaerei di Trento*, in «Annali. Museo Storico Italiano della Guerra», n. 27, pp. 169-185.
ESPOSITO, D. (2015a). *Riflessioni sulle lacune e i vuoti urbani di Roma negli anni della ricostruzione*, in *Le lacune urbane tra passato e presente* (2017), a cura di R. Dalla Negra e A. Ippoliti, Roma GB EditoriA, pp. 158-169.
ESPOSITO, D. (2015b). *Lacune e vuoti urbani a Roma: una riflessione*, in «urbanform and design», n.03/04, pp. 78-79.
FONTANESI, A., FORNACIARI, A. (2022). *Street Art in Italia*, Faenza, Polaris.
Il progetto I-Access. Patrimonio culturale e accessibilità (2021), a cura di R. Prescia, Palermo, Edizioni Caracol.
La Vucciria tra rovine e restauri (2015), a cura di R. Prescia, Palermo, Salvare Palermo.
MARIOTTI, C. UGOLINI A. ZAMPINI, A. (2018). *I bunker tedeschi a difesa della Linea Galla Placidia. Conservare un patrimonio dimenticato*, in «ArcHIstoR», n. 9, 148-193.
Street Art Palermo. Un percorso tra Graffiti e Public Art (2020), a cura di L. Romano, C. Guercio, Palermo, Comune di Palermo.
MONDINO, M. (2016). *Street art, spazi, media: pratiche di riscrittura urbana*, tesi di Dottorato di ricerca internazionale in Studi Culturali Europei, Università degli studi di Palermo, ciclo XXVI, rel. G. Marrone.
PIRIA, E. (2013). *I rifugi antiaerei della Breda Aeronautica di Sesta San Giovanni,* Roma, Squilibri.
Offese di Guerra. Ricostruzione e restauri nel Mezzogiorno d'Italia, (2011), a cura di S. Casiello, Firenze, Alinea editrice.
RIVASI, P. (2017). *ERON - Ad perpetuam rei memoriam - Modena 2017*, in *Mutina splendidissima: la città romana e la sua eredità*, a cura di L. Malnati, S. Pellegrini, F. Piccinini e C. Stefani, Roma, De Luca editori d'arte, pp. 636-637.
SCADUTO, R. (2020). *Vucciria a Palermo: narrazioni contemporanee da Guttuso alla Street Art*, in *La città palinsesto. Tracce, sguardi e narrazioni sulla complessità dei contesti urbani storici*, Napoli, FedOa press, pp. 723-731.
SCADUTO, R. BARONE, Z. (2021). *Trasformazioni urbane e accessibilità ai monumenti: il caso della Vucciria di Palermo*, in *L'accessibilità nel patrimonio architettonico Approcci ed esperienze tra tecnologia e restauro* a cura di M.L. Germanà, R. Prescia, Conegliano (TV), Arteferma, pp. 234-243.
SCATURRO, G. (2005). *Danni di guerra e restauro dei monumenti. Palermo 1943-1955*, Tesi di dottorato di ricerca in Conservazione dei Beni Architettonici, Università di Napoli Federico II, XVI ciclo.
STEFANILE, A. (1968). *I cento bombardamenti di Napoli*, Napoli, Marotta.
TAPIES, X. (2008). *Arte urbano contra la guerra / Street Art and the War on Terror,* Milano, Electa.
VARAGNOLI, C. (2015). *Formazione, significato e trattamento delle lacune urbane*, in *Le lacune urbane tra passato e presente* (2017), a cura di R. Dalla Negra e A. Ippoliti, Roma, GB EditoriA, pp. 17-28.

Sitografia

https://affordableartfair.com/inspiration/meet-artist-jad-el-khoury/ (gennaio 2023)
https://www.artapartofculture.net/2021/05/16/san-lorenzo-art-district-al-quartiere-san-lorenzo/ (dicembre 2022)
https://www.artbooms.com/blog/reflechir-artista-ricopre-con-mosaico-di-specchi-bunker-della-seconda-guerra-mondiale-a-dunkerque (gennaio 2023)
http://www.beirutsbrightside.com/jad-el-khourys-healing-arts/
https://cocondo.nl/en/origin/ (gennaio 2023)

https://www.greenme.it/lifestyle/arte-e-cultura/street-art-occhio-bunker-normandia/ (gennaio 2023)
https://martebenicult.wordpress.com/2020/10/29/bunker-walls-la-memoria-diventa-street-art/ (gennaio 2023)
http://revolutionartnow.altervista.org/bansky-cisgiorndania-graffiti-sul-limite/?doing_wp_cron=1666080904.4849100112915039062500 (gennaio 2023)
https://thecuriousfrenchy.wordpress.com/2020/07/31/french-artist-anonyme-creates-amazing-land-art-with-a-universal-message/
https://thepasswordunito.wordpress.com/2020/11/11/banksy-a-betlemme-la-street-art-come-denuncia-sociale/ (dicembre 2022)
https://www.yatzer.com/dispatchwork-berlin/slideshow/21

La rovina atomica di Hiroshima nelle rappresentazioni giapponesi del dopoguerra

The atomic ruin of Hiroshima in postwar Japanese representations

PINA (GIUSI) CIOTOLI
Sapienza Università di Roma, Dipartimento DiAP di Architettura e Progetto

Abstract

Il presente contributo si sofferma sul significato assunto dalla tabula rasa di Hiroshima nella memoria collettiva dei giapponesi, vagliando il contributo di registi quali Shindō Kaneto e Sekigawa Hideo, e analizzando il piano ricostruttivo di Tange Kenzō così come le proposte (non realizzate) di Isamu Noguchi per la città di Hiroshima.

This contribution focuses on the meaning assumed by the tabula rasa of Hiroshima in the collective memory of Japan, examining the contribution of filmmakers such as Shindō Kaneto and Sekigawa Hideo, and analyzing the reconstruction plan of Tange Kenzō as well as the (unrealized) proposals of Isamu Noguchi for the city of Hiroshima.

Keywords
Hiroshima, Tange, ricostruzione.
Hiroshima, Tange, reconstruction.

Introduzione

Nell'immaginario del Sol Levante post Secondo Conflitto Mondiale, Hiroshima è "il simbolo" reale e metaforico della distruzione. Nonostante il Giappone fosse già stato duramente provato dai bombardamenti a tappeto condotti dal 1942 e intensificatisi da marzo 1945 su Tokyo, Kobe, Osaka, Toyama, Nagaoka – che, nel complesso, ottennero un numero maggiore di morti rispetto al lancio della A-bomb [Maraini 1962] –, il dramma atomico di Hiroshima e Nagasaki costituisce il preludio della fine del conflitto.
Si tratta, pertanto, di una sorta di spartiacque che prelude a quello che sarà lo «sconvolgimento morale dovuto alla sconfitta» [Riani 1969, 5]. Quando Fosco Maraini si interroga sul perché la fine della guerra sia stata percepita da tutta la popolazione civile come una "catastrofe", la motivazione è ben chiara: «in duemila anni di storia l'arcipelago non era mai stato invaso ed occupato da alcun nemico (…). Perdere la guerra ha voluto dire perciò ricredersi sulla costituzione stessa delle cose e del mondo: quasi fosse stata dimostrata falsa una legge fondamentale di natura» [Maraini 1962, 62]. La generazione di artisti e architetti nata all'inizio del secolo è profondamente colpita non solo dalla sconfitta militare, quanto dalla distruzione, intesa quale atto fisico ed etico (si pensi, in tal senso, allo stigma dei sopravvissuti e all'alta incidenza di malformazioni e malattie genetiche che riguarderà, per interi decenni, gran parte degli abitanti di tali aree).
Il presente contributo intende soffermarsi sul significato assunto dalla *tabula rasa* di Hiroshima nella memoria dei giapponesi, vagliando il contributo di registi quali Shindō e Sekigawa e analizzando il piano ricostruttivo di Tange così come le proposte (non realizzate) di Noguchi.

1. La narrazione della rovina post-atomica attraverso documentari e lungometraggi

«Il centro mondiale della pace si trova a Hiroshima. Augurando la pace, intendiamo dire ai popoli di non ripetere mai più un'opera così miserabile. Intendiamo produrre un film che abbia come tema l'anelito alla pace attraverso la gioia e il dolore della città pacifica di Hiroshima che è stata ricostruita». Con queste parole, nel 1952, il regista Shindō Kaneto presentava ad un pubblico internazionale il film *Children of Hiroshima* chiarendo fin da subito l'obiettivo principale del lavoro: dare possibilità e speranze alla generazione più giovane di cittadini, alcuni rimasti orfani e altri, probabilmente i più, mutilati a seguito del bombardamento atomico. Il titolo originale del film, letteralmente *I bambini della Bomba Atomica* (Genbaku no ko) era stato cambiato come conseguenza della politica statunitense che, durante l'occupazione del Giappone, aveva limitato la realizzazione di pellicole e lavori di stampo artistico sui temi del bombardamento atomico. Presentato al Festival di Cannes del 1953, il film fu commissionato dalla Japan Teachers Union, e rappresenta il primo lungometraggio a narrare l'Hiroshima post-atomica; le storie dei sopravvissuti erano state raccolte da Arata Osada (professore emerito dell'Università di Hiroshima) e pubblicate nel testo del 1951 *Children of the Atomic Bomb*[1]. Il lungometraggio di Shindō ricevette numerose critiche sia a livello nazionale che internazionale; se da una parte il regista era stato accusato di indugiare su un certo sentimentalismo – ottenuto attraverso primi piani dei giovani protagonisti e dialoghi incentrati sul testimoniare la loro difficile sopravvivenza –, dall'altra venivano completamente rimossi i riferimenti alle politiche belliche giapponesi, decontestualizzando il ruolo politico e militare del Sol Levante durante il Secondo Conflitto Mondiale. Oltre a ciò, la stessa Japan Teachers Union, ente che aveva commissionato il film, nel 1953 incaricò Sekigawa Hideo di realizzare *Hiroshima*, ovvero una versione più drammatica della precedente che indagasse i momenti cruenti e terribili immediatamente successivi al bombardamento atomico (al contrario, la trama di *Children of Hiroshima* si sviluppava a quattro anni di distanza dal 6 agosto 1945, e quel terribile giorno era stato rievocato con un montaggio che ripercorreva le azioni quotidiane dei cittadini negli istanti precedenti le 8:15). Nonostante le numerose differenze nella sceneggiatura, nei dialoghi e soprattutto nella presa di posizione nei confronti degli Stati Uniti, è indubbio come sia *Children of Hiroshima* che *Hiroshima* rivelino aspetti utili per capire l'innaturale convivenza tra sopravvissuti e rovine, l'insolita relazione spaziale tra la *tabula rasa* e l'emergenza architettonica del Genbaku Dome (l'ex Fiera Commerciale di Jan Letzel) [Falsetti 2016, 72-78], e finanche le fasi ricostruttive della città portate avanti rispetto ai processi di auto-costruzione di rifugi e baracche. Prima di questi lungometraggi, la tragedia della città era stata oggetto di riprese condotte da marzo a luglio 1946 dall'US Army; si tratta di una serie di inquadrature che spaziano dal porto di Hiroshima sino a *ground zero* e si soffermano sulle azioni svolte dai sopravvissuti. È bene dire come il ritorno, quasi immediato, dei profughi aveva infatti innescato un processo di ricostruzione che muoveva proprio attorno alle rovine: utilizzate come possibili materiali da recuperare oppure come luogo da "sacralizzare" nel quale improvvisare un piccolo tempio buddista.

Malgrado si tratti di una serie di sequenze non montate – le immagini sono crude, con assenza di dialoghi e audio –, il documentario del 1946 mostra alcune vittime della bomba che si recano presso l'Ospedale giapponese della Croce Rossa e l'operazione condotta da due medici su una bambina. Il quartiere di Nakajima-hon-machi e il Genbaku Dome compaiono soltanto nelle riprese di aprile e maggio: qui sono completamente assenti le

[1] Si rimanda al seguente link: https://www.hiroshimapeacemedia.jp/?p=19934.

bancarelle e il piccolo mercato improvvisato nell'area periferica di Hiroshima e vediamo, per la prima volta, il cimitero con le lapidi distrutte dall'esplosione – quest'area coincide con l'attuale prospetto laterale dell'Hiroshima Peace Memorial Complex di Tange e costituisce uno dei *locus* ideativi ed emotivi della proposta (non realizzata) di Noguchi per l'Hiroshima Memorial to the Dead. Le riprese degli americani mostrano poi quel che resta della chiesa metodista Hiroshima Nagarekawa, all'interno della quale un prete cerca di dare accoglienza ad alcuni bambini. Nella stessa chiesa, ormai parzialmente ricostruita, Takako, protagonista di *Children of Hiroshima* darà il suo addio a una ex allieva del Kindergarten. Infine, possiamo notare alcune costruzioni in pino giallo edificate nell'ex sito della caserma del Japanese Transport Regiment.

1: L'immagine è scattata dal tetto dell'Ospedale della Croce Rossa, guardando verso nord-ovest. 1945 (US Government. Public Domain. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:AtomicEffects-Hiroshima.jpg).

Le versioni dei due cineasti giapponesi sono state prodotte a quasi sei anni di distanza dal documentario americano e, per tale ragione, mostrano ulteriori aspetti relativi alla "convivenza" necessaria tra ricostruzione e rovina post-atomica. Entrambi i lavori, infatti, si concentrano nel dare centralità visiva, oltre che narrativa, all'ex Fiera Commerciale; l'opera,

già sul finire degli anni Quaranta era diventata il perno fisico e simbolico attorno al quale i superstiti e gli sfollati avevano costruito delle baracche.

2: Alcuni frame tratti dal film Children of Hiroshima *di Shindō Kaneto del 1952. Partendo da sinistra possiamo riconoscere il campanile, ormai ricostruito, della chiesa metodista Hiroshima Nagarekawa; al centro il Genbaku Dome con alcuni bambini arrampicati all'interno delle strutture murarie ancora in piedi; a destra Takako e un bambino ai margini dell'area di cantiere del Centro per la Pace e, sullo sfondo, il Genbaku Dome. Public Domain (fonte: https://archive.org).*

L'estetizzazione del Genbaku Dome, ormai divenuta "il simbolo" del bombardamento atomico, è testimoniata dai film e certamente è stata favorita dal progetto per il Centro per la Pace di Tange Kenzō (redatto in collaborazione con Asada Takashi e Ōtani Sachio). Come annota Marco Falsetti: «L'idea di erigere un memoriale dedicato alle vittime del bombardamento – denominato per ragioni politiche "Centro per la Pace" – emerse già alla fine del 1945, mentre al febbraio 1946 può farsi risalire l'istituzione del Consiglio per il Rinnovamento urbano, con lo scopo di definire la nuova identità di Hiroshima. Nel corso di una riunione di tale Consiglio, nel giugno dello stesso anno, fu deciso di trasformare quello che era un tempo il vivace quartiere di Nakajima nel War Disaster Memorial Park senza ricostruire il tessuto urbano, e di destinare la città a centro mondiale per la pace» [Ciotoli Falsetti 2021, 107]. Del resto, l'*incipit* del film di Shindō puntualizzava proprio l'essenza "pacifica" della città, oramai in via di ricostruzione; forse per enfatizzare tale aspetto, una delle scene più drammatiche di *Children of Hiroshima* è sicuramente la corsa di uno dei giovani protagonisti compiuta nel bel mezzo del cantiere del Centro per la Pace, allora in costruzione. Prima di entrare all'interno dell'Hiroshima Peace Memorial Complex e di salirne al secondo piano, percorriamo parte del grande piazzale antistante, riuscendo a vedere, in lontananza, alcune delle baracche costruite attorno al Genbaku Dome e infine, una delle stele tombali del cimitero, posizionata ai margini dell'area di cantiere. Non è un caso che sul finire della pellicola, il regista intenda celebrare il rudere atomico, concependolo come il "luogo" per antonomasia dove poter ricordare i defunti, riflettere sulle colpe del passato, interrogarsi sul patrimonio architettonico, urbano e sociale ormai perso in maniera irreparabile. Per tal ragione, le rovine del Genbaku Dome si popolano di bambini, i quali giocano all'interno dell'edificio, arrampicandosi sulle murature superstiti, mentre la protagonista li saluta, decisa a lasciare Hiroshima per una seconda volta.

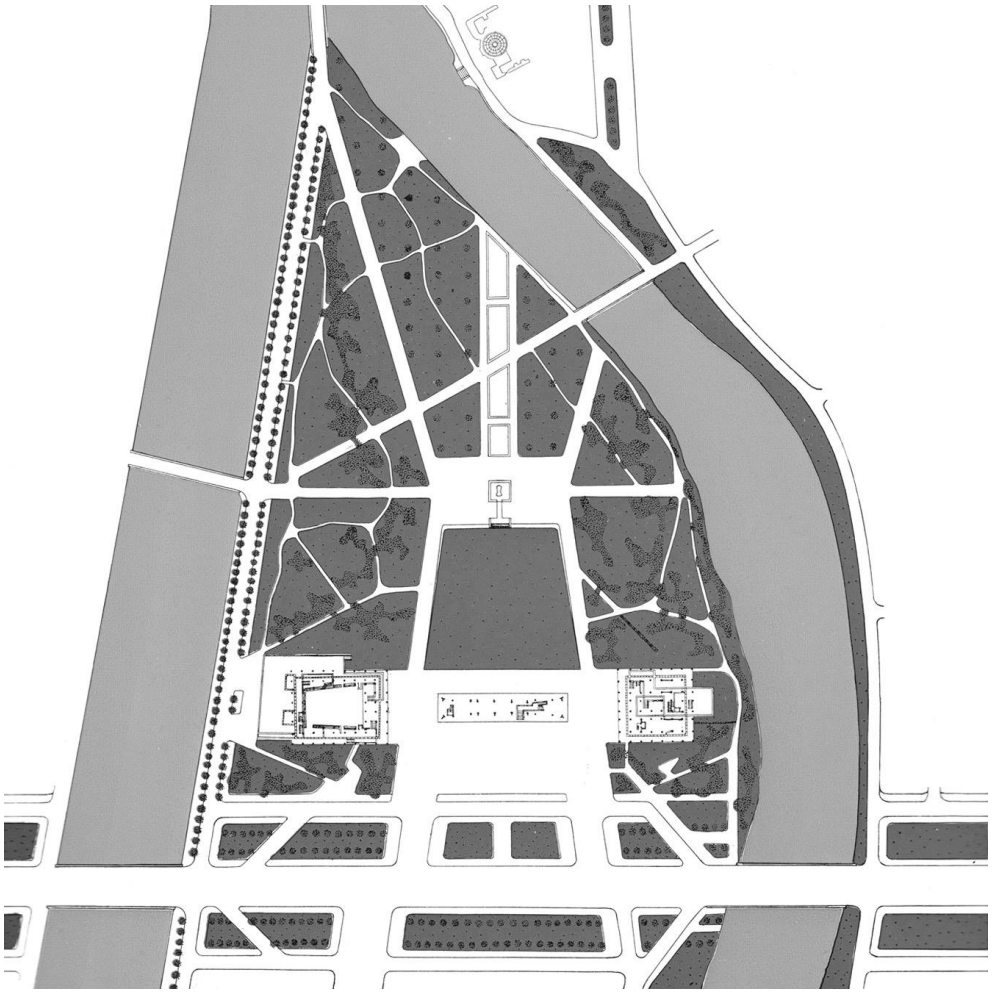
3: Alcuni frame relativi ai momenti immediatamente successivi al bombardamento atomico tratti dal film Hiroshima *di Sekigawa Hideo del 1953 (Public Domain. Fonte: Wikipedia).*

2. L'imponderabile atomo e la volontà di ricordare

La proposta avanzata da Tange per il Centro per la Pace fa da scena alle vicende dei singoli personaggi dei film, acquisendo sempre più l'aura di polo catalizzante per la ricostruzione della città. In effetti la rinascita di Hiroshima coincide con una rinnovata popolarità e con la definitiva ascesa professionale del Maestro giapponese. Già nel 1946 Tange, rispondendo a una richiesta del War Damage Rehabilitation Board, si era recato in città come volontario, così da poter definire un masterplan utile per riconfigurare Hiroshima [Ciotoli, Falsetti 2021, 107-119]; essendo la prima città ad aver subito il bombardamento atomico, erano ancora poche le informazioni disponibili in merito alla possibilità di assistere a una costruzione *ex novo* delle abitazioni e dei luoghi pesantemente distrutti. A seguito di questa iniziale opera di ricognizione, fu stabilito che il quartiere di Nakajima, coincidente con l'area di *ground zero*, ospitasse un parco con annesso museo della memoria. Questa parte di Hiroshima sarebbe stato il simbolo, il *memento mori* della follia atomica e, in generale, della guerra. Il concorso internazionale per il Memorial Park fu bandito nel 1949 e tra le 132 proposte pervenute fu selezionata quella ideata da Tange, Asada e Ōtani.

Grazie alla diffusione di *Peace City Hiroshima*, una *brochure* esplicativa del progetto, ben presto il piano di ricostruzione di Tange fu pubblicato da numerose riviste di settore [Gregotti 1956, 13], dapprima in Giappone e successivamente all'estero e, oltre a ciò, il Maestro fu invitato a partecipare, nel 1951, all'VIII CIAM di Hoddesdon, in Inghilterra. Durante il congresso, Tange si soffermò sulla tematica della ricostruzione urbana a seguito di eventi bellici [Niglio, Muwakino 2010], una problematica considerata necessaria quanto urgente anche nel vecchio continente. In tale occasione, presentando il Centro per la Pace, affermò quanto segue: «Questo progetto della Pace non è quel cuore di città ideale al quale siamo tanto attaccati nel nostro animo. Esso costituisce invece un caso raro e fortunato in Giappone. Si è cioè riusciti a mettere d'accordo vari elementi delle amministrazioni governative e a far loro accettare di costituirsi in corpo unico in modo che la realizzazione concreta di questo progetto diventi possibile. Esistono ancora due opinioni a Hiroshima: alcuni pensano che questo progetto non debba venir costruito finché ci sono ancora dei senzatetto; altri pensano che i due tipi di ricostruzione debbano procedere parallelamente.

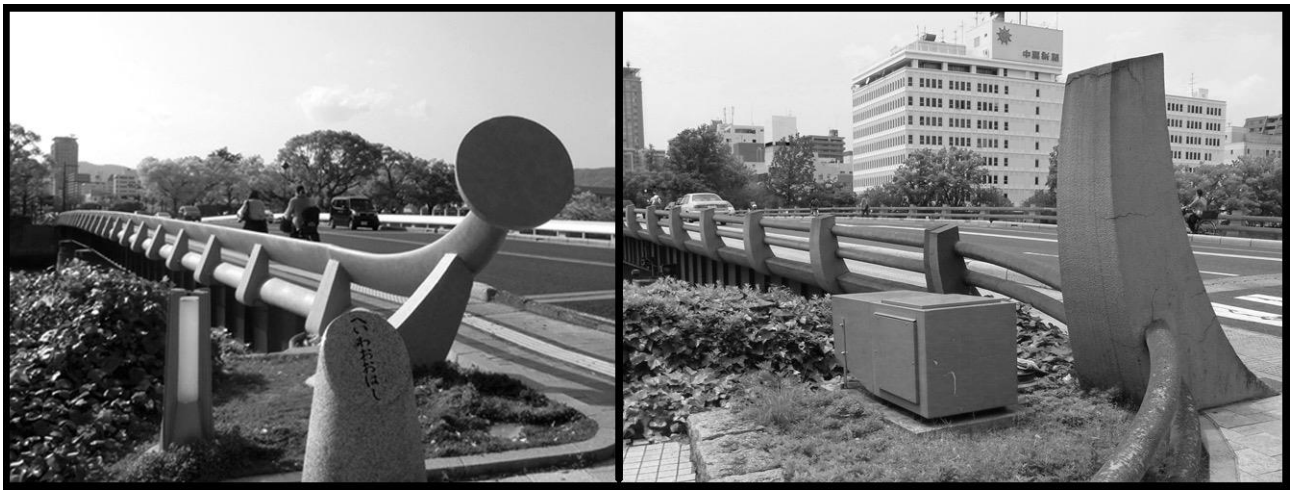
Noi pensiamo che la condizione speciale nella quale si trova Hiroshima di fronte al mondo intero giustifichi l'esecuzione di questo Progetto della Pace parallelamente alla ricostruzione delle abitazioni» [Riani 1969, 8].



4: Proposta vincitrice di Tange per il Parco Memoriale della Pace, planimetria generale, 1949 (fonte: Tange K., Kenzo Tange Associates 1946-1979 vol. I, Kenzo Tange Associates, Tokyo 1987. Courtesy of Tange Associates).

Oltre alle indubbie qualità architettoniche del complesso, il progetto di Tange diventa centrale nel dibattito teorico giapponese, dato che il linguaggio modernista degli edifici riesce a dialogare con la secolare tradizione, tangibile e intangibile, del Sol Levante [Leone 1996, 137-167]. Il Maestro, inoltre, veicola la propria interpretazione della rovina atomica: il Genbaku Dome è il punto focale di una costruzione assiale che "impone" una sorta di orizzontalità all'intero sistema. Il rudere di guerra che si stagliava nel bel mezzo di una *tabula rasa* moderna provocata dall'uomo, con la sua sola presenza avrebbe testimoniato quanto accaduto il 6 agosto 1945. Nella volontà di Tange, l'edificio doveva essere legato da un'unica percezione assiale con il Memoriale, il Museo, la Fiamma della Pace e il Cenotafio delle vittime di Hiroshima. Tale percezione, però, sarebbe stata completamente differente se fosse stato portato a termine il progetto del Cenotafio redatto da Isamu Noguchi.

Durante l'estate del 1951, lo scultore nippo-americano era stato contattato da Tange per collaborare nell'ideazione del parco. Dapprima Noguchi si occupò di disegnare i due ponti Tsukuru (costruire) e Yuku (partire) situati rispettivamente ad est e ad ovest dell'isola destinata ad ospitare il Centro per la Pace [Okazaki 2014, 304-319]. Tali opere furono realizzate in tempi molto ristretti, mentre il Memoriale per i caduti, la creazione fortemente voluta da Noguchi, non fu mai costruita; le ragioni furono prettamente politiche, dal momento che – una volta terminato il periodo di occupazione stelle e strisce – il comitato di supervisione della ricostruzione aveva considerato inadatto che uno scultore nippo-americano potesse realizzare un Memoriale alle vittime della bomba atomica.



5: I due ponti Tsukuru (costruire) e Yuku ideati da Noguchi nel 1951 (foto di Marco Falsetti).

Già prima dell'incontro con Tange, l'artista si era rivelato quasi "ossessionato" dal bombardamento atomico di Hiroshima, nel quale vedeva l'inizio di un'inesorabile rottura nel rapporto, già precario, tra uomo e natura [Noguchi 1968] tanto che nel 1982 affermava che «in quanto nippo-americano sono da tempo angosciato da quel grande, imponderabile atomo e dal suo uso nell'ultima guerra»[2]. L'imponderabile atomo e la volontà di ricordare diventano due costanti nella produzione di Noguchi, il quale nel 1950 – un anno prima dell'incontro con Tange – ideerà "Bell Tower for Hiroshima" un modello per un campanile da erigere a Hiroshima (non realizzato). Nella descrizione di Dakin Hart, «Se costruito, le gigantesche campane di bronzo (alte tre metri e più) avrebbero prodotto una cacofonia incessante, vicina alla dissonanza cognitiva dell'orrore dei bombardamenti» [Littman, Hart 2023, 22]. Il campanile era del tutto simile a un traliccio in precarie condizioni di equilibrio, al quale erano state agganciate quattro grandi campane. L'incertezza e la provvisorietà sono chiavi di lettura per interpretare anche gli oggetti "post-atomici", modelli di bambini mutilati e deformi, che l'artista esporrà nel 1951 presso il Mitsukoshi Department Store di Tokyo [Okazaki 2014, 304-319]. Tornando in Giappone, Noguchi sente sulla propria pelle «il senso di colpa» [Noguchi 1968] dovuto proprio al bombardamento atomico. A proposito della prima visita a Hiroshima, dichiarerà che «Come americano, ero a disagio a entrare in questa città dove non c'era assolutamente nulla. Con le tombe rovesciate, le costruzioni rase al suolo. E tutte le

[2] Isamu Noguchi, Letter to Charles L. Critchfield, 22 ottobre 1982. Noguchi Museum Archives, MS_PROJ_068_002.

tracce della bomba: edifici bruciati, le ombre delle persone che erano sedute lì riflesse sul granito, tutto carbonizzato. Questa è stata la mia risposta alla bomba atomica, cioè mi sono interrogato sulla bomba e a Hiroshima ho toccato con mano la sua realtà. Dopo aver viaggiato per il mondo per vedere l'arte antica, mi sono accostato alla realtà della bomba di Hiroshima»[3].

La proposta dell'Arco della Pace, questo il primo nome dato al progetto per il *Memorial to the Dead*, consisteva in un'interpretazione contemporanea dell'*haniwa*, (oggetto tradizionalmente usato nel corredo funerario) [Ciotoli, Falsetti 2021, 107-119]: il bozzetto preparatorio del modello mostrava una grande forma plastica in granito nero, posizionata al centro di una pavimentazione bianca. Come ha evidenziato Okazaki Kenjirō nella sua analisi dell'opera, la proposta di Noguchi si differenzia da quella poi effettivamente realizzata da Tange, perché spinge il progetto secondo un asse verticale [Okazaki 2014, 310], al contrario dell'*haniwa* tanghiana, che costituisce uno dei punti focali che legano gli elementi del progetto al Genbaku Dome. Per Noguchi, era importante ristabilire un contatto con la terra martoriata di Hiroshima e, in particolare, con quello che in passato era un cimitero, un luogo di sepoltura; per tale ragione, nel modello è presente una grande stanza sotterranea sorretta dalle sostruzioni dell'arco in granito nero. Per lo scultore questo luogo, nascosto e protetto era «una grotta coperta dalla terra (alla quale tutti faremo ritorno). Doveva essere un luogo di conforto per le persone in lutto e suggerire un grembo per le generazioni a venire che, col tempo, avrebbero sostituito i morti» [Noguchi 1953, 16].

Conclusioni

Sebbene Tange Kenzō sia stato il fautore dell'integrazione visiva tra il frammento architettonico dell'ex Fiera Commerciale e i volumi che compongono il Centro della Pace di Hiroshima, la relazione tra l'emergenza del Genbaku Dome e la circostante *tabula rasa* [Sorenson 2002], ha costituito un tema di analisi e sperimentazione comune a molti artisti e architetti. Se da una parte le opere di Shindō, Sekigawa e Tange enfatizzano collettivamente il riconoscimento del Genbaku Dome come il simbolo della ricostruzione e della rigenerazione del Giappone, Noguchi si concentra sul senso di annientamento dell'uomo e su una possibile catarsi futura. La condizione post-atomica di Hiroshima, infatti, segna un confine netto non solo nella generazione di architetti e artisti nati nei primi anni del XX secolo, ma coinvolgerà nel profondo anche i più giovani [di Campli 2015], dettando le premesse per la stagione politica e sociale di protesta degli anni Sessanta, ben espressa nel mondo dell'architettura nipponica dalla figura di Isozaki Arata.

Bibliografia

CIOTOLI, G., FALSETTI, M. (2021). *Kenzo Tange. Gli anni della rivoluzione formale 1940/1970*, Milano, FrancoAngeli.

DI CAMPLI, A. (2015). *Working through Hiroshima. Arata Isozaki's destructive vision,* Roma, Carocci Editore.

FALSETTI, M. (2016). *Hiroshima mon amour: l'icona di Jan Letzel*, in «Ananke», n. 78, maggio 2016, pp. 72-78.

GREGOTTI, V. (1956). *Il centro della pace ad Hiroshima di Kenzo Tange*, in «Casabella continuità», n. 212, settembre-ottobre 1956, p. 13.

LEONE, A. (1996). *La città giapponese: una realtà che vive tra passato e presente. L'interpretazione architettonica di Kurokawa Kishō e dei Metabolisti*, in «Il Giappone», vol. 36, pp. 137-167.

LITTMAN, B., HART, D. (2023). *Isamu Noguchi. La nostra posizione in questo mondo*, in «Domus», n. 1075, gennaio 2023, pp. 20-25.

[3] Isamu Noguchi, intervista con Dore Ashton, 13 settembre 1978, Noguchi Museum Archives, MS_WRI_047_005.

MARAINI, F. (1962). *Ore giapponesi*, Bari, Leonardo Da Vinci.
NIGLIO, O., MUWAKINO, K. (2010). *Giappone. Tutela e conservazione di antiche tradizioni*, Pisa, Pisa University Press.
NOGUCHI, I. (1953). *A Project: Hiroshima Memorial to the Dead*, in «Arts & Architecture», n. 70, aprile 1953, p. 16.
NOGUCHI, I. (1968). *A sculptor's world*, New York, Harper & Row.
OKAZAKI, K. (2014). *A Place to Bury Names, or Resurrection (Circulation and Continuity of Energy) as a Dissolution of Identity: Isamu Noguchi's "Memorial to the Dead of Hiroshima" and Shirai Sei'ichi's "Temple Atomic Catastrophes"*, in «Review of Japanese Culture and Society», vol. 26, dicembre 2014, pp. 304-317.
RIANI, P. (1969). *Kenzo Tange (I Maestri del Novecento)*, Firenze, Sadea Sansoni.
SORENSON, A. (2002). *The Making of Urban Japan: Cities and Planning from Edo to the Twenty-First Century*, Londra, Routledge.

Sitografia

https://www.noguchi.org/artworks/collection/view/memorial-to-the-dead-hiroshima/ (gennaio 2023)
https://www.hiroshimapeacemedia.jp/?lang=ja (gennaio 2023)

Dalle immagini di J.S.P. Bradford (1943-1945) e della RAF ai laboratori aerofotografici per la conoscenza del paesaggio

From the images of J.S.P. Bradford (1943-1945) and the RAF at the aerophotographic laboratories for landscape knowledge

ANGELA DICEGLIE
Università di Bari Aldo Moro

Abstract

Gli studi effettuati da John Spencer Purvis Bradford, sulle immagini aeree della Seconda guerra mondiale del Tavoliere delle Puglie hanno permesso la conoscenza di millenni di storia attraverso l'individuazione di villaggi neolitici come quello di Passo di Corvo o, tra tutti, l'insediamento daunus di Arpi. In questo contributo, partendo dall'analisi di questo primo periodo di "fotointerpretazione del paesaggio", in netta contrapposizione all'azione distruttiva della guerra, si intende arrivare ai più recenti studi di "osservazioni dall'alto" con l'obiettivo di documentare, attraverso la presentazione di casi studio, che le metodologie di telerilevamento sono un contributo fondamentale per lo studio dei paesaggi.

The studies carried out by John Spencer Purvis Bradford, on the aerial images of the Second World War of the Tavoliere delle Puglie have allowed the knowledge of millennia of history through the identification of Neolithic villages such as that of Passo di Corvo or, among all, the Daunus settlement of Arpi. In this contribution, starting from the analysis of this first period of "photointerpretation of the landscape", in sharp contrast to the destructive action of war, we intend to arrive at the most recent studies of "observations from above" with the aim of documenting through the presentation of case studies, that remote sensing methodologies are a fundamental contribution to the study of landscapes.

Keywords
Guerre, telerilevamento, paesaggio.
Wars, remote sensing, landscape.

Introduzione

Il telerilevamento nasce nel 1840 con l'acquisizione delle prime immagini del territorio attraverso l'ausilio della macchina fotografica appena inventata, sfruttando la capacità di effettuare riprese dall'alto con la mongolfiera. Probabilmente alla fine dell'Ottocento la piattaforma più innovativa era la rinomata "Flotta di piccioni" che operava come novità in Europa. La fotografia aerea si diffuse durante la Prima Guerra Mondiale con i primi tentativi e studi di Giuseppe Lugli, ma sarà necessario aspettare il secondo dopoguerra con le ricerche fondamentali di Ferdinando Castagnoli. Da questo punto in avanti il metodo, raggiunta ormai la piena maturità anche nel nostro Paese, si diffuse grazie all'opera di grandi studiosi come John Bradford, Giulio Schmiedt, Dinu Adamesteanu e Nereo Alfieri, solo per citare i più famosi. L'entrata ufficiale dei sensori nello spazio portò all'inclusione della macchina fotografica automatica anche a bordo dei missili tedeschi V-2 lanciati dalle White Sands, NM. Il telerilevamento raggiunse una successiva maturità, con sistemi operativi per l'acquisizione di immagini sulla Terra con una certa periodicità, nel 1970 con strumenti a bordo dello Skylab (e

più tardi dello Space Shuttle) e su Landsat, il primo satellite espressamente dedicato al monitoraggio di terre e oceani allo scopo di mappare risorse culturali e naturali [Brivio, Lechi, Zilioli 2006, 9]. La fotografia aerea impiegata nel campo archeologico ha dimostrato di essere uno strumento fondamentale, non solo per la semplice documentazione da un punto di vista "privilegiato" di siti e manufatti di interesse storico, ma soprattutto poiché contribuisce alla scoperta di elementi archeologici che per motivi diversi possono essere poco o per nulla visibili sul terreno o in mare. I processi del telerilevamento, in generale, sono caratterizzati da tre fasi: acquisizione dei dati attraverso il mezzo aereo (satellite, aereo, elicottero, drone); elaborazione; interpretazione e utilizzo per l'analisi desiderata. In campo archeologico, le prime interpretazioni di immagini dall'alto furono effettuate su fotografie ad alta quota che non avevano obiettivi di ricerca bensì scopi bellici. Le immagini in b/n quindi, messe a disposizione dai mezzi aerei, venivano studiate attraverso il processo analitico della fotointerpretazione finalizzato al riconoscimento degli oggetti attraverso l'interpretazione della forma, della dimensione, e delle caratteristiche ad esso connesse. Successivamente con la nascita del telerilevamento l'acquisizione delle immagini è mirata all'obiettivo di studio.

1. Dalla fotointerpretazione di John Bradford ai laboratori aerofotografici delle Università pugliesi

I villaggi trincerati della Daunia antica, scoperti dal Bradford, hanno goduto di una nutrita fortuna critica. Un primo filone di studi prese avvio negli anni Sessanta del secolo scorso con S. Tinè che, sulla scorta della sua esperienza maturata presso la Soprintendenza della Puglia (1964-1968), pose le basi per le ricerche successive di paletnologia, finalizzate allo studio del popolamento antico. La Daunia Antica, che dal punto di vista geografico travalica i confini della provincia di Foggia e comprende le zone al di là dell'Ofanto e del Gargano è caratterizzata, geomorfologicamente nell'area del Tavoliere, da terreni affioranti costituiti da sedimenti marini (argille siltose e sabbie) e da depositi alluvionali (ghiaie, sabbie), a differenza dell'area della Puglia Centro Meridionale, per lo più costituita da calcari ben stratificati [Boenzi, Caldara & Pennetta 1992, 23]. Per questa motivazione, tra il VI-IV millennio, il Tavoliere si presentava come la regione più ricca di villaggi trincerati, individuati principalmente grazie alle indagini preliminari fatte con la fotografia aerea dal Bradford. In quest'area si sono contati più di settecento insediamenti neolitici, che si manifestavano come vere e proprie fattorie agricole costituite da pochi nuclei familiari che si stanziavano costruendo imponenti opere di bonifica finalizzate ad avere a disposizione un pezzo di terra da coltivare a grano e per poter allevare animali domestici. Queste famiglie, secondo gli studi effettuati da S. Tinè, dopo alcuni anni, erano costrette a spostarsi poiché, non conoscendo i metodi di concimazione del terreno agricolo non riuscivano a sfruttarlo ulteriormente, per cui dovevano poi insediarsi altrove. Ma questa osservazione non trova conferma nella organizzazione dei villaggi nel paesaggio del Tavoliere dove in molti casi i fossati dei nuovi villaggi si sovrapponevano con andamenti differenti a quelli preesistenti.

A nostro parere, la fitta rete di fossati neolitici del Tavoliere, volta per volta abbandonati e poi riscavati, era verosimilmente legata alle caratteristiche geologiche del terreno. Gli agricoltori neolitici, non avendo a disposizione strumenti tecnici per l'escavazione, al riuso dei vecchi fossati colmi di detriti stratificati difficilmente asportabili, preferivano scavarne altri ex-novo nel terreno argilloso facilmente asportabile. Uno tra gli esempi più singolari di villaggio neolitico trincerato del Tavoliere è Passo di Corvo, considerato, allo stato delle conoscenze, uno tra i più grandi villaggi d'Europa. Il villaggio presenta un'area abitativa delimitata da un grande fossato di 40ha all'interno del quale sono compresi circa cento piccoli fossati con forma di C

che, a loro volta, racchiudono l'area della capanna. Le ricerche archeologiche hanno dimostrato che i piccoli fossati avevano la funzione di raccolta dell'acqua e contestualmente proteggevano la capanna da incursioni nemiche [Tinè 1983, 67]. L'organizzazione esemplare del villaggio di Passo di Corvo, una sorta di pianificazione abitativa preistorica, dove le capanne venivano singolarmente recintate da piccoli fossati, dimostra anche la facilità di escavazione degli agricoltori neolitici del terreno argilloso del Tavoliere con strumenti arcaici. Diversa è la situazione nello stesso periodo storico, nella Puglia Centro Meridionale, caratterizzata da calcarenite compatta difficilmente modellabile con strumenti per lo più caratterizzati da asce in pietra levigate, dove l'unico insediamento neolitico trincerato riconosciuto a sud dell'Ofanto è quello di Santa Barbara, ubicato nella medesima contrada a Polignano a Mare [Geniola, Sanseverino 2017, 285].

a) *b)*

1: a) Tavoliere, veduta aerea dell'insediamento neolitico di Passo di Corvo (da F., Radcliffe 2006); b) Polignano a Mare, veduta aerea dell'insediamento neolitico di Santa Barbara (R. Sanseverino 2010).

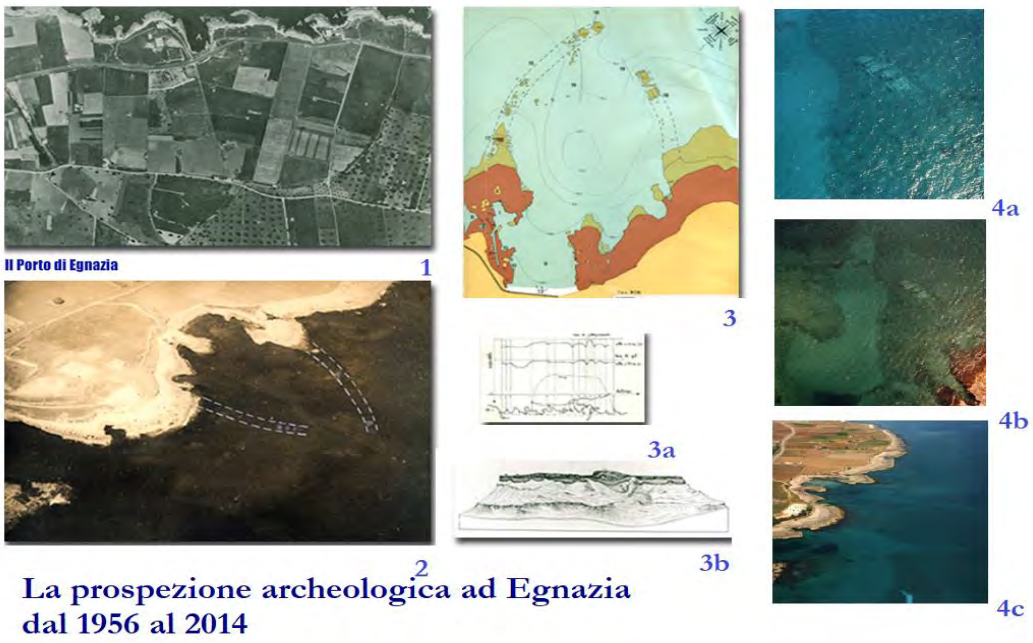
Il sito neolitico di Santa Barbara ha vissuto differenti fasi di frequentazione inquadrabili tra la fine del VI e l'inizio del III millennio a.C. Il primo villaggio trincerato fu riutilizzato in fasi successive come luogo di culto con l'escavazione di differenti ipogei artificiali. Gli strumenti utilizzati per l'escavazione erano prevalentemente caratterizzati da asce in pietra [Geniola, Sanseverino 2010, 25]. La peculiarità di questo insediamento caratterizzato da trincee, fossati, buche di palo scavate nella calcarenite, sta nel riutilizzo dei fossati da parte della popolazione neolitica. Dopo una lunga fase di abbandono, i fossati venivano svuotati e riutilizzati. Un piccolo *dromos* di accesso finalizzato ad eliminare la differenza di quota tra il piano di calpestio e quello del fossato, permetteva l'ingresso al fossato, successivamente nella parete interna della trincea si procedeva all'escavazione dell'ipogeo. Quindi il fossato perdeva la sua funzione difensiva per diventare una sorta di percorso sotterraneo di accesso agli ipogei. A Santa Barbara, la scoperta dell'andamento dei fossati si deve alle fotografie aeree, ma in questo caso di studio le immagini furono scattate dal Laboratorio Centro Aerofotografico dell'Università di Bari agli inizi degli anni Ottanta, con l'obiettivo di individuare e studiare l'area dell'insediamento. Da un punto di vista metodologico, quindi, gli studi di fotointerpretazione del Bradford, diventarono comunque fondamentali per l'acquisizione di dati finalizzati alla ricerca archeologica del paesaggio. Il generale inglese, nel lungo periodo di lavoro con la RAF inglese trasferita a San Severo, acquisì esperienza nella lettura del paesaggio dall'alto attraverso il riconoscimento dei segni e della loro interpretazione. Il riconoscimento del grande fossato di Passo di Corvo fu dovuto all'individuazione, in un'area caratterizzata da coltivazione a grano,

di una linea curva scura caratterizzata da vegetazione spontanea. Nel Tavoliere, grazie alle immagini di Bradford, è stato rinvenuto un patrimonio culturale di grande valore storico che non si limita ai villaggi trincerati, ma anche a numerose città sepolte come nel caso dell'antica città di Arpi, insediamento della Daunia preromana i cui scavi ufficiali iniziarono negli anni '40 del XX secolo [De Juliis 1973, 392]. La scoperta di Arpi, lasciò Bradford senza parole: questi scrisse che solo dopo aver esaminato migliaia di immagini aeree del Tavoliere era riuscito a trovare una serie di riprese effettuate in condizioni ottimali per poter leggere la città sepolta. Gli studi e le ricerche del Bradford non si limitarono solo all'indagine preliminare di fotointerpretazione del paesaggio archeologico; dal 1945 al 1957 effettuò numerose ricognizioni e indagini sul terreno per verificare i dati acquisiti dalle immagini aeree [Radcliffe 2006]. Gli insegnamenti di Bradford, pioniere in Italia di questa tecnica di indagine archeologica, furono raccolti e perfezionati grazie all'utilizzo di tecniche più evolute come quelle proprie del Telerilevamento. L'approccio metodologico indotto da Bradford ha consentito di poter studiare il paesaggio nella sua completezza, utilizzando sistemi di ricerca non invasivi ma atti ad una ricognizione sostenibile e con buone probabilità di successo. In Puglia, dodici anni dopo le scoperte del Bradford, le riprese da elicottero a bassa quota permisero di scoprire il porto sommerso dell'antica Egnazia, di effettuare il rilievo delle strutture sommerse e di riconoscere l'intera area del sito archeologico successivamente rilevata [Diceglie 1972]. Nel 1984 presso l'Università degli Studi di Bari fu istituito il primo Centro Laboratorio Aerofotografico[1] soggetto comunque alle concessioni SIOS (Servizio informazioni operative dei servizi Segreti Italiani – Aeronautica Militare) per la divulgazione delle immagini. Il patrimonio di immagini del laboratorio (1984-2000) poi Consorzio L.C.A. della stessa Università (2000-2015) conta circa diecimila riprese da elicottero a bassa quota del territorio pugliese utilizzate per condurre analisi finalizzate alla conoscenza e conservazione dei monumenti, dei centri storici, degli insediamenti rurali, dei siti archeologici visibili, mimetizzati o sommersi. Nel 1992 presso l'Università degli Studi del Salento è stato istituito il Laboratorio di Topografia Antica e Fotogrammetria "LabTAF" dove fino al 2000 sono state utilizzate immagini aere storiche per la conoscenza e la documentazione negli studi di topografia archeologica. Successivamente, il laboratorio si è attrezzato per la ripresa di immagini con droni [Piccareta, Ceraudo 2000]. Nel 2002, l'Università degli Studi di Foggia ha avviato le prime campagne di ricognizioni aeree finalizzate agli studi di archeologia globale dei paesaggi [Volpe 2006, 13].

Conclusioni. I campi di applicazione

Le immagini aeree, nel loro insieme, permettono l'identificazione, la classificazione e il rilevamento di strutture antiche emergenti, direttamente o indirettamente percepibili; l'individuazione di evidenze sommerse; la scoperta di elementi architettonici, ruderali interrati; la delimitazione di aree di degrado e dissesto nei monumenti e nei centri storici. Questi risultati possono essere raggiunti con l'acquisizione, l'elaborazione e l'interpretazione di riflettografie e termografie aeree. Nel caso di studio dell'Abbazia-Castello di Santo Stefano, posta su una piccola penisola tra due antichi porti naturali e del suo contesto territoriale, denominato fin dall'età moderna "Difesa", ubicati a 3 km da Monopoli e 5 km dal sito archeologico di Egnazia in Puglia, le indagini preliminari all'intervento di restauro o/e manutenzione sono state condotte attraverso uno studio interdisciplinare di tipo non invasivo finalizzato a individuare e analizzare

[1] DPR del 2 marzo 1984 n.192, *Modificazioni allo Statuto dell'Università di Bari* (G.U. Serie Generale n.152 del 04-06-1984).



2: Porto di Egnazia 1 foto IGM1956; 2 ripresa della scoperta del porto da elicottero del 1970; 3-3a-3b rilievo del porto; 4a-4b-4c foto oblique L.C.A. 2000, piloni del porto sommerso. (S. Diceglie 1972, 2016)

3: 1) Cabreo di Santo Stefano 1747-1748 'Pianta di tutto il Comprensorio del sotto terreno, chiamato la Difesa di Santo Stefano'; 2) ricostruzione dei confini della difesa su foto I.G.M. del 1942 effettuata dal confronto con il cabreo e dai sopralluoghi; 3) veduta L.C.A. del 2016; 4) muro di recinzione della difesa individuato con la fotointerpretazione; 5) loggia a mare della difesa individuata con i confronti tra le immagini (A. Diceglie 2018).

le fasi costruttive di smontaggio per il riuso dei materiali e ricostruttive, in altre parole le differenti fasi stratigrafiche del sito che vanno dall'età romana a quella contemporanea. L'Abbazia-Castello costruita sui resti di una villa romana (II a.C-II d.C), in età tardo antica fu sede di un luogo di culto i cui resti furono inglobati nella cripta della chiesa benedettina. Con l'arrivo dei Benedettini a Santo Stefano, la chiesa diventò abbazia dedicata a Santo Stefano protomartire. Nel 1317 passò ai Cavalieri Gerosolimitani che inizialmente non apportarono modifiche al manufatto ma nel XVI secolo, in analogia con le fortificazioni costiere del territorio, ne determinarono la trasformazione in castello fortificato. Tra il XVI e il XIX secolo il castello fu più volte restaurato sia per la sua vulnerabilità legata alla vicinanza al mare che per esigenze funzionali. I metodi d'indagine utilizzati per lo studio della Difesa e del Castello sono stati differenti: metodi del restauro; dell'archeologia dei paesaggi e della archeologia dell'architettura. Le operazioni di rilievo hanno previsto l'acquisizione di dati di tipo generale e particolare ottenuti dalla fotointerpretazione di immagini da elicottero a bassa quota, nel visibile e nell'infrarosso termico messe a disposizione dal Consorzio L.C.A. dell'Università di Bari.

4: 1) Veduta aerea da Ovest del Castello; 2) Cabreo di Santo Stefano 1675; 3) rilevo del Castello in evidenzia il blocco della chiesa; 4) veduta da Est del Castello; 5) veduta aerea del blocco della chiesa; 6) termografia da elicottero a bassa quota del blocco della chiesa (A. Diceglie 2018).

Dopo aver acquisito i dati generali sono stati effettuati i sopralluoghi, la ricognizione archeologica, l'analisi critica delle fonti edite ed inedite e i rilievi (stratigrafici, morfo-tipologici, archeologici, fotogrammetrici, rilievi 3D, rilievi termografici). Le riprese aeree hanno consentito di acquisire una visione d'insieme del sito, la sua articolazione compositiva, i rapporti e le connessioni tra l'area della "Difesa" e quella della "penisola" entro cui s'innalza il castello. Le immagini aeree messe a confronto con le foto storiche IGM del 1942, con le iconografie dei Cabrei di Santo Stefano, con i dati emersi dalla ricognizione archeologica, con gli studi storico documentari, con i rilievi critici e con i rilievi termografici hanno permesso di individuare, studiare e contestualizzare nel periodo storico di appartenenza strutture archeologiche mimetizzate, interrate, inaccessibili [Diceglie 2018,53]. In conclusione, da questo breve contributo sul supporto delle immagini aeree alla ricerca, è possibile confermare che l'osservazione dall'alto del paesaggio, fornisce un insieme di informazioni che, se correttamente utilizzate e messe a

confronto con altri tipi di indagini dirette e indirette, favoriscono la conoscenza globale del paesaggio e si possono considerare fonti principali per il riconoscimento delle tracce archeologiche per la conoscenza globale dei manufatti e dei loro paesaggi.

Bibliografia

BOENZI F., CALDARA M. & PENNETTA L. (1992) *Osservazioni stratigrafiche e geomorfologiche nel tratto meridionale della piana costiera del Tavoliere di Puglia* - 2° "*Seminario sulle pianure minori italiane*" a conclusione del Progetto di Ricerca "*Genesi ed evoluzione geomorfologica delle pianure dell'Italia peninsulare ed insulare*", (Urbino, 10-11 gennaio 1991), Geogr. Fis. Dinam. Quat., 14,1 pp. 23-31, figg. 7, Torino.

BRIVIO P. A., LECHI G., ZILIOLI E. (2006). *Principi e metodi di Telerilevamento*, Milano, Città Studi, p. 9.

CERAUDO G., PICCARRETA F. (2000). *Manuale di aerofotografia archeologica. Metodologia, tecniche e applicazioni*, Bari, Edipuglia.

DE JULIIS E.M. (1973) *Ricerche ad Arpi e a Salapia,* in Atti del XII Convegno di Studi sulla Magna Grecia, Taranto, pp. 392-395.

DICEGLIE A. (2018). *Il Castello di Santo Stefano. Archeologia per l'architettura,* Roma, Gangemi, pp. 53-60.

DICEGLIE S. (1972). *Il porto di Egnazia*, Fasano, Schena.

GENIOLA A., SANSEVERINO R. (2017). *L'insediamento neolitico di Santa Barbara a Polignano a Mare (BA)*, in *Preistoria e Protostoria della Puglia*, a cura di F. Radina, Atti IIPP XLVII, pp. 285-291.

GENIOLA A., SANSEVERINO R. (2010). *Osservazioni sui rapporti tra il Tavoliere e la Puglia centrale durante il Neolitico*, in Atti del 30° Convegno Nazionale di Preistoria, Protostoria e Storia della Daunia, (San Severo 21-22 novembre 2009), Foggia, pp. 25-50.

TINE S. (1983). *Passo di Corvo e la civiltà neolitica del Tavoliere*, Genova, Sagep.

VOLPE G. (2006). *Aerial Archaeology, landscape archaeology and 'total' archaeology in Daunia*, in *Paesaggi sepolti in Daunia. John Bradford e la ricerca archeologia dal cielo (1945-1957)*, a cura di F. Franchin Radcliffe, Grenzi, Foggia, pp. 13-36.

Fonti archivistiche

Archive of Aerial Photographs The John Bradford.

Archivio fotografico del Consorzio L.C.A. Laboratorio Centro Aerofotografico "Università degli Studi di Bari Aldo Moro".

Sitografia

www archive.org/SanSevero archive org/details/SanSeveroNA584_682_3036 (dicembre 2022).

www.progettomusas.eu/arch_site/egnazia/ (dicembre 2022).

«Ricostruzioni, ripristini, completamenti»: strategie d'intervento nelle Marche del dopoguerra

«Ricostruzioni, ripristini, completamenti»: strategies of intervention in the post-war Marche region

ENRICA PETRUCCI, MARIA GIOVANNA PUTZU
Università di Camerino

Abstract

Le Marche hanno pagato alla Seconda Guerra Mondiale un notevole tributo in termini di vite umane e di distruzione del proprio patrimonio artistico e architettonico, diventando, tra il 1944 e il 1945, teatro di violenti scontri e oggetto di ripetuti attacchi alleati che culminarono con una serie di bombardamenti distruttivi. L'attività di ricostruzione fu imponente, ricchissima di episodi significativi e punteggiata da successi ma anche da sconfitte che hanno lasciato situazioni non risolte. Per questo motivo, il contesto marchigiano rappresenta un caso studio particolarmente interessante.

The Marches paid a considerable toll in World War II in terms of human lives and the destruction of its artistic and architectural heritage. Indeed, the region became, between 1944 and 1945, the scene of violent clashes and the object of repeated Allied attacks that culminated in a series of destructive bombings. Reconstruction activity was impressive, rich in significant episodes and punctuated by successes but also by defeats that left unresolved situations. For this reason, the Marche context is a particularly interesting case study.

Keywords
Guerra, demolizioni, ricostruzioni.
War, demolitions, reconstructions.

Introduzione

Tra tutte le cause di trasformazione della città, se si escludono le calamità naturali, certamente la guerra induce fenomeni distruttivi particolarmente violenti, i cui esiti si traducono d'impatto in una modifica della forma urbana, che incide sui primitivi *topoi*, compromettendo talvolta in maniera irreparabile i caratteri originari dei luoghi. Da quel momento inizia un processo finalizzato alla definizione delle modalità di ricostruzione; da un lato, tali modalità incidono sulla dimensione urbana e dall'altro sui singoli monumenti che sono stati danneggiati dai bombardamenti.

I territori della regione Marche sono stati interessati da pesanti distruzioni del proprio patrimonio artistico e architettonico, diventando, tra l'estate del 1944 e quella del 1945, teatro di violenti scontri e oggetto di ripetuti attacchi alleati che culminarono con una serie di bombardamenti [Coccoli 2018, 225-228]. L'attività di ricostruzione fu imponente, nelle Marche, ricchissima di episodi significativi e punteggiata da successi ma anche da situazioni che appaiono ancora oggi non risolte. Per questo motivo, il contesto marchigiano rappresenta un caso studio particolarmente interessante.

La letteratura specialistica ha in parte affrontato dal punto di vista storico tali avvenimenti, con particolare attenzione all'impatto sociale provocato dalla catastrofe sulla regione, restituendo all'attenzione degli studiosi alcuni aspetti peculiari. Appare, ancora, poco studiato il processo di ricostruzione fisica che ha inciso in maniera determinante sulla configurazione dei centri urbani. Dopo tale fase, fu avviata una vasta campagna di ricognizione dei danni e valutazione delle macerie e varate una serie di istruzioni per la condotta degli interventi di ricostruzione. Con il presente articolo, si analizzano le modalità della ricostruzione, soffermandosi in particolare sulla vicenda di Ancona che più di altre città marchigiane ha subito la perdita del settore urbano più significativo per la sua storia, non riuscendo, in quell'area, a ritrovare nel corso degli anni una dimensione urbana coerente.

2.La città di Ancona fra distruzioni e ricostruzioni (E.P.)

Durante la Prima guerra mondiale la città di Ancona è stata interessata da diversi bombardamenti da parte dell'artiglieria austriaca. Negli anni '30 l'azione del regime fascista si concentra su una serie di opere in favore della salute, dell'ordine pubblico, dell'istruzione e del tempo. Tra il 1921 e il 1931 la città avrà un forte impulso demografico, passando da 66.000 a 85.000 abitanti, di cui circa 53.000 residenti nelle zone centrali e soprattutto nei quartieri storici intorno al porto [Oteri 2019, 25-55]. Nel 1933 la Federazione Nazionale Fascista approva un Piano Regolatore, all'interno del quale erano previste alcune zone di espansione residenziale per i ceti "popolari ed operai"; non veniva, invece, affrontato il tema del risanamento edilizio.

La Seconda guerra mondiale infliggerà alla città ingenti danni, tanto che circa 2/3 del patrimonio abitativo verrà distrutto insieme a diversi complessi di grande valenza storico-architettonica. I cacciabombardieri e i caccia alleati riuscirono nella missione di distruzione di un ampio settore urbano a ridosso del porto, che rappresentava la parte più antica della città. Ciò comportò la sparizione dell'intero tessuto di strade e vicoli tra il porto e il colle Guasco. [*Ancona 1944*, 34-61; Pacini 1944; Mossotti, Salustri 2014, 101-116]. Dalla relazione intitolata *Danni di Guerra* a firma dei tre Soprintendenti marchigiani si legge che: «vari centri subirono gravi mutilazioni (…) Ad Ancona, soprattutto che dovette subire più di centotrenta bombardamenti aerei e navali, vide sconvolti i suoi quartieri più antichi. I suoi monumenti subirono l'offesa più grave, né poteva essere altrimenti per una città che sul mare era nata e al mare era rimasta legata per le sue stesse ragioni di vita. Dal Guasco, ove l'acropoli difesa dalla cerchia di mura dai possenti blocchi squadrati, accogliente il tempio di venere Euplea, dominante sull'alto colle, giù per l'erta e lungo la curva naturale del porto, si estese la città con cinte sempre più vaste di mura (…) Ivi sorsero chiese e palazzi, campanili e torri; qui la città sfoggiò la sua fisionomia. Vie sinuose e piazze raccolte, porte e voltoni inquadranti le prospettive e modulanti, col contrasto dei piani e delle ombre, la calma architettura delle strade. Attorno la distesa delle case modeste, senza pretesa, col solo ufficio di costituir l'elemento di collegamento plasmato, con lente modificazioni e incrementi, a formare il collegamento delle opere maggiori, il fondo del quadro, dando il tono agli edifici monumentali e quasi ovunque la ragione delle dimensioni spaziali, dell'ubicazione e del colore di essi» [Galli, Pacini, Rotondi 1946, 68].

Nel volume sono elencati gli edifici danneggiati dalla guerra e per Ancona si riferisce che questi sono ubicati nella zona intorno a Via Saffi e alle pendici del colle Guasco. I principali crolli e le inagibilità avevano riguardato molti edifici ubicati alle pendici del colle. Le immagini mostrano l'ampiezza delle devastazioni causate dai numerosi bombardamenti che aveva interessato la zona del porto dall'ottobre 1943 al luglio 1944.

1: Ancona, veduta del porto dai documenti dell'Operazione Strangle, 1941-1945 conservati nell'archivio del Museo dell'aria e dello spazio di San Diego (https://it.wikipedia.org/wiki/Bombardamenti_di_Ancona_del_1943).

2: Ancona, veduta del colle Guasco nella fase della ricostruzione post-bellica (archivio privato)

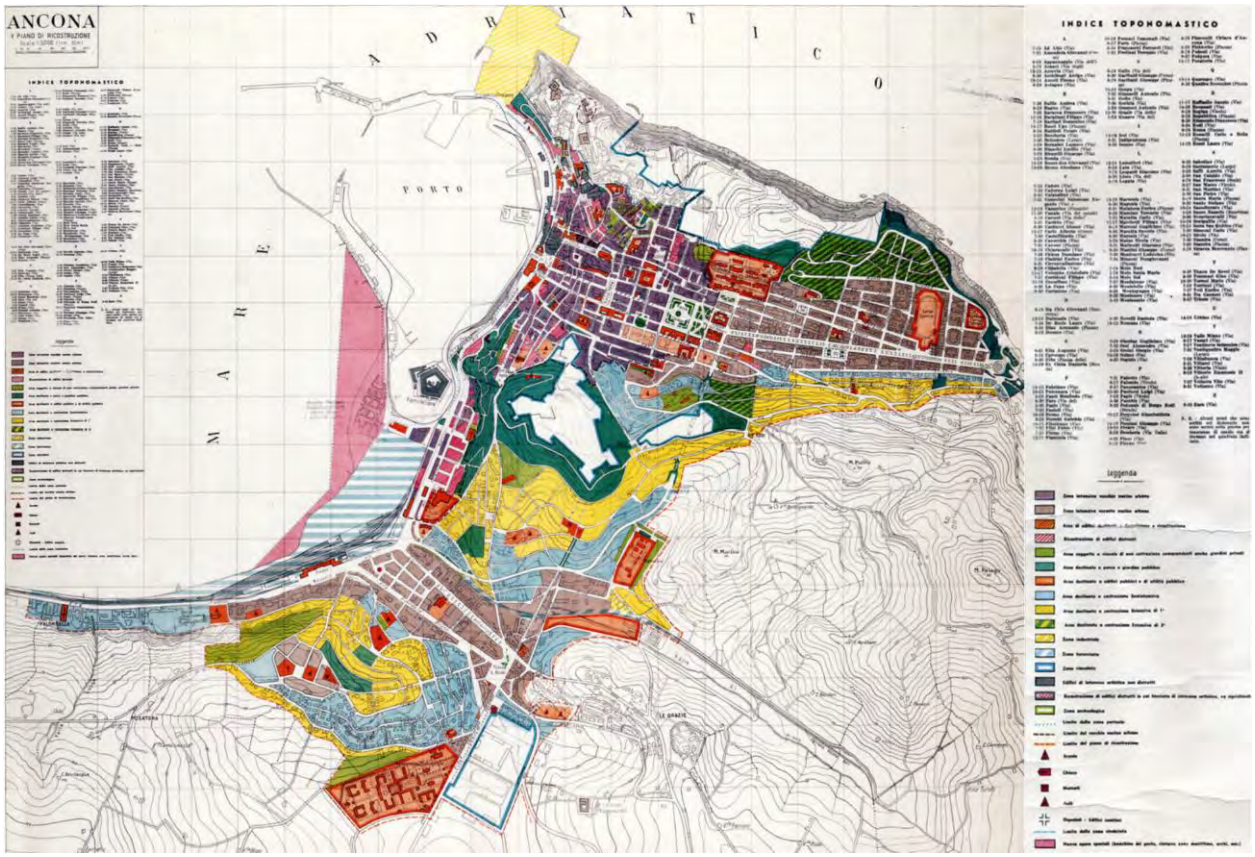
Nell'immediato dopoguerra, la ricostruzione rafforzerà il distacco tra centro e periferia, e allenterà il legame tra la città e la sua zona portuale. Come Giovannoni osservava,

argomentando sulle operazioni di ricostruzione, quello che mancava era uno «stile moderno (…) che per una lenta evoluzione potesse armonizzarsi con l'ambiente, tanto d'aver diritto di cittadinanza fra le opere monumentali» [Giovannoni 1947, 82, 119].
Ma questo sembra non essere avvenuto per la città di Ancona, dove la seconda fase della storia urbanistica inizia con il Piano di Ricostruzione del 29 dicembre 1946, redatto sulla base del Decreto Lgs. Luogotenenziale n. 154/1945. Il provvedimento introduceva l'obbligo del Piano per i Comuni compresi negli elenchi approvati dal Ministero dei Lavori Pubblici: Ancona era stata inserita nel primo elenco di città da sottoporre alla pronta ricostruzione, in quanto quasi il 54% della sua consistenza edilizia era stato compromesso. Lo scopo era quello di velocizzare la ricostruzione, semplificando gli interventi edilizi.
La filosofia della norma non era solo finalizzata ad effettuare una ricostruzione filologica ma guardava anche alla futura pianificazione. Se da una parte, il decreto intendeva non compromettere lo sviluppo razionale degli abitanti, dall'altra traspariva la consapevolezza che la ricostruzione dei tessuti storici danneggiati avrebbe potuto fornire un'occasione per riqualificare molte realtà che erano già in precarie condizioni. Nella grande maggioranza dei casi, gli isolati colpiti dalla guerra avevano consolidata natura storica e la ricostruzione integrale avrebbe portato a ripristinare situazioni urbane meritevoli di ripensamento [Piattelletti 1993, 26-32]. Nel Piano di Ricostruzione si affrontano, in maniera organica, le questioni abitative, quelle dei servizi e le problematiche infrastrutturali come il porto, la ferrovia e il sistema della viabilità [Sori 2005, 8]. A guidare il ridisegno sistematico delle città marchigiane è una fitta schiera di tecnici provenienti da tutta Italia, molti dei quali illustri, accomunati da un grande ottimismo circa la possibilità di soccorrerle nei settori più colpiti o danneggiati, approfittando dei vuoti creati dalla guerra per assegnare loro un più moderno assetto.
Nella ricostruzione di Ancona occorreva operare con strumenti e metodi, organizzati all'interno di un programma che prevedeva, da un lato, la sistemazione del nucleo urbano per dare ordine alla ricostruzione degli edifici danneggiati dalla guerra e dall'altro, lo sviluppo di nuovi quartieri intorno all'antico nucleo urbano. Il Comune di Ancona dimostrò l'impossibilità e l'inopportunità di ricostruire totalmente il Rione del porto e ritenne preferibile utilizzare i vuoti lasciati dalla guerra, per aprire nuove strade e realizzare piazze, soprattutto nelle porzioni in cui il tessuto era particolarmente denso. In relazione all'ampiezza delle distruzioni, il Piano indicava all'interno del tessuto consolidato due possibili soluzioni: erano proposti interventi di presentazione a rudere di alcune porzioni e ampie sostituzioni, con linguaggi "moderni" che echeggiavano i modi della tradizione costruttiva locale. Questo porterà ad una trasformazione molto pesante del colle Guasco, dal livello del porto fino al sito in cui sorge la chiesa di S. Ciriaco; i segni stridenti di questi interventi si possono osservare ancora oggi. Alla luce delle scelte urbanistiche operate dal Comune di Ancona è comprensibile come il nucleo storico, quasi totalmente distrutto dai danni bellici, venga a trovarsi in una posizione marginale rispetto al massiccio sviluppo edilizio conseguente la ricostruzione. Leggendo il Piano, è evidente come l'obiettivo sia quello di accrescere le densità edilizie delle zone centrali e confermare in esse le funzioni urbane privilegiate, a cui corrisponde la finalità di incrementarne la rendita di posizione. Ancora più carente risulta la capacità di controllo operata sulle tipologie edilizie. Tutto ciò determina un'immagine urbana estremamente disgregata, costituita da un insieme di brani di edilizia fatiscente, da aree in abbandono con tratti a rudere e da nuovi edifici completamente privi di riferimenti al contesto originario [Balletti 1958, 3]. Nel 1959, Pasolini si reca ad Ancona, e così scrive: «Città semplice e felice!

È certo, malgrado la triste ricostruzione, una delle più belle d'Italia» [Pasolini 1959, VII, 18-19].

2. Il porto di Ancona: dall'archeologia al progetto del nuovo (M.G.P.)

Frammenti di storia, tra pieni e vuoti, riemergono con veemenza ad una lettura attenta della millenaria storia del porto di Ancona, scalo commerciale e militare, sapientemente e strategicamente posizionato su un lembo di terra a forma d'arco che si affaccia sul mar Adriatico, dalla notte dei tempi e per lungo tempo uno dei più importanti anelli di congiunzione tra Occidente e Oriente [Alfieri 1938; Dall'Aglio, Frapiccini, Paci 1992-1993; Ghisetti 1996, 131-148; Colivicchi 2002; Sebastiani 2004; De Marinis, Quiri 2009; Pacini, Pacini 2010; Salvini 2015; Sinopoli 2019]. Dal novembre del 1943 all'estate del 1944, non a caso, proprio il porto fu oggetto di ripetuti bombardamenti che distrussero quasi completamente il quartiere cresciuto sull'antica acropoli adagiata sulle pendici del colle Guasco [Galli, Pacini, Rotondi 1946; Caglini 1983; Baldriga 1999, 87-93; Coccoli 2008, 303-329; *Guerra, monumenti, ricostruzione* 2011; Ruggeri 2015, 201]. Alle devastazioni della guerra seguirono le demolizioni degli anni Cinquanta e Sessanta attuate per riqualificare l'area nell'ambito del Piano delle Ricostruzioni [Piattelleti 1993, 26-32].
Inoltre, dopo gli eventi sismici che colpirono Ancona nel 1972, l'area fu oggetto, oltre che di fondamentali interventi di consolidamento e restauro, anche di importanti scavi archeologici



3: Il Piano di ricostruzione di Ancona, 1946 (da https://urbankonet.jimdofree.com/materiale-cartografico-ed-iconografico/piani-urbanistici/piano-di-ricostruzione-1946).

4: Ancona, veduta del Colle Guasco dal porto dove si evidenziano i principali monumenti parzialmente ricostruiti dopo la guerra e i vuoti urbani rimasti irrisolti (Foto di E. Petrucci 2022).

condotti dalla Soprintendenza; la prima campagna fu condotta tra il 1973 e il 1979, e la seconda a partire dai primi anni Novanta; a seguito di tali indagini vennero alla luce resti di notevole interesse storico e documentario, che consentirono nuove riflessioni sulla fondazione della città di *Ankón* e sugli sviluppi successivi [Salvini, Palermo 2014, 589-605].
Riemersero aree pubbliche, sacre, abitative e necropolari della città antica che nei secoli erano state inglobate e obliterate nell'abitato medievale e post medievale via via strutturatosi nei secoli successivi con un «costante innalzamento dei piani d'uso che ha tendenzialmente sigillato in profondità i reperti delle epoche precedenti» [Comune di Ancona 2022, 15]. La cartografia anteriore ai bombardamenti del 1943, mostra un quartiere che aveva fino a quel momento sostanzialmente mantenuto la conformazione precedente senza importanti modifiche, ma le azioni combinate di pesanti distruzioni, parziali ricostruzioni e scavi puntuali hanno lasciato evidenti "vuoti" urbani e hanno generato nel tempo un nuovo e lacerato "assetto" che necessita ancora oggi di una riconfigurazione. «Tali "vuoti" nel corso degli anni hanno assunto nuovi ruoli e sono stati rifunzionalizzati negli usi perdendo la connotazione identitaria iniziale e configurandosi come spazi aperti ad alto potenziale aggregativo finora inespresso» [Comune di Ancona 2022, 13]. La consapevolezza della densità di emergenze e della complessità del palinsesto storico-archeologico e paesaggistico di tale contesto, nonché la difficoltà di inserire nuovi segni architettonici e urbanistici che non generassero e non generino ulteriore confusione sono le ragioni per le quali la situazione è rimasta a lungo

irrisolta e sono state cercate nei decenni varie possibili alternative progettuali, studiate anche in sede accademica [Bonvini, Mondaini 2018, 70-75], ancora in via di definizione.
Lo studio in oggetto intende focalizzare le sue attenzioni sul sistema di testata del sopracitato colle dando alcuni cenni sulle relative strategie di progetto elaborate in particolare per la riqualificazione dell'area archeologica che comprende il Palazzo degli Anziani (sede del Consiglio Comunale) con l'attiguo Sacello Medioevale posto lungo via Rupi Comunali, la Piazza Dante Alighieri e la cosiddetta Casa del Capitano con il recente spazio attiguo creatosi a seguito della demolizione del Laboratorio dell'Istituto nautico.
Tali emergenze hanno rappresentato in passato e rappresentano ancora oggi i tre punti focali d'intervento. Una coalizione interistituzionale d'interessi ha trovato compimento in un apposito partenariato, incentrato sull'I.T.I. (Investimento Territoriale Integrato - Strategia di Sviluppo Urbano Sostenibile "Waterfront 3.0"), tra Comune di Ancona, Autorità di Sistema Portuale del Mare Adriatico Centrale e Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio delle Marche.
Già nel 1961 l'architetto Giancarlo De Carlo fu chiamato a progettare un sistema di collegamento verticale nel Palazzo degli Anziani. «Vari tentativi erano stati fatti per trovare una soluzione all'interno della fabbrica, ma poi si era arrivati alla conclusione che non si poteva, se non a prezzo di gravi danni architettonici; ed era stato deciso di progettare una scala-ascensore esterna che, senza danni, potesse collegare tutti i vari livelli della fabbrica» [De Carlo 2005]. De Carlo progettò un sistema che comprendeva scala e ascensore all'interno di tre cilindri tangenti. Il progetto non venne realizzato.
Nel 2002, più di trent'anni dopo, l'Amministrazione Comunale, chiamò nuovamente De Carlo per ripensare un progetto che si ponesse l'obiettivo di riuscire a «connettere i vari livelli del duplice Palazzo con un sistema di movimento verticale continuo e quindi confortevole anche per i disabili». Lo scopo era di disegnare una torre che contenesse un ascensore destinato a servire tutti i livelli del Palazzo. Il progetto ha dato l'occasione di ripensare il tessuto storico circostante. L'ultima versione del progetto «prevedeva una torre-ascensore in acciaio e il suo involucro esterno era chiuso da un sistema di cristalli di varia dimensione e diverse inclinazioni, che doveva riflettere il panorama circostante» [De Carlo 2005]. Il progetto De Carlo proponeva di "rimodellare" l'area e la piazza Dante Alighieri – che si configurava ancora come un vuoto urbano adibito a parcheggio pubblico e spazio per l'inversione di marcia – sviluppando la gestione dei salti di quota attraverso la realizzazione di un nuovo sistema di gradonate e terrazze utili a raccordare in maniera scenografica il livello del lungomare Vanvitelli con il piano di accesso che ospita il livello semi-interrato del Palazzo degli Anziani. Tuttavia, l'Amministrazione ritenne che l'immagine della nuova piazza, pur se suggestiva, presentasse delle criticità legate alla geometria della sede stradale che conduce al Duomo lungo via Giovanni XXIII. In seguito, con il «Palazzo che ha ripreso ad essere utilizzato come sede istituzionale del Comune di Ancona, sono stati avviati i lavori che hanno portato, nel 2013, alla realizzazione di un ascensore pubblico raggiungibile attraverso una nuova rampa; in tal modo, pur non ricalcando quanto previsto dall'originario progetto De Carlo, ma in sintonia con questo, è stato posto un primo tassello fondamentale per il completamento della sistemazione» [Comune di Ancona 2022, 20].
Dopo un lungo iter e un continuo approfondimento degli studi e delle indagini archeologiche, l'ipotesi progettuale attuale di riqualificazione della Piazza Dante Alighieri e delle sue adiacenze con l'affaccio sul *waterfront* si pone l'obiettivo di «avviare una forma di "agopuntu-

5: Planimetria del nuovo assetto previsto per Piazza Dante Alighieri (da https://www.comuneancona.it/ankonline/wp-content/uploads/2022/06/E-019-Relazione-Archeologica-REV-01.pdf).

ra" urbana che riesca a riattivare modalità d'uso, fruizioni, assetti in grado di recuperare relazioni fisiche e percettive in un contesto dalle molteplici stratificazioni storiche e paesaggistiche» [Comune di Ancona 2022, 13; Piazzini 2019].

Conclusioni

Le problematiche riscontrate nel caso in oggetto sono legate, dunque, oltre alla difficoltà di riuscire, con una pianificazione attenta e misurata, a ricucire un tessuto storico estremamente e "traumaticamente" frammentato - in cui ciascun "pezzo" riesca ad alludere all'intero di cui era parte - anche al problema dell'inserimento del nuovo sull'antico, in questa sede solo menzionato. Ma, concludendo, «la questione non è tanto di scelta di linguaggio quanto di capacità e cultura personale, di senso della misura, di attitudine a capire la natura, il luogo e i significati del monumento o del tessuto storico in esame, rimanendo libera la scelta dell'opzione figurativa» [Carbonara 2011, 7], sulla cui direzione e con meditati passi sembra ci si stia orientando.

Bibliografia

ALFIERI, N. (1938). *Topografia storica di Ancona antica*, in «Atti e Memorie Deputazione di Storia Patria per le Provincie delle Marche», n. 2, pp.151-335.

Ancona 1944. Immagini dei fotografi di guerra inglesi e polacchi, Falconara Marittima (2004), a cura di G. Campana, R. Orsetti, Istituto regionale per la storia del movimento di liberazione nelle Marche, (Quaderni di storia della fotografia), pp. 34-61.
BALDRIGA, I. (1999). *Contributo alla storia dei danni di guerra: l'opera della Allied Commission for Monuments Fine Arts anc Archives*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», n. 68, pp. 87-93.
BALLETTI F. (1958). *Dal Piano di Ricostruzione al Piano Regolatore Generale*, in «Rivista di Ancona. Rassegna del Comune», pp. 3-4.
BONVINI, P., MONDAINI, G. (2018). *Palinsesto Urbano. Un'ipotesi di valorizzazione degli affioramenti archeologici della città di Ancona*, in «Il disegno di architettura notizie su studi, ricerche, archivi e collezioni pubbliche e private», n. 42, pp. 70-75.
CAGLINI, C. (1983). *Bombardamenti su Ancona e Provincia 1943/1944*, Ancona, C.R. di Ancona.
CARBONARA, G., (2011). *Architettura d'Oggi e Restauro. Un confronto antico- nuovo*, Torino, Utet.
COLIVICCHI, F. (2002). *La Necropoli di Ancona (IV-I sec. a.C.),* Napoli, Loffredo Editore.
COCCOLI, C. (2008). *Repertorio dei fondi dell'Archivio centrale dello Stato relativi alla tutela dei monumenti italiani dalle offese belliche nella Seconda Guerra Mondiale*, in, *Monumenti alla guerra. Città, danni bellici e ricostruzione nel secondo dopoguerra*, a cura di G.P. Treccani, Milano, Franco Angeli, pp. 303-329.
COCCOLI, C. (2018). *Monumenti Violati. Danni bellici e riparazioni in Italia nel 1943-1945: il ruolo degli alleati*, Firenze, Nardini, pp. 225-248.
COMUNE DI ANCONA (2022). *Relazione Archeologica* https://www.comuneancona.it/ankonline/wp-content/uploads/2022/06/E-019-Relazione-Archeologica-REV-01.pdf (novembre 2022).
DALL'AGLIO, P.L., FRAPICCINI, N., PACI, G. (1992-1993). *Contributi alla conoscenza di Ancona romana*, in «Picus», XII-XIII, Macerata 1992-1993, pp. 7-77.
DE CARLO, G. (2005). *La visibilità dell'architettura contemporanea* [Giancarlo De Carlo - Domus (domusweb.it)] (novembre 2022).
DE MARINIS, G., QUIRI, P. (2009). *Le nuove zone archeologiche di via Ferretti e dell'Anfiteatro di Ancona*, in «RiMARCANDO: Bollettino della Direzione Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici delle Marche», n. 4, pp. 32-34.
GALLI, E., PACINI, R., ROTONDI, P. (1946). *Danni di guerra e provvidenze per l'Antichità delle Marche e dell'Umbria*, in «I monumenti e l'arte delle Marche», Soprintendenze per le Antichità delle Marche e dell'Umbria; per le Gallerie delle Marche, per i Monumenti delle Marche, Ancona-Urbino, pp. 67-76.
GIOVANNONI, G. (1947). *Studi storici - Monumenti da riparare: Montecassino, Fano – Piani di ricostruzione*, in «Nuova Antologia», LXXXII, 1753, gennaio 1947, pp.118-121.
GHISETTI, A. (1996). *Il porto di Ancona dal XV al XIX secolo in alcune fonti letterarie ed iconografiche*, in «Opus. Quaderno di Storia dell'Architettura e Restauro», n. 5, pp. 131-148.
Guerra, monumenti, ricostruzione. Architetture e centri storici italiani nel secondo conflitto mondiale, a cura di L. De Stefani, Venezia, Marsilio.
MOSSOTTI, P., SALUSTRI, S. (2014). *Ancona 1945-1955: una ricostruzione dimezzata*, in «Storia e problemi contemporanei», n. 65, 1, pp. 101-116.
OTERI, A.M. (2019). *Città storica e modernità. Riflessioni e polemiche di Roberto Papini fra le due guerre (1925 – 1943)*, in «Materiali e strutture. Problemi di conservazione», VIII, n. 16, pp. 25-55.
PACINI, A., PACINI, G.M. (2010*). Racconti di architettura, di monumenti, di restauri e di rinvenimenti, di ambienti urbani, di paesaggi. Riccardo Pacini*, Pisa, Edizioni ETS.
PACINI, R. (1944). *Relazione sull'attività della Soprintendenza ai Monumenti delle Marche in Ancona nel periodo 16 ottobre 1943 alla data presente*, 18 settembre 1944.
PIATTELLETI P. (1993). *Un percorso nella storia***,** in *Via Saffi: dov'era come era*, Catalogo della mostra (Ancona, 29 maggio-4 luglio 1993), Aniballi Grafiche, Ancona, pp. 26-32.
PASOLINI, P.P. (1959). *La lunga strada di sabbia*, in «Successo», VII, pp. 18-19.
RUGGERI, A. (2015). *Il restauro nelle Marche e gli Uffici di Tutela nella prima metà del Novecento*, Università degli Studi di Roma "La Sapienza", Dottorato di ricerca in "Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura", XXVIII Ciclo/Sez. B – Restauro, Relatore: Prof. Giovanni Carbonara, p. 201.
PIAZZINI, G. (2019). *Valutazione preventiva dell'interesse archeologico* - Comune di Ancona, Nuovo assetto di piazza Dante Alighieri, https://www.comuneancona.it/ankonline/wp-content/uploads/2022/06/E-019-Relazione-Archeologica-REV-01.pdf (novembre 2022).

SALVINI, M., PALERMO, L. (2014). *Archeologia urbana ad Ancona: lo scavo sul Lungomare Vanvitelli*, in *Amore per l'Antico. Studi di Antichità in onore di Giuliano de Marinis*, a cura di G. Baldelli, F. Lo Schiavo, vol. I Roma, pp. 589-605.
SALVINI, M. (2015). *La fase più antica del porto di Ancona*, in *Ancona greca e romana e il suo porto: contributo di studio*, a cura di F. Emanuelli, G. Iacobone, Ancona, Italic, pp. 93-108.
SEBASTIANI, S. (2004). *Ancona: forma e urbanistica*, Roma, «L'Erma» di Bretschneider.
SINOPOLI, G., (2019). *Domus romane di via Fanti ad Ancona: scavi e contesto urbanistico*, in «Picus», XXXIX, Macerata, pp. 225-285.
SORI, E. (2005). *Prefazione* a P. Gubinelli, *Il paese più straziato. Storie di marchigiani nella grande guerra*, Ancona, Affinità Elettive, p. 8.

La conservazione e valorizzazione del paesaggio pugliese dei luoghi dell'Antifascismo, della Resistenza e dell'Accoglienza

The conservation and enhancement of the Apulian landscape of the places of Anti-Fascism, of the Resistance and of Hospitality

ANGELA DICEGLIE
Università di Bari Aldo Moro, Dipartimento DIRIUM

Abstract

Il termine luogo della memoria deve la sua genesi a Pierre Nora che, nella sua opera *Les Lieux de Mémoire*, con tale definizione delinea una serie di "luoghi" reali o simbolici, monumentali o legati al paesaggio. In questo contributo attraverso l'analisi critica della Guida *Puglia in viaggio nella memoria* realizzata nel 2021 (Istituto Pugliese per la Storia dell'Antifascismo e dell'Italia Contemporanea) si intende porre l'attenzione sulla varietà di situazioni presenti in Puglia al fine di cogliere spunti per effettuare osservazioni e proposte, idee di conservazione e valorizzazione finalizzate a documentare il valore della memoria e del paesaggio di appartenenza.

The term place of memory owes its genesis to Pierre Nora who, in his work Les Lieux de Mémoire, with this definition outlines a series of real or symbolic "places", monumental or linked to the landscape. In this contribution, through the critical analysis of the Guide Puglia traveling through memory created in 2021 (Pugliese Institute for the History of Anti-Fascism and Contemporary Italy), we intend to focus attention on the variety of situations present in Puglia in order to seize cues to make observations and proposals, conservation and enhancement ideas aimed at documenting the value of memory and the landscape to which it belongs.

Keywords
Paesaggi, Memoria, Identità.
Landscapes, Memory, Identity.

Introduzione

Il termine luogo della memoria deve la sua genesi a Pierre Nora che, nella sua opera *Les Lieux de Mémoire,* con tale definizione delinea una serie di "luoghi" reali o simbolici, monumentali o legati al paesaggio: «Il luogo della memoria ha come scopo fornire al visitatore, al passante, il quadro autentico e concreto di un fatto storico. Rende visibile ciò che non lo è: la storia […] e unisce in un unico campo due discipline: la storia appunto e la geografia» [Nora 1993]. La lezione di Nora è stata poi ripresa, da altri studiosi sempre in ambito francese, da Jean-Pierre Vallat che, attraverso l'analisi di casi francesi, italiani, spagnoli, tedeschi, amplia la nozione di patrimonio investendola di un carattere simbolico e incrociandola con quella di memoria [Vallat 2008]. A livello metodologico, come è caratteristico nella tradizione storica francese delle *Annales*, l'autore ricorre alla geografia sin dall'eloquente sottotitolo: *itinéraires géographiques*. In Italia, poi, la riflessione sui luoghi della memoria è stata sviluppata in modo sistematico da Mario Isnenghi [Isnenghi 2010]. Gli approcci sul tema della memoria hanno interessato differenti ambiti disciplinari, dai lavori portati avanti dagli storici come Jaques Le Goff [Le Goff 1982], alle ricerche sviluppate dagli *Annales* sul tema del Documento/Monumento, al concetto

di "tutela della memoria" di Roberto Pane [Carbonara 1997, 271] e alla Convenzione di Faro che afferma come l'eredità culturale sia un diritto naturale fondamentale dell'uomo. Con l'espressione "luoghi della memoria" si rimanda sempre ad una pluralità di situazioni e significati, nonché di possibilità di approccio. L'indagine, quindi, parte dall'analisi critica dei cinque itinerari proposti dalla Guida *Puglia in viaggio nella memoria* [Leuzzi, Gervaso 2021], dove tra l'altro viene posta molta attenzione sulle caratteristiche paesaggistiche del territorio al fine di consentire al visitatore di cogliere anche le specificità geo-antropiche delle diverse aree geografiche e giunge ad osservazioni, idee di conservazione e valorizzazione su alcuni manufatti ivi "raccontati". Manufatti oggi abbandonati o dimenticati e su altri dove interagiscono più eventi storici, al fine di documentare il valore del "paesaggio" e della "memoria" partendo dall'importanza, ben messa in evidenza da Roberto Pane, della necessità di conservare i luoghi, modellati dall'uomo, nel tempo e nella storia, al fine di renderli fonte inesauribile di benessere.

*1: Mappa della guida pugliese della Memoria (*Puglia in viaggio nella Memoria *2021)*

1.Bari: primo itinerario

Il primo itinerario della guida inizia con la città capoluogo, Bari, che nel periodo compreso tra il crollo del regime fascista e la liberazione è stata coinvolta da numerose vicende da non dimenticare. Dal Teatro intitolato a Niccolò Piccinni, che tra il 1943 e il 1944 fu al centro della ripresa politica, musicale e teatrale dell'Italia libera dove si svolse nel gennaio del 1944 il primo congresso dei Comitati di Liberazione Nazionale. Alla libreria Laterza, simbolo della resistenza culturale al regime fascista. L'itinerario prosegue con Piazza Umberto I, con il Monumento ai Caduti della strage del 28 luglio 1943, per poi fare tappa al porto per recuperare la resistenza

2: Bari, campo di concentramento di Torre Tresca: a sinistra, immagine storica (Puglia in viaggio nella Memoria 2021); a destra, resti del campo attuale (foto dell'autrice).

del 9 settembre 1943, si torna poi nel palazzo delle Poste, attuale sede dell'Università degli Studi di Bari, attaccato dai nazisti. Chiudono l'itinerario il Sacrario militare dei Caduti d'Oltremare, inaugurato nel 1967, uno dei punti di riferimento più importanti della memoria tra le due guerre e il campo di concentramento militare per prigionieri di guerra "Torre Tresca". Il Campo, dopo l'8 settembre 1943, fu trasformato dagli alleati americani in un centro di accoglienza e smistamento di profughi iugoslavi, albanesi, greci e, in particolare, di ebrei, e nel dopoguerra, fu occupato dalle famiglie povere della città vecchia. Il declino di questo luogo della memoria arrivò agli inizi degli anni Cinquanta, quando tutta la popolazione residente fu trasferita al CEP quartiere popolare San Paolo. Il campo, ubicato in un'area periurbana della città nei pressi dello stadio di San Nicola, area periferica della città, non è più fruibile. Attualmente per raggiugere il sito, s'imbocca una stradina senza uscita nei pressi dello stadio. Il sentiero è incolto, coperto da folta vegetazione, tra detriti edili e grossi pannelli di amianto. La chiesetta, eretta agli inizi degli anni Sessanta in ricordo del vecchio luogo di culto in legno che durante la guerra ospitava i profughi, è oggi l'unico riferimento di un lungo percorso di sofferenza. Nel 1967 il quartiere fu cancellato, la chiesa fu abbandonata. La chiesetta, completamente fatiscente, si contestualizza in un sito desolato sullo sfondo dei palazzi della città.

2. Secondo itinerario: Murgia dei Trulli e Murgia Ionica

La murgia dei trulli, paesaggio agrario ricco di colture arboree e di dimore a trullo sparse nel territorio o concentrate nel centro urbano di Alberobello, conserva luoghi della memoria particolarmente significativi. A Turi, dove furono reclusi esponenti significativi dell'opposizione antifascista e in particolare ricordiamo Antonio Gramsci e Sandro Pertini. In questo itinerario, balzano all'attenzione un campo di concentramento ubicato nei pressi di Alberobello nella masseria Gigante, meglio nota come "Casa Rossa" e l'occupazione tedesca di una delle masserie dei nobili De Sangro a San Basilio (Mottola). Tra la fine del XIX secolo e la Seconda guerra mondiale, la Casa Rossa fu trasformata in una Fondazione che gestì una scuola agraria, utilizzando i circa 72 ettari di terreno coltivati a vigneti, frutteti, oliveti, campi di rotazione e una stalla con caseificio e cantina. Nel giugno del 1940, le attività didattiche della Fondazione furono sospese per volere del Ministero dell'Interno e fu istituito un campo di

3: A sinistra, Alberobello, Casa Rossa; a destra, San Basilio, Masseria di Sangro (Puglia in viaggio nella Memoria 2021).

concentramento per internati civili di guerra. Attualmente, se pur in stato di abbandono, sembra
finalmente delinearsi un recupero del manufatto. La masseria viene aperta in occasione del "Giorno della Memoria" agli studenti delle scuole ed alla fine di agosto diventa lo scenario della manifestazione culturale "La Notte dei Briganti" che ricostruisce i fatti legati al brigantaggio post-unitario accaduti tra il 1860 e il 1864 nelle campagne di Alberobello. L'evento si svolge in costume nei boschi e si conclude con una festa sull'aia della masseria. La Casa Rossa conserva più istanze psicologiche ben stratificate dalle vicende del brigantaggio, alla scuola agraria, al campo di concentramento. Nel territorio compreso tra l'Alta Murgia barese e la Murgia tarantina, lungo la statale 100 da Gioia del Colle verso Taranto, in un paesaggio agrario con lunghe distese di seminativi e pascolo, si giunge a San Basilio (frazione di Mottola). Questo piccolo borgo è stato la sede delle residenze dei nobili De Sangro, con Casa Isabella e la loro Masseria fortificata. Tutta l'area del complesso agrario dei De Sangro fu occupata nell'estate del 1943 dai reparti della Wehrmacht per il controllo delle vie di comunicazioni ferroviarie e stradali dal porto di Taranto verso l'area materana e la Terra di Bari. La masseria dei De Sangro, oggi in completo stato di abbandono, è un manufatto pluristratificato. In origine, forse costituito solo dalla chiesa e dall'abitazione nobiliare nel XVIII secolo, fu modificato in masseria con l'aggiunta di ambienti di servizio. Il maniero, oggi abbandonato e depredato, è noto alla storia degli studi per l'attività dell'architetto Giuseppe Barone, che tra il 1883 ed il 1884, realizzò per conto del Duca di Martina Placido De Sangro il progetto per il monumento commemorativo dedicato al figlio scomparso, in stile neogotico.

3. Terzo itinerario: la Terra di Bari

La Terra di Bari si sviluppa lungo la fascia costiera da Barletta a Mola di Bari. Tipizzata da un insieme di elementi dai caratteri architettonici, archeologici di grande pregio, sotto il profilo artistico e naturalistico è considerata uno dei paesaggi più suggestivi della Puglia. In questo scenario di grande valore culturale, vengono ricordate le occupazioni naziste, le stragi e l'accoglienza dei profughi lungo la strada tra Barletta e Castel Del Monte. Il Castello fatto edificare da Federico II di Svevia e il palazzo delle poste di Barletta furono scenario di azioni

criminali. A circa cinque chilometri da Altamura, nota alla storia degli studi per la sua straordinaria cattedrale romanica, nonché città natale di Tommaso Fiore, a ridosso della SS 96 di collegamento Altamura-Gravina era collocato uno dei più grandi campi di concentramento

*4: Altamura, campo di concentramento 65: a sinistra, veduta attuale; a destra, veduta del 1942 (*www.beniculturali.it/evento/campo-65-la-memoria-che-resta-la-storia-dimenticata-del-campo-65-altamura-gravina-1942/43)

italiani, il Campo di prigionia n° 65. Questo si estendeva per una superficie di 307.787 metri quadrati. Recintato da filo spinato, alla struttura si accede attraverso un lungo viale di 160 m che terminava con quattro pilastri. Oggetto di numerosi studi e ricerche, anche di archeologia contemporanea, il campo era caratterizzato da cento baracche: venti per alloggiare le truppe e gli ufficiali, ottanta per l'effettiva zona di detenzione e la palazzina del comando preceduta da una fontana monumentale. Nel 1990, l'anno dei Mondiali di calcio, in appena due settimane il campo fu smantellato dalle ruspe in occasione della costruzione della nuova statale. Quelle che attualmente sembrano rocce lungo il terrapieno alla base della statale, sono in realtà parti in cemento delle baracche mancanti. La comunità di Altamura ha riconosciuto nel Campo 65 un vero e proprio patrimonio della memoria. Recentemente è stato studiato con un approccio metodologico di archeologia contemporanea che attraverso l'acquisizione, la raccolta, la conservazione, l'analisi, l'interpretazione dei dati, ha permesso di effettuare un percorso di conoscenza che privilegia la sua storicità [De Felice 2020].

4. Quarto itinerario: la Capitanata

Nel quarto itinerario, la Capitanata, emerge una sistematica e violenta azione distruttiva da parte dei reparti della Wehrmacht. A partire da Foggia furono minati e fatti saltare ponti stradali e ferroviari, saccheggiati depositi militari e materiali della cartiera, in particolare, fu distrutto il 26 settembre 1943 il centro chimico militare "Dott. Saronio", costruito in gran segreto durante la guerra che produceva sostanze chimiche letali. L'area del centro chimico per circa settant'anni è rimasta inquinata, solo recentemente sono stati effettuati piani di bonifica del sito dove emergono solo i resti della fabbrica in pura architettura fascista. A circa nove chilometri da Cerignola, lungo la strada di collegamento con l'autostrada Bari-Napoli, nei pressi del Santuario della Madonna di Ripalta, ci si imbatte nella masseria di Valle Cannella, posta su un'altura che domina la valle dell'Ofanto. Nelle settimane successive all'armistizio, un reparto di ricognizione della Wehrmacht, effettuò una strage ed occultò i corpi in una fossa di grano della masseria.

5. Quinto itinerario: Il Basso Salento

La guida si chiude con il quinto itinerario che ricorda le notizie e gli eventi del Basso Salento, unica area della regione che, fortunatamente e diversamente dalle altre, ha visto solo la solidarietà del popolo pugliese. I reparti della Wehrmacht nella tarda serata dell'8 settembre fecero saltare due postazioni militari di controllo del Canale d'Otranto. La mattina del giorno successivo, distrussero una potente antenna radio in grado di comunicare con l'area balcanica e con il Mediterraneo. Da questo momento il Salento rappresentò la prima area della regione completamente sgombra dai nazisti. Il suggestivo lembo di terra pugliese si trasformò in un luogo di salvezza per molti profughi, iugoslavi, albanesi, greci, soprattutto ebrei di diversa nazionalità in fuga dal terrore nazista dall'altra sponda dell'Adriatico. In particolare, Santa Maria del Bagno, tra la fine del 1943 e gli inizi del 1947, divenne un immenso campo profughi gestito dall'*United Nations Relief and Rehabilitation Administration* e dalle autorità militari anglo-americane. Gran parte delle abitazioni, in particolare le ville signorili, tipiche architetture in stile liberty, della costa salentina più estrema, furono requisite per la Comunità ebraica. I campi erano ben organizzati e confortevoli.

Conclusioni

Dalla Guida, sui sentieri della memoria pugliese, emerge una varietà di luoghi, di paesaggi pugliesi e storie del tutto differenti. Dai manufatti simbolo (il Teatro Piccinni, la libreria Laterza di Bari o le ville liberty del Salento) ai monumenti, carceri, cimiteri, manufatti occupati dai nazisti o campi di concentramento e di accoglienza. Luoghi che si identificano in modo differente in paesaggi differenti. Tra i manufatti degradati e dimenticati, emerge nel primo itinerario il campo di concentramento di Tresca. Un sito dimenticato, quasi del tutto scomparso se non fosse per il rudere della piccola chiesetta di San Vito. Torre Tresca si identifica, dal punto di vista urbanistico, come area di "confine" tra la città e la campagna senza nessun tipo di qualità perché è caratterizzata da una doppia marginalità prodotta dai processi di degrado: da un lato quello tipico delle periferie urbane senza spazi pubblici e aree verdi, in attesa di processi di valorizzazione immobiliare, dall'altro quello della campagna periurbana che viene progressivamente abbandonata. Le grandi infrastrutture viarie che attraversano questo territorio contribuiscono al suo degrado. L'ipotesi progettuale più idonea al recupero della "memoria" e del "paesaggio" di Torre Tresca è senza dubbio quella di creare, attraverso un percorso interdisciplinare, un parco agrario periurbano con un museo della memoria, spaziando dall'educazione ambientale a quella culturale. La necessità di ribaltare la "tradizionale" idea di una contrapposizione tra città e campagna, attraverso l'introduzione di parchi, è stata già sperimentata in altre aree della città capoluogo. Ricordiamo il parco urbano di Punta Perotti o quello di Loseto, aree periferiche simili a quella di Torre Tresca. Da qui emerge che le nostre amministrazioni politiche, da alcuni anni, hanno dimostrato interesse per la riqualificazione di queste aree periurbane e anche recentemente per i vuoti urbani che verranno a crearsi di conseguenza a nuovi riassetti urbani. Si fa riferimento al progettato dall'architetto Fuksas, vincitore del concorso "Baricentrale" che prevede la creazione di una collina verde al posto della ferrovia, con parchi culturali, quando la ferrovia sarà spostata in un'area marginale della città. Quindi, un parco urbano a Torre Tresca risponde alle politiche, contemporanee, di conservazione e gestione e contestualmente attraverso il contenimento del perimetro urbano può divenire uno spazio di convivenza di memorie e di nuovi usi, a difesa del patrimonio identitario e del paesaggio. Nel secondo itinerario della Murgia dei Trulli e Murgia

Ionica, ci si imbatte in luoghi della memoria caratterizzati da più vicende storiche che nel tempo si sono stratificate. E' il caso di due masserie: la Gigante di Alberobello, nota come Casa Rossa, il campo di concentramento più longevo d'Italia ed il maniero dei nobili De Sangro in località San Basilio (Mottola), noto per essere stato occupato dai tedeschi dopo l'armistizio dell'8 settembre 1943. I manufatti, del tutto differenti sotto il profilo tipologico, sono simboli

5: Località, Masseria di Valle Cannella (Puglia in viaggio nella Memoria2021).
6: Santa Maria al Bagno (Lecce), Campo profughi Ebrei (www.museodellamemoriaedellaccoglienza.blogspot.com/)

della storia latifondista locale. La Casa Rossa, immersa in una ricca vegetazione mediterranea con un panorama di rara bellezza, è un grande manufatto su due piani annesso un nucleo turrito. Verso la fine dell'Ottocento, il sacerdote Francesco Gigante, discusso personaggio locale attivamente colluso con gli ambienti del brigantaggio postunitario, lasciò il suo vasto patrimonio per la fondazione di una Scuola Agraria che avviò le sue attività didattiche e di tirocinio a partire dal 9 gennaio 1896. La scuola, con alloggi per gli studenti, diventò un luogo di rilievo delle politiche di formazione agraria delle giovani generazioni. Nel luglio del 1940, per effetto della mobilitazione civile conseguente all'entrata in guerra dell'Italia, il manufatto fu requisito dal Ministero dell'Interno per impiantarvi il più longevo campo di concentramento italiano. Le fasi di occupazione del Campo si possono distinguere in tre periodi: (1940-1943) campo di concentramento per inglesi, ebrei tedeschi, polacchi, ex cecoslovacchi, italiani politicamente pericolosi; (1944-1946) campo di reclusione per ex fascisti e confinati politici; (1947 -1949) campo di accoglienza per donne ex collaborazioniste, prostitute e bambini rifiutati da tutte le società. Molti uomini e donne transitati in questa Casa hanno avuto la forza e la volontà di lasciare piccoli segni di sé, e con essi fare la storia raccontata sulle mura della Casa Rossa facendola diventare così uno scrigno di Memoria e Architettura. Il recupero conservativo del manufatto e delle sue importanti epigrafi resistenziali potrà donare ai cittadini un museo immerso nel paesaggio di agrario di Alberobello che da un lato racconta le vicende accadute, anche le più antiche della scuola agraria, e dall'altro propone un percorso naturalistico di grande bellezza. Diversa è la condizione della masseria dei Di Sangro a San Basilio: il manufatto in stato di degrado prossimo a quello di rudere forse sarà ricordato solo il già menzionato progetto commemorativo commissionato all'architetto Giuseppe Barone dal Duca di Martina Placido de Sangro.
Nel terzo itinerario a ridosso della SS 96 di collegamento Altamura-Gravina, era collocato uno dei più grandi campi di concentramento italiani, il Campo di prigionia n° 65. Il Campo è stato

riconosciuto dalla comunità di Altamura come vero e proprio patrimonio della memoria. Questa inclusione identitaria ha favorito e attivato numerosi studi e ricerche che vedono tra l'altro l'approccio metodologico dell'archeologia contemporanea. Gli studi archeologici hanno permesso di evidenziare la reale forma del campo attraverso la documentazione degli scavi. Le indagini archeologiche condotte nelle due baracche superstiti hanno documentato firme apposte sui muri secondo una ripetitiva e angosciante modalità: nome, cognome, città di provenienza, data. Talvolta compare la formula finale «meno […] giorni all'alba», seguita dall'icona del sole che sorge tra le colline [De Felice 2020].
In conclusione, emerge che la sorte di questi luoghi, dipende da dati e circostanze che spesso sono ignorati o non abbastanza valutati. Nel primo caso indagato, un parco urbano a Torre Tresca può, in analogia con le attività di valorizzazione dell'ambiente naturale periurbano, permettere al sito di essere ricordato. Nel secondo caso, dal confronto sulle vicende accadute nelle due masserie murgiane, simboli della storia latifondista locale, la stratificazione identitaria della Casa Rossa ha aiutato il manufatto a sopravvivere al tempo e a contribuire ad aumentare il valore del patrimonio culturale. Nel terzo caso, il Campo 65, manufatto privo di valore estetico ma ricco di valore identitario, l'archeologia contemporanea è sicuramente l'unica strada per valorizzare il sito con l'auspicabile realizzazione di un parco archeologico della memoria, a continua testimonianza del suo valore culturale.

Bibliografia

CARBONARA, G. (1997). *Avvicinamento al Restauro*, Napoli, Edizioni Liguori, pp. 271-405.
DE FELICE, G. (2020). *Archeologia di un paesaggio contemporaneo. Le guerre del Novecento nella Murgia pugliese*, Bari, Edizioni Edilpuglia.
ISNENGHI, M. (2010). *I Luoghi della Memoria, Simboli e Miti dell'Italia Unita*, Bari, Edizioni Laterza.
LE GOFF, J. (1982). *Storia e Memoria*, Torino, Edizioni Einaudi, pp. 38-49.
LEUZZI, V.A., GERVASO, A. (2021). *Puglia, in viaggio nella memoria. Tra i luoghi dell'Antifascismo, della Resistenza e dell'Accoglienza*, Bari, Edizioni del Sud.
NORA, P. (1993). *Les Lieux de mémoire,* Collection Bibliothèque des Histoires, Parigi, Edizioni Gallimard.
VALLAT, J.P. (2008). *Ricordi del Patrimonio*, Parigi, Edizioni L'Harmattan.

Sitografia

www.ipsaic.it/ (dicembre 2022)
www.beniculturali.it/evento/campo-65-la-memoria-che-resta-la-storia-dimenticata-del-campo-65-altamura-gravina-194243 (dicembre 2022)
www.fondazionecasarossa.it (dicembre 2022)
www.museodellamemoriaedellaccoglienza.blogspot.com/ (dicembre 2022)
www. ilmanifesto.it/la-pace-necessaria-in-un-monumento (dicembre 2022)

Le chiese minori del centro storico di Catania e i danni bellici: tra sostituzioni, conservazione disattesa e ruderi irrisolti

The minor churches of Catania's historic centre and war damages: between replacements, neglected preservation, and unsolved ruins

ATTILIO MONDELLO
Università di Catania

Abstract

Il contributo espone parte dei risultati di una ricerca volta a chiarire cause, modalità e conseguenze delle trasformazioni subite dal centro storico di Catania nel XX secolo, focalizzando l'attenzione sulle piccole chiese confraternali all'indomani del secondo conflitto mondiale. Si evidenzia criticamente come i danni divennero il pretesto per una speculazione edilizia che ha visto sostituire le preesistenze con edifici condominiali o con nuove chiese in altri luoghi, abbandonando il rudere.

The paper exhibits part of the research aimed at clarifying the causes, modalities, and effects of the transformations of Catania's historic centre in the 20th century, focusing on the small confraternal churches after World War II. It shows how the damage became an opportunity for building speculation that replaced historic churches with residential buildings or new churches in other places, leaving the ruins behind in decay.

Keywords
Ricostruzione post-bellica, demolizioni, rovine.
Post-war reconstruction, demolitions, ruins.

Introduzione

Gli studi degli ultimi decenni in merito alle distruzioni nei centri storici a causa della Seconda guerra mondiale hanno ampiamente illustrato le molteplici declinazioni dell'intervento di riparazione e restauro delle rovine. La percezione del rudere ha spesso portato ad azioni di cancellazione rapida delle ferite di guerra, spinta da quella che Roberto Pane [Pane 1959, 100] definì "istanza psicologica" e da una comprensibile volontà di *damnatio memoriae* [Russo 2011, 127], attraverso il ripristino o la riprogettazione dei tessuti urbani. Se maggiore attenzione ai principi di conservazione e restauro è stata prestata per le emergenze architettoniche connotate da elevata istanza storico-artistica, di contro, metodologie e strumenti messi in campo per architetture "minori" e brani di città gravemente danneggiati hanno portato a volte o ad annullare le tracce delle preesistenze o ad abbandonare i ruderi, privandoli di qualsiasi significato. In tale contesto non fa eccezione il centro storico di Catania, colpito da incursioni aeree e navali alleate tra gennaio e luglio 1943 con la dolorosa tecnica dell'*area bombing*. Oltre alle migliaia di vittime, la città subì gravi danni al patrimonio architettonico civile e religioso.

Nell'ambito di una ricerca volta a chiarire cause, modalità e conseguenze dei processi trasformativi subiti dal centro storico etneo nella seconda metà del Novecento, si è focalizzata l'attenzione sul destino delle chiese minori all'indomani del conflitto mondiale. La letteratura sui restauri postbellici al Sud Italia, ed in particolare in Sicilia, ha già approfondito contesto storico-culturale e casi emblematici [Oteri 2007; Oteri 2008; Barone 2011; Casiello

2011; *Guerra, monumenti, ricostruzione* 2011; Prescia 2012; Vitale 2011; Vitale 2015; Vitale, Scaturro 2019]. Risultano invece poco indagati i danni e i successivi interventi sulle chiese confraternali di Catania. Questi piccoli templi erano già presenti nel tessuto urbano medievale e furono ricostruiti dopo il sisma del 1693. Per secoli luoghi di aggregazione, la loro origine è strettamente legata alle corporazioni laicali che le usarono come luoghi di sepoltura fino alla diffusione in Italia dell'Editto di Saint-Cloud del 1804.

1. Le demolizioni e le sostituzioni di chiese minori nel centro storico catanese

L'attività di ricerca è stata condotta attraverso una campagna integrata di indagini bibliografiche ed archivistiche, per ampliare il quadro offerto dalle fonti ufficiali, prima tra tutte quella del soprintendente Armando Dillon [Dillon 1946], che annoverò solo diciotto chiese tra le più danneggiate. Incrociando le informazioni desunte dagli studi degli storici locali [Nicolosi 1984; Guido 1985] con la consultazione degli archivi, è stato rilevato che circa il 43% delle chiese fu colpito dai *raids*.

Il dato è indicativo se si considera l'alta densità di esemplari nel centro storico (ben 46 chiese danneggiate su 106 esistenti) e la notevole frequenza di offese alleate nell'arco di un solo anno; quasi la metà dei danni fu registrata dalle chiese confraternali. Se, in grandi linee, negli interventi sul patrimonio storico anche Catania seguì il *modus operandi* rilevato da Guglielmo De Angelis d'Ossat [De Angelis d'Ossat 1957] in funzione dell'entità del danneggiamento, per le chiese oggetto di questo studio non sempre al danno lieve corrispose un intervento di restauro conservativo o di integrazione. Nonostante gli incentivi statali, lo *status* amministrativo delle confraternite (enti privati indipendenti dalla Curia) condizionò fortemente la sorte delle chiese di loro proprietà. Alcune di esse, rase al suolo, non furono più ricostruite, come Santa Maria di Mano Santa e Santa Maria del Tindaro. In altri casi, come San Giovanni in via Garibaldi, gravemente colpita l'11 maggio 1943 ma con il monumentale fronte ottocentesco ancora integro, si aprì la strada ad inopportune operazioni immobiliari che condussero alla vendita del bene e alla sostituzione con edifici residenziali multipiano in calcestruzzo armato[1]. A nulla valsero le battaglie della stampa locale e i tentativi di tutela da parte della Soprintendenza, nonostante uno specifico provvedimento prefettizio del 1948 sollecitasse le autorità ecclesiastiche ad interpellare gli enti di tutela prima di alienare beni storici danneggiati[2].

Emblematico per la conservazione disattesa di pregiati elementi architettonici è il caso della chiesa di Santa Maria della Lettera, appartenente alla Società Cattolica di Sacerdoti [Rasà Napoli 1900, 332-336]. Il tempio sorgeva nell'omonima via, incastonata nel cuore tardobarocco del centro storico, in un lotto intercluso di uno degli isolati definiti a nord e a sud da via Vittorio Emanuele e via Garibaldi. Ad unica navata, con prospetto a capanna delimitato da paraste giganti e impreziosito da un settecentesco portale trabeato, la chiesa subì danni lievi alla volta e alla retrostante canonica a causa dell'incursione del 17 aprile 1943 [Nicolosi 1984, 177; Guido 1985, 161]. L'immobile fu probabilmente venduto dalla congregazione intorno al 1949 e nel 1951 fu approvata dal Comune la sostituzione con un edificio di sei piani in cemento armato, con un impaginato di facciata che ripropose alcuni stilemi degli edifici storici contigui.

Il soprintendente Giuseppe Giaccone ordinò l'attento smontaggio del portale barocco e la sua ricomposizione nel cortile interno dell'erigendo edificio; malgrado ciò, il portale andò distrutto durante la demolizione[3].

[1] Catania, ASC, *Ufficio Tecnico, Pratiche edilizie 1947-1955*, *Vers. 1921-1957*, F.lo 453, prov. 394.
[2] Catania, ASS BBCCAA, F.lo CT15-62/A2 *S.M. Lettera*.
[3] Catania, ASS BBCCAA, F.lo CT15-62/A2 *S.M. Lettera*.

1: Catania, chiesa di San Giovanni in via Garibaldi: foto d'epoca (post 1943) e l'edificio che l'ha sostituita (Attilio Mondello) [Catania, AFS BBCCAA, F.lo CT15-150 S. Giovanni].

2. Il rudere dimenticato della chiesa di Santa Maria della Cava

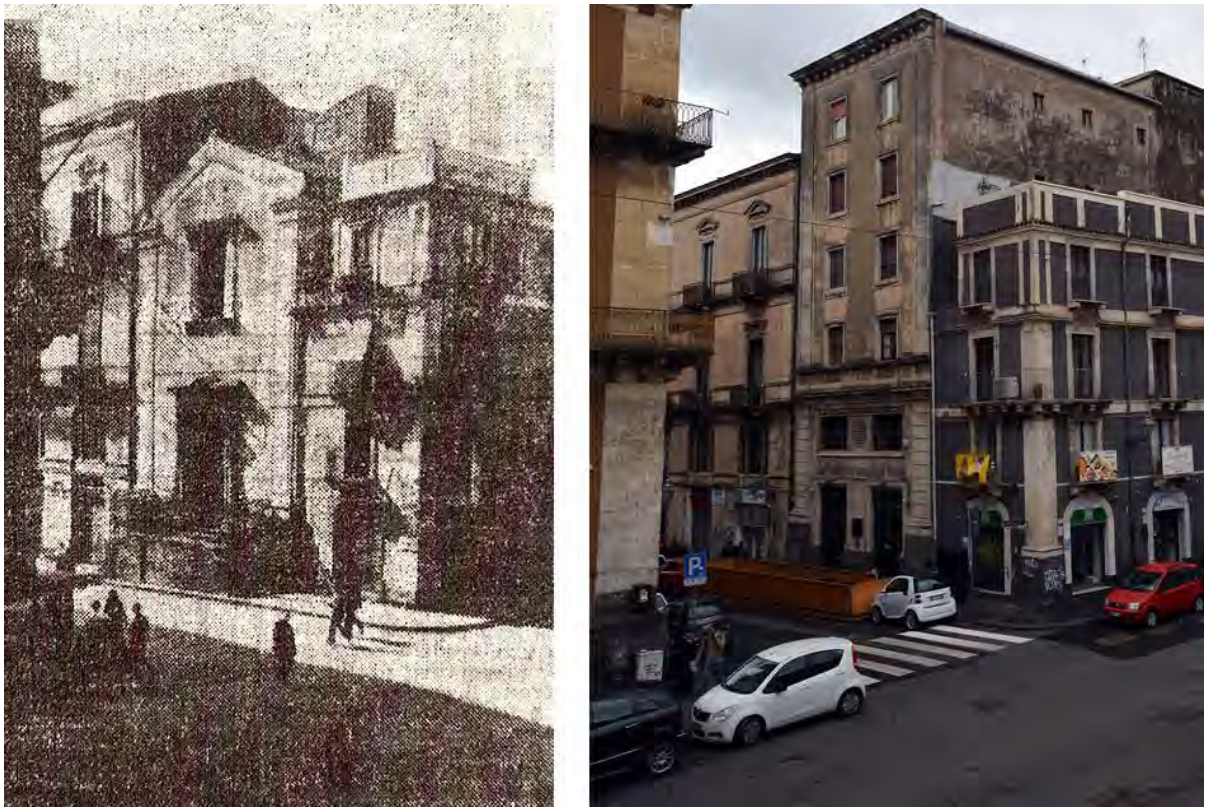
Agli esempi citati, si deve poi aggiungere il significativo caso di un rudere ancora in stato di abbandono e quasi del tutto dimenticato. La chiesa della confraternita di Santa Maria della Cava [Rasà Napoli 1900, 302-303] sorgeva in via della Mecca, a nord del Teatro greco-romano e dell'*Odéon*, nell'angolo nord-occidentale dell'isolato delimitato dalle vie della Mecca, Galatola, Cava e Rotonda. L'edificio insisteva su una porzione dei resti di un *balneum* romano, facente parte dello stratificato complesso termale della Rotonda, il cui *frigidarium* tardoimperiale a pianta centrale cupolata, antistante la chiesa della Cava, fu trasformato in tempio cristiano nel VI secolo e riconfermato in epoca svevo-angioina [Manganelli 2019, 155].

La chiesa della Cava esisteva già nel XVI secolo e la configurazione del tempio ricostruito nel 1700, dopo il sisma del 1693, è documentata anche graficamente dall'architetto Francesco Battaglia in una sezione del 1774 allegata ad una perizia redatta per dirimere una controversia di vicinato[4]. La fabbrica, ad unica navata con abside semicircolare, fu oggetto di un importante intervento di ricostruzione ed ampliamento tra il 1900 e il 1902[5], che dotò la chiesa di una nuova copertura a capriate lignee, celata da volte in camorcanna, e di una cella campanaria dietro l'abside e arricchì i fronti su strada di nuovi ornati in calcarenite tenera.

Il 16 aprile 1943 un drammatico *raid* centrò anche gli aggregati residenziali a nord del Teatro antico. A causa degli spostamenti d'aria provocati dalle esplosioni, vennero distrutte diverse case ad est della chiesa della Cava, che subì il crollo della copertura e il conseguente collasso del fronte principale e di buona parte dei muri d'ambito della navata [Nicolosi 1984]. Sopravvissero solo

[4] Catania, ASD, *Confraternite e corporazioni*, C.10, F.lo 2, f. nn., 1774.
[5] *Ivi*, ff. nn., 1902.

l'abside, la cella campanaria e la retrostante casa canonica, mentre il resto delle macerie ostruì la via della Mecca in corrispondenza dell'ingresso della chiesa della Rotonda. Come documentato da Armando Dillon[6], anche questo tempio subì notevoli danni, con il crollo di locali di servizio, il danneggiamento degli altari e il distacco degli intonaci che riportarono parzialmente alla luce le vestigia romane.



2: Catania, chiesa di Santa Maria della Lettera: foto d'epoca (ante 1943) [Guido 1985, 160] e l'edificio che l'ha sostituita (Attilio Mondello).

Nel 1944 il Governo militare alleato finanziò i primi interventi di messa in sicurezza della chiesa della Rotonda[7] e Armando Dillon si occupò della catalogazione, sgombero e stoccaggio delle macerie all'interno del suddetto monumento[8]. Nel 1947 il Comune autorizzò la definitiva chiusura del tratto di via della Mecca compreso tra via Rotonda e via Galatola, fondendo così l'isolato della Rotonda con quello della chiesa della Cava. Di concerto con la Soprintendenza alle antichità di Siracusa guidata da Luigi Bernabò Brea, nel 1951 furono avviate le opere di restauro e scavo archeologico della Rotonda a cura di Guido Libertini, il quale liberò l'edificio dagli apparati ecclesiastici a favore della *facies* termale tardo imperiale [Libertini 1953; De Angelis d'Ossat 1957, 26].
Negli stessi anni, le parti ancora integre della chiesa di Santa Maria della Cava subirono una riconfigurazione tipologica ad opera della confraternita. Fu costruito un nuovo muro d'ambito che separò definitivamente l'area dell'ex navata dall'abside e quest'ultima fu suddivisa in due livelli con

[6] Catania, ASS BBCCAA, F.lo CT15-62/A2 *S.M. Lettera*.
[7] Roma, ACS, *Allied Control Commission - ACC 1943-1947*, sc. 80, bobina 148/1D.
[8] Catania, ASS BBCCAA, F.lo CT15-77 *Terme della Rotonda*.

un solaio intermedio in putrelle, ricavando un locale di sgombero al piano terra e al piano superiore un vano annesso alla canonica grazie alla scala del campanile.
Le ricerche condotte presso l'Archivio di Stato hanno messo in luce un aspetto poco noto nelle dinamiche di ricostruzione a Catania. Grazie all'art.1 c.3 del D.Lgs. 35/1946[9], lo Stato, facendosi carico delle spese di ricostruzione degli edifici di culto per una somma complessiva di due miliardi di lire, permise alle Autorità ecclesiastiche di spostare somme stanziate per il restauro di chiese danneggiate per la ricostruzione *ex-novo* in altri luoghi attraverso il sistema dell'unificazione amministrativa. In tal modo, nel 1947, pur essendo stata approvata "in linea tecnica" una perizia di spesa pari a 4.200.000 lire per la ricostruzione della chiesa della Cava *in situ*, tale cifra venne ridestinata per il completamento della chiesa parrocchiale di Cristo Re (unificata amministrativamente alla chiesa distrutta[10]) nella periferia orientale della città su progetto dell'architetto Giuseppe Marletta. Sempre in virtù del decreto, l'ordine delle Piccole Suore dell'Assunzione ottenne il parere favorevole del Comune per la realizzazione di una chiesa e annesso convento nel nuovo quartiere Nuovalucello in sostituzione della chiesa della Rotonda ("danneggiata da eventi bellici e non più utilizzabile perché monumento nazionale")[11].
Un'importante campagna di scavo archeologico, tra il 2004 e il 2008 [Branciforti 2008], ha permesso di scoprire ulteriori ambienti del complesso termale romano nell'area a sud della Rotonda. Tali studi hanno anche dimostrato come il fronte principale della chiesa della Cava fosse sovrapposto alle strutture murarie di un *balneum* databile tra il periodo ostrogoto e quello bizantino [Manganelli 2019, 148]. I ritrovamenti hanno comportato una riorganizzazione esterna del sito, con un sistema di passerelle in acciaio che permette di affacciarsi agevolmente sui resti sottostanti. Tuttavia, le evidenze archeologiche sono ancora poco valorizzate e di non facile lettura. Nessuna dialettica si instaura tra il sito e le rovine della chiesa della Cava e tra il sito e il tessuto urbano circostante. Solo un occhio esperto riesce infatti a cogliere in una precaria staccionata lignea la volontà di segnalare la preesistenza della navata, mentre la tamponatura dell'abside ne oblitera l'esistenza. Inoltre, le cancellate in ferro che separano il sito archeologico dalle adiacenti vie pubbliche impediscono la corretta fruizione fisica, visiva e culturale [Sanfilippo, Mondello, La Rosa 2021]. Nella parte superstite del fronte su strada è quasi illeggibile l'unità stratigrafica che denuncia una finestra semicircolare realizzata nel 1900, mentre la cella campanaria, avvolta dalla vegetazione infestante, appare ormai un corpo estraneo decontestualizzato. La canonica e le adiacenti case terrane, lacerti del tessuto urbano del XVIII secolo, versano in precario stato di conservazione, con portali e finestre murate, porzioni di copertura ormai collassate e transenne che occupano parte della carreggiata. Per scongiurare le demolizioni e riconoscendo il valore storico-cultuale dell'area, nel 2012 la Soprintendenza ha posto un vincolo ai ruderi della confraternita di Santa Maria della Cava, ai sensi dell'art.10 c.1 del D.Lgs. 42/2004. Nel 2021[12] si sono così evitati inopportuni interventi di ristrutturazione urbanistica paventati dall'applicazione della Legge regionale 13/2015 [Campisi 2017; Sanfilippo 2019] per lo Studio di dettaglio del centro storico di Catania.

[9] *Riparazione e ricostruzione degli edifici di culto e di quelli degli enti pubblici di beneficenza danneggiati o distrutti da offese belliche*.
[10] Catania, ASCt, *Fondo Prefettura, Versamento 1960, Parte II*, B. 706, f. nn., 9/1/1947.
[11] Catania, ASC, *Ufficio Tecnico, Pratiche edilizie 1947-1955, Vers. 1921-1957*, F.lo 402, prov. 4.
[12] Catania, Soprintendenza BBCCAA, Aut. Paesaggistica. Rilascio condizionato, 2/2/2021.
* Si ringraziano per la cortese disponibilità: l'arch. V. Percolla (Soprintendenza BB.CC.AA.), il dott. A. Trovato (Archivio Storico Comunale) ed il sig. P. Isaia (Archivio Storico Diocesano).

3: Catania, chiesa di Santa Maria della Cava. In alto, mappa catastale 1884[13] e stato attuale del contesto urbano (Bing Maps); in basso, foto d'epoca scattata subito dopo il raid del 16-04-1943 [Nicolosi 1984] e stato attuale dei luoghi (Attilio Mondello).

Conclusioni

I casi brevemente esposti sottolineano come il danno bellico sia stato spesso un pretesto per operazioni immobiliari inappropriate su esemplari del patrimonio storico-architettonico con istanze artistiche considerate "minori" o laddove il costo della ricostruzione *in situ* era ritenuto non conveniente. Alla luce di quanto descritto, la speculazione ha avuto tre protagonisti che hanno tratto un beneficio. Le confraternite hanno messo a reddito edifici che non erano più in

[13] Catania, AcDICAR, Università di Catania.

grado di gestire; gli acquirenti hanno potuto speculare rispondendo all'elevata richiesta di nuovi spazi abitativi, incuranti dei danni che tali interventi condotti "chirurgicamente" provocavano su un centro storico già provato. Infine, le autorità ecclesiastiche trassero vantaggio da tutto ciò grazie all'espediente dell'unificazione amministrativa previsto dal D.Lgs. 35/1946, ottenendo finanziamenti pubblici per nuovi luoghi di culto nelle aree di espansione urbana. L'ultimo protagonista della speculazione, infine, è il monumento, sconfitto e cancellato nella sua fisicità e nella funzione testimoniale della memoria che perdura solo nei toponimi ormai privi di significato. Nonostante la Soprintendenza e l'opinione pubblica espressa nei quotidiani d'epoca, a Catania la perdita di una chiesa "minore" venne considerata accettabile in un centro storico già ricco di altri edifici sacri più monumentali.
Sia le sostituzioni "chirurgiche" nel tessuto urbano sia il rudere della chiesa della Cava sono un'occasione perduta per la tutela della preesistenza e per il progetto del nuovo nell'antico. Tuttavia, ciò che resta di Santa Maria della Cava può ancora salvarsi (prima che sia troppo tardi), diventando viatico di valorizzazione per il sito della Rotonda. La liberazione dell'abside dalle tamponature consentirebbe una migliore dialettica con l'ex navata, per una comprensione unitaria dell'antico spazio liturgico. Le case terrane di via Rotonda e la canonica potrebbero diventare *antiquarium* e biglietteria, riorganizzando il percorso di visita e trasformando la cella campanaria in un privilegiato punto di osservazione dell'area archeologica*.

4: Catania, chiesa di Santa Maria della Cava: l'area della navata delimitata dalla staccionata lignea all'interno dell'area archeologica delle Terme della Rotonda ed il fronte superstite in via Rotonda (Attilio Mondello).

Bibliografia

BARONE, Z. (2011). *Restauri e ricostruzioni a Taormina tra il 1943 e il 1965*, in *Offese di guerra. Ricostruzione e restauro nel Mezzogiorno d'Italia*, a cura di S. Casiello, Firenze, Alinea editrice, pp. 183-206.
BRANCIFORTI, M.G. (2008). *Le Terme della Rotonda. Notizie preliminari degli interventi negli anni 2004-2008*, in *Le Terme della Rotonda di Catania*, a cura di M.G. Branciforti, C. Guastella, Palermo, Regione siciliana, pp. 15-69.
CAMPISI, T. (2017). *Nuove leggi per una (presunta) conservazione dell'edilizia di base dei centri storici*, in *RICerca/REStauro, Questioni teoriche: tematiche specifiche*, a cura di M.A. Giusti, Roma, Quasar, pp. 177-186.
CASIELLO, S. (2011). *Il mezzogiorno e le rovine di guerra*, in *Offese di guerra. Ricostruzione e restauro nel Mezzogiorno d'Italia*, a cura di S. Casiello, Firenze, Alinea editrice, pp. 7-16.

DE ANGELIS D'OSSAT, G. (1957). *Danni di guerra e restauro dei monumenti*, in *Atti del V Convegno nazionale di storia dell'architettura, Perugia 23 settembre 1948*, Firenze, Noccioli (ripubblicato in *Sul restauro dei monumenti architettonici*, 1995, a cura di S.A. Curuni, Roma, Bonsignori, pp. 11-26).
DILLON, A. (1946). *Danni di guerra e tutela dei monumenti in Catania e provincia*, in «Bollettino storico catanese», vol. IX-X, pp. 25-34.
Guerra monumenti ricostruzione: architetture e centri storici italiani nel secondo conflitto mondiale (2011), a cura di L. De Stefani, C. Coccoli, Venezia, Marsilio.
GUIDO, G.R. (1985). *Ecce Catania: la città etnea durante la Seconda guerra mondiale*, Cernusco, Garzanti.
LIBERTINI, G. (1953). *Scoperte recenti riguardanti l'età bizantina a Catania e provincia. La trasformazione di un edificio termale in chiesa bizantina (La Rotonda)*. In *Atti dell'8 Congresso Internazionale di Studi Bizantini. Palermo 3-10 aprile 1951*, Roma, AISB, vol. II, pp. 166-172.
MANGANELLI, L. (2019). *Le Terme della Rotonda di Catania. Analisi storico-architettonica e ipotesi ricostruttive*, in «Orizzonti. Rassegna di archeologia», XX, pp. 135-155.
NICOLOSI, S. (1984). *La guerra a Catania*, Catania, Tringale.
OTERI, A.M. (2007). *Riordinare e riparare. L'attività del governo alleato per la salvaguardia dei monumenti di Sicilia nell'immediato dopoguerra (1943-46)*, in «Quaderni del Dipartimento Patrimonio architettonico e urbanistico», vol. 29-32, pp. 293-302.
OTERI, A.M. (2008). *La città fantasma. Danni bellici, politiche di ricostruzione a Messina nel secondo dopoguerra (1943-1959)*, in *Monumenti alla guerra*, a cura di G.P. Treccani, Milano, FrancoAngeli, pp. 63-112.
PANE, R. (1959). *Città antiche edilizia nuova*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
PRESCIA, R. (2012). *Restauri a Palermo. Architettura e città come stratificazione*. Palermo, Kalòs.
RASÀ NAPOLI, G. (1900). *Guida e breve illustrazione delle chiese di Catania e sobborghi* (ristampa anastatica, 1984, a cura di L. Cammarata, Catania, Tringale).
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, Firenze, Nardini, pp. 127-151.
SANFILIPPO, G. (2019). *Processi cognitivi, normative e strategie di progetto per la conservazione dell'edilizia storica di base. Esperienze in Sicilia*, in *Conoscenza previa (preventiva) e puntuale (mirata). Metodologie*, a cura di A. Boato, S. Caccia Gherardini, Roma, Quasar, pp. 118-125.
SANFILIPPO, G., MONDELLO, A., LA ROSA, L. (2021). *Accessibilità e fruizione dei siti archeologici nel centro storico di Catania. Stato dell'arte e progetti*, in *L'accessibilità nel patrimonio architettonico*, a cura di M.L. Germanà, R. Prescia, Conegliano, Anteferma, pp. 82-91.
VITALE, M. (2015). *«Dal cielo, dal mare, dalla terra». Lo sbarco in Sicilia e i danni ai beni culturali nelle testimonianze di Soprintendenti e Advisers*, in «Polo Sud», n. 4, pp. 91-112.
VITALE, M. (2011). *Il tempo della solitudine. Istituzioni per la tutela dei monumenti in Sicilia prima e dopo la guerra*, in «Lexicon», n. 12, pp. 11-20.
VITALE, M., SCATURRO, G. (2019). *Armando Dillon. La guerra e il "travaglio" della ricostruzione in Sicilia (1941-1955)*, Siracusa, Letteraventidue.

Fonti archivistiche

Catania. Archivio Cartografico del Dipartimento di Ingegneria Civile e Architettura (AcDICAR), Università di Catania.
Catania. Archivio di Stato (ASct). *Prefettura, Versamento 1960, Parte II*. B. 706.
Catania. Archivio Fotografico Soprintendenza BBCCAA (AFS). *S. Giovanni*. F.lo CT15-150.
Catania. Archivio Storico Comunale (ASC), *Ufficio Tecnico, Pratiche edilizie 1947-1955. Vers. 1921-1957*, F.lo 402, prov. 4; F.lo 453, prov. 394.
Catania. Archivio Storico Diocesano (ASD). *Confraternite e corporazioni*. C. 10, F.lo 2.
Catania. Archivio Storico Soprintendenza BBCCAA (ASS). *Terme della Rotonda.* F.lo CT15-77; *S.M. Lettera.* F.lo CT15-62/A2.
Roma. Archivio Centrale dello Stato (ACS), *Allied Control Commission - ACC 1943-1947*, sc. 80, bobina 148/1D.

Uno strano recupero per un'identità incompresa. Il caso del Presidio militare di Pizzofalcone

A strange building recovery for a misunderstood identity. The case of the Military garrison of Pizzofalcone

MARIA TERESA COMO
Università di Napoli Suor Orsola Benincasa

Abstract

L'enigmatico assetto alla punta di Pizzofalcone – un'area pubblica da cui emerge l'ammasso tufaceo del Castrum Lucullanum *addossato al fronte amputato dell'edificio monumentale del Presidio, trattato come una facciata al fondo della scena – è stato giustificato dalla risistemazione dopo il bombardamento del 1943 che colpì il sito in più punti. La ricerca ha fatto emergere invece una storia più complessa, che spiega lo strano recupero e riconosce gli interventi di ricostruzione del dopoguerra nel quadro del palinsesto del Presidio di Pizzofalcone.*

The enigmatic setting of the Pizzofalcone tip – a public area from which the tuffaceous mass of the Castrum Lucullanum *emerges resting on the amputated front of the Presidio's monumental building, dressed as a façade at the back of the scene – was justified by the reinstatement after the 1943 bombing that hit the site in several points. The research has instead revealed a more complex history, which explains the strange recovery and recognises the post-war reconstructions within the framework of the Pizzofalcone Presidio's palimpsest.*

Keywords
Identità dell'architettura storica, Conservazione dell'architettura, Autenticità dell'architettura storica.
Historic Building Identity, Building Conservation, Historic Building Authenticity.

Introduzione

Il contributo muove dall'osservazione dell'enigmatico recupero novecentesco apportato alla parte monumentale del grande complesso architettonico del Presidio di Pizzofalcone, sito alla punta dell'omonimo promontorio, propaggine del monte Echia affacciata sul golfo, uno dei luoghi più significativi del paesaggio urbano napoletano. L'azione constò nella demolizione di circa metà edificio (la parte sud est verso la punta sviluppata intorno ad un secondo cortile) e nella conversione dell'area di sedime della parte rimossa a spazio pubblico. La nuova area urbana fu definita dai prominenti resti archeologici portati alla luce dalla demolizione e dal trattamento del fronte amputato, reintegrato a fingere una facciata esterna analoga alla principale. Il complesso del Presidio, così chiamato per la funzione militare assunta definitivamente da tutte le sue parti da metà Seicento, incorpora – e incorporava per le porzioni ora mancanti – precedenti rilevanti strutture nella storia della città, variamente alterate dai successivi assetti e qui progressivamente insediate per la posizione strategica del sito. La prolungata funzione militare, che ha celato significative preesistenze, e le catastrofi occorse, la frana della punta nel 1868 e il bombardamento nel 1943, possono forse spiegare la scarsa conoscenza su consistenza e vicende di una struttura architettonica di tale importanza in un luogo così significativo della città, e dunque anche sull'enigmatico recupero.

1: Vista aerea della punta e del Presidio di Pizzofalcone (© Google Earth 2023); stralcio dalla Tavola Forte dell'Ovo *del 1876 della Pianta di Napoli "Schiavoni", in evidenza la parte superstite dell'edificio monumentale del Presidio, allora sede dell'Officio Topografico Militare (Comune di Napoli); vista attuale dalla punta del fronte amputato trattato a facciata e delle rovine addossate (© Google map_Street view 2023).*

La demolizione, ad esso propedeutica, è comunemente giustificata per deduzione dai trascorsi: per effetto delle catastrofi subite, coerentemente con quanto riferito in letteratura [*Archivio di Stato di Napoli* 1986, 11; Pane 1985, 134; Montuono 2014, 843]. Da ciò studi recenti hanno supposto dovesse associarsi alla frana del 1868 [Veronese, Villani 2017, 5; Veronese, 2018, 486] o la scrivente, che ha approfondito le vicende dei franamenti [Como 2019], ha presunto dovesse seguire gli effetti del bombardamento del 4 agosto del 1943 che colpì l'edificio in più punti [Como 2019, 21; Como 2020a, 3017; Como 2020b, 551]; proprio da questa convinzione muoveva l'interesse a evidenziare questo strano recupero.
L'approfondimento dell'indagine storica ha invece rilevato che la demolizione, con il conseguente riattamento, non fu attuata a riparazione di danni arrecati all'edificio da calamità, ma fu compiuta intenzionalmente, nell'intervallo temporale tra i due drammatici eventi in vista di modifiche urbane a farsi poi non più eseguite. L'articolo, sulla base di nuovi dati documentali, riordina le vicende e riconosce nella consistenza delle parti esistenti e nell'articolazione di quelle mancanti le azioni messe in atto sia con lo strano recupero, sia a remissione dei danni del 1943.
Alla luce dei diversi assetti storici del complesso architettonico, emersi nelle recenti ricerche, e delle nuove acquisizioni, azioni e intenzioni dei due "restauri" novecenteschi emergono con

*2: G.V. Casale, Planta de Palacio (*Casa vieja restaurada por F. V. Casale*) e Vista del* palacio del marqués de Trevico en Pizzofalcone, Nápoles *(© Biblioteca Nacional de España, Álbum de Fra Giovanni Vincenzo Casale. Dibb/16/49/7,13); Stralcio della veduta di Napoli di A. Baratta del 1629 con il palazzo alla punta del promontorio.*

chiarezza. L'intervento del dopoguerra, responsabile dell'attuale condizione e aspetto, volle ristabilire, attraverso la reintegrazione "in stile" delle lacune di guerra, l'enigmatica condizione precedente: la falsa unità prodotta dallo strano recupero. Quest'ultimo invece, al fine di conferire unità alla parte superstite a seguito della demolizione, estese sul fronte amputato i decori ad intonaco a stucco che erano stati apposti a fine Ottocento, dopo il passaggio ad Archivio Militare. Nessuno di questi elementi decorativi che configurano l'aspetto ha riferimento con i precedenti assetti, e in modo particolare con la monumentale villa rinascimentale che era qui insediata, a meno della disposizione di aperture e ambienti.

1. Caratteri e assetti del complesso architettonico alla punta di Pizzofalcone

Sulla punta del promontorio di Pizzofalcone sporgente dal profilo del golfo, impianti e architetture si sono insediati dalle origini fondative della città, ad occupare una posizione strategica per l'osservazione e il controllo di terra e mare. Nel contesto dei luoghi a questo carattere identitario si aggiunge il valore segnico della visione della punta edificata del promontorio dal litorale e dal mare, che per la sua notevole altezza e le pendici in forte pendenza, come una rupe, ha costituito per secoli un'immagine iconica della città, fino all'ampliamento per colmata sul mare del nuovo quartiere di Santa Lucia, avviato a fine Ottocento e completato negli anni '30 del Novecento [Alisio, Buccaro 1999, 84].

La geomorfologia del sito spiega la funzione militare esclusiva da metà Seicento con il Presidio, la cui articolazione prima della frana è documentata nel *Piano del Quartiere di Pizzofalcone* del 1835 (da un rilievo di inizio Ottocento di Fridolino Giordano; Fig. 3a) [Valerio 1993, 272; Amirante, Pessolano 2008, 59]. Dopo l'evento, nel 1885[1], il monumentale blocco rettangolare con due cortili, allora sede dell'Officio Topografico, fu ceduto ad uso di Archivio militare all'Archivio di Stato, e da allora il Presidio è suddiviso tra archivio e caserma.

La punta del promontorio fu sede del più antico insediamento della città [De Caro 2010, 10] e poi, con il contesto e l'isola di Megaride al piede, luogo di una villa romana riferita a L. Licinio Lucullo [Vecchio 1985, 348; De Caro 2010, 24; Zazzaro 2019], mutata nella cittadella fortificata del *Castrum Lucullanum* alto medievale [Delle Donne 2010, 32; Carriero, 2010] di cui i voluminosi corpi tufacei rinvenuti con la demolizione sono memoria tangibile. Proprio su questi può supporsi il baluardo aragonese nella Tavola Strozzi [Di Mauro 1992, 9], inglobato poi nella costruzione, nel 1512 [Ceci, 1892, 86; Pane, 1964-5, 143], della villa di Andrea Carafa di Santa Severina, condottiero e viceré del regno di Napoli dal 1523 al 1526. Dalla descrizione della villa nell'atto di vendita correlata alle successive modifiche e all'analisi dell'esistente [Como 2020b, 18] il nucleo della villa di Andrea Carafa può identificarsi nella parte superstite del blocco monumentale del Presidio – marcato dai massicci elementi in grigio piperno del grosso toro che fascia il fronte e delle arcate sul cortile –, nel giardino recintato di forma quadrata contiguo e nella cavallerizza più in basso. Acquistata poi, anche per posizione [Como 2019, 541] nel 1554 da Ferrante Loffredo marchese di Trevico [Montuono 2014, 829], membro del Consiglio di guerra e soprintendente delle fortificazioni del regno, e dotata di infrastrutture e architetture al contorno, la villa fu rimodernata dal figlio Francesco e dal nipote Ferrante tra il 1573 e il 1595 nei caratteri di villa rinascimentale [Como 2020a]. Il nuovo assetto fu progettato da Giovan Vincenzo Casale, a Napoli dal 1574 al 1584 [Lanzarini 1999], come attestano i disegni del suo album [Bustamante, Marías 1991; Lanzarini 1998-9]: un'assonometria di villa e giardini nel contesto della punta, e una pianta delle aree esterne [Bustamante, Marías 1991], a cui è stata associata la pianta del

[1] ASNa*, Segretariato antico II serie*. B. 1, fasc. 1, inc.3.

3: Piano del Quartiere di Pizzofalcone con gli edifici che vi si contengono, 1835 (da Amirante, Pessolano 2008, fig.53); Il Presidio militare da Santa Lucia in una foto storica antecedente alla frana del 1868 (© Victoria & Albert Museum).

piano nobile [Lanzarini 1999] (Fig. 2.1), e altri disegni dell'album [Como 2020a, 3027], guidando a riconoscere le intenzioni di progetto e parti ed elementi inseriti. Di questi se ne rilevano residui e tracce nell'esistente e in documenti iconografici: gli assi di percorrenza con loggiati, i luoghi di loggette e fontane tra la villa e il giardino, il sistema delle scale al secondo cortile a quota più alta che conduce al grande salone-loggia in affaccio alla punta [Como 2020a].

Dopo il tracollo finanziario del III marchese di Trevico nel 1592 non si ebbero sostanziali modifiche al palazzo fino all'occupazione dei rivoluzionari nel 1647. Con il soffocamento della rivolta e l'acquisizione di Stato del complesso seguì l'adattamento della villa alla funzione militare come opera di Stato con il viceré Pietro Antonio d'Aragona (1666-71), realizzata dai regii ingegneri Francesco Antonio Picchiatti e Donato Cafaro. L'ampio giardino quadrilatero, configurato dal Casale in assi e logge terminali per fruire delle differenti viste della baia, divenne il cortile intorno al quale alloggiare in linea militari e cavalli, strutturando le celle al perimetro con setti murari e archi a sesto ribassato contrapposti. Una piccola cappella a sinistra dell'ingresso del blocco monumentale segnò il fronte principale.

Modifiche dell'assetto del Presidio militare si ebbero solo con il distaccamento funzionale dell'edificio monumentale a sede dell'Officio Topografico nel Decennio francese, con il nuovo ingresso alla caserma ricavato nella nave della chiesa del convento di Monte di Dio di cui il primo Ferrante Loffredo aveva sostenuto la costruzione, e la specola sul tetto dell'Officio Topografico [Valerio 1993, 235-236]; mentre già nel Settecento erano stati addossati alla punta corpi edilizi più bassi denominati Padiglione militare.

Fu poi la frana del 1868 ad innescare le successive trasformazioni. Alla rimozione delle macerie e la messa in opera di un grande barbacane di presidio, seguì la demolizione del Padiglione militare dissestato dall'evento e, dopo lunghe trattative, nel 1885, l'affidamento alla Soprintendenza degli Archivi di Napoli dell'edificio monumentale convertito ad Archivio Militare[2].

[2] ASNa, *Segretariato antico II serie*. B. 1, fasc. 1, inc.3.

4: La frana del 1868 in una foto storica (Archivio del Comune di Napoli); Vista del Presidio riattato a sede dell'Archivio Militare e del barbacane in una foto storica (Anonim.); Pianta del secondo piano del blocco monumentale redatta nel 1876 nel processo di cessione all'Archivio di Stato, che contempla anche la parte poi demolita (ASNa, Segretariato antico II serie, B.1, Fasc. 1, c. 117).

I frequenti interventi di riparazione registrati anno per anno (dal 1886 a fine Ottocento) dalle puntuali richieste del Soprintendente Bartolomeo Capasso al direttore del Genio Civile ing. Gherardo Rega e alle opere a farsi[3], provano lo stato precario della struttura. Lesioni alle volte in copertura causavano continue infiltrazioni, e dissesti alle murature comportavano sostituzioni e sottofondazioni. Nel corso di questi lavori è attestato il rifacimento dei rivestimenti a intonaco della facciata, eseguito dal Genio Civile nel 1889, a seguito di opere di adattamento del secondo piano[4]. Un nuovo partito decorativo a stucco al basamento e alle cornici delle finestre (analogo alle facciate dell'Ospedale Gesù e Maria, progettate da Gherardo Rega [Giannelli, 1916, 728]) ricompose il fronte del blocco monumentale con una partitura unitaria, introducendo quei decori neorinascimentali che, sovente presi per originari [Ghisetti Giavarina 2010, 473], ancora ne caratterizzano l'aspetto, e che lo strano recupero estese poi al fronte amputato. Numerose sono le foto storiche della seconda metà dell'Ottocento che ritraggono il Presidio di Pizzofalcone da via Santa Lucia, scattate fino a che i nuovi blocchi edilizi dell'omonimo quartiere ne compromisero la visione. La sequenza cronologica documenta le modifiche apportate all'edificio monumentale da Officio Topografico ad Archivio militare. Ugualmente i grafici del dossier per il passaggio di gestione e i suddetti interventi di consolidamento sono evidenza che la demolizione non seguì l'evento della frana.

2. Lo strano recupero e la remissione dei danni dopo il bombardamento del 1943

La sistemazione provvisoria del barbacane in contrasto con la centralità del sito e il suo valore paesistico suscitarono sin dal drammatico evento idee di progetto e interessi per una risistemazione dell'area, da lungo tempo marginale. Le ipotesi di trasformazione contemplavano la riconversione dei suoli di sedime del Presidio, o di parte di essi. Già dal 1893 era stata avanzata una proposta di trasferimento dell'Archivio militare, poi evasa, per procedere alla demolizione dell'edificio[5].

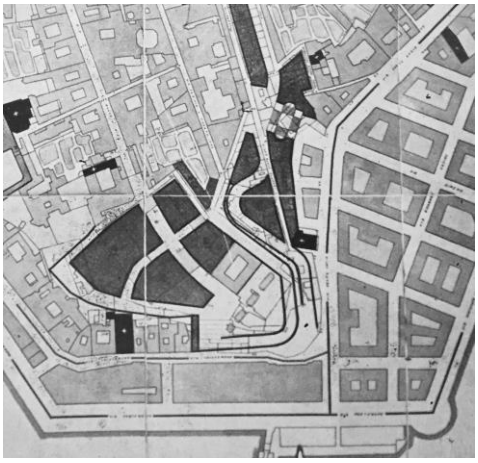
[3] ASNa, *Ufficio del Genio civile*. B. 196; ASNa, *Segretariato antico II serie*. B. 12.
[4] ASNa, *Segretariato antico II serie*. B. 12, fasc. 43, 3.
[5] ASNa, *Ufficio del Genio civile*. B. 196.

5: La pianta allegata al D.R. 811, 1913 con indicazione della parte dell'area di sedime dell'edificio monumentale (ex Ufficio topografico) da cedersi alla SEMEN; foto storica del plastico del progetto di Lamont Young del palazzo per uffici e albergo alla punta del Monte Echia (Alisio 1978, fig. 86); Assieme topografico della trasformazione del Monte Echia. Strada di collegamento e Passeggio pubblico (Paterna Baldizzi 1925, 25).

Il ridisegno dell'ingegnere Orilia del 1906 [Orilia 1906] intendeva conferire un aspetto decoroso alle opere di contenimento e insieme collegare il lungomare con la sommità della punta. Più concretamente il progetto in forme eclettiche, neorinascimentali e indiane, di Lamont Young, definito già nel 1913, di un palazzo per uffici accostato alle pendici e un grande albergo in sommità raggiunto da un ascensore al piede [Alisio 1978, 99-100], muoveva da un interesse imprenditoriale fondato su un investimento economico.
Ai provvedimenti derivanti da tutte queste aspirazioni si lega la demolizione intenzionale della parte sud est dell'edificio monumentale del Presidio, con cui si incrociano le vicende interne all'uso e allo stato della struttura.
Il Decreto Regio 811 del 22 giugno 1913, che sancì un accordo tra l'Amministrazione Militare del Presidio e la Società Edilizia Monte Echia (SEMEN) rappresentata da Lamont Young, indica i termini dell'investimento e anticipa la superficie dell'edificio monumentale che sarà poi demolita. Per vie giuridiche erano state accertate le responsabilità dell'Amministrazione militare nei contenziosi sui danni causati dalla frana [Como 2019, 549]; la SEMEN si impegnò a risarcirli e a risistemare aree e fabbricati in cambio della proprietà dei suoli su cui sarebbe stato realizzato il progetto: le pendici, l'area alla punta ove era il demolito Padiglione militare e quella di sedime della parte sud est dell'ex Officio topografico ancora da demolire, indicati nella pianta allegata al Decreto (Fig. 5a). La mancata demolizione, a carico dell'Amministrazione militare, costituì un deterrente alla cessione delle aree alla punta e all'attuazione di una riconversione. Inoltre, il progetto di Lamont Young non ottenne autorizzazione dal Comune che si applicò a definire un piano per il sito [Mangone 2009].
Nel 1920 Young fu autorizzato a costruire alle pendici le ville Ebe e Astarita [Alisio 1978, 99-101] (quest'ultima poi colpita dalle bombe nel 1943), e parallelamente, per la SEMEN, continuò a rincorrere l'acquisizione dei suoli alla punta, come si evince dal Decreto Regio 220 del 9 aprile 1925: una nuova convenzione, trasferendo a carico della SEMEN l'onere della demolizione, svincolava l'acquisizione della proprietà. Poco dopo, il 23 aprile, l'architetto Leonardo Paterna Baldizzi, membro del Consiglio tecnico municipale, presentò, in polemica con «la concessione strappata da speculatori per caseggiati esotici privi di bellezza» [Paterna Baldizzi 1925, 20], un suo progetto in forma di passeggiata pubblica che collegava il lungomare alla cima monumentalizzata; a questo, con analogo fine, seguirono altre proposte [Mangone 2009]. Indicativo del contrasto tra SEMEN e Comune, e dei modi

autoritari dell'Alto Commissariato appena insediato [Veronese 2012], è l'effetto sul nostro tema del Decreto Regio 1636 del 15 agosto 1925 su funzioni e attribuzioni deferite al nuovo organo di governo, che dispose in via definitiva la cessione della proprietà della Caserma di Pizzofalcone e delle aree annesse al Comune, con l'impegno di un piano urbano entro sei mesi. Affiancato e seguito da altre proposte [Mangone 2009], legate ai progetti per la litoranea e alla bonifica del Pallonetto a Santa Lucia, il piano municipale per Monte Echia fu approvato nel 1928 ma non ebbe attuazione [Petrella 1990, 416].
I principali contenuti del Piano municipale furono poi trasferiti nel Piano Regolatore del 1939 che programmò di lasciare inedificata, come pubblica terrazza, la «spianata del Monte Echia», l'area di sedime della parte demolita (Fig 6a) e, pur intendendo sostituire gran parte dell'ex Presidio con palazzi signorili e alberghi, di preservare «la linea compatta degli edifici che formano il ciglio panoramico e il cortile della villa Carafa» [Cenzato et al. 1939, 333-334]. Il piano del 1928 per la sistemazione del monte Echia, per la demolizione a farsi, fu infatti causa del diniego dell'Alto Commissario alla richiesta di fondi per lavori di riparazione avanzata nello stesso anno, perché l'edificio «minacciava di crollare», come dalla corrispondenza tra Soprintendente dell'Archivio, Genio Civile e Alto Commissario.[6] La relazione di stima del fabbricato, redatta poi nel 1934 dall'Intendenza di Finanza, descrive il fabbricato già conforme all'attuale avanzo, mostrando dunque che la demolizione era già avvenuta[7]. Si evince pertanto che lo strano recupero fu attuato tra 1929 e 1934, ancora in attesa del piano municipale e come soluzione radicale allo stato di dissesto. Solo queste deduzioni perché la documentazione che si ritiene inerente alla demolizione[8] è attualmente dispersa. L'analisi diretta dell'esistente, consapevole degli interventi di ricostruzione eseguiti dopo la guerra, guida a leggere le azioni messe in atto. La demolizione seguì la linea del taglio tracciata nella pianta dei suoli della convenzione (lungo la facciata alla prima corte) ed è in accordo con il progetto di Lamont Young, che prevedeva una strada a tergo dell'albergo lungo la parte superstite dell'edificio monumentale. Ciò spiega la logica dell'apposizione di una nuova facciata sul fronte amputato, come se fosse stata eseguita dalla SEMEN. La parte demolita, il corpo a C intorno al secondo cortile a quota più alta, corrisponde alle modifiche del corpo antico della villa Carafa del Casale [Como 2020a]: la scala adiacente alla corte che conduceva al grande salone rettangolare di testata alla punta, affacciato sul mare, corrispondente alla Gran Sala con lucernario dell'ex Officio topografico, spesso interessata da interventi di recupero. La demolizione scoprì l'ammasso di tufo, roccia scavata e lacerti in *opus caementicium* che, forse anche per l'onere a disfarli, furono lasciati *in situ*. Pur non avendo sciolto il nodo se tra 1929 e 1934 fu materialmente la SEMEN o lo Stato a compiere lo strano recupero, sta di fatto che esso conseguì il congelamento di un progetto parziale incompiuto, e pertanto appare enigmatico.
Il 9 agosto 1943 il fonogramma del Soprintendente dell'Archivio di Stato di Napoli informò il Ministero dell'Interno dei danni arrecati dall'incursione aerea all'edificio di Pizzofalcone colpito da 4 o 5 bombe[9]. La facciata di ingresso era in gran parte crollata e all'angolo nord ovest alcuni solai; le macerie impedivano l'accesso a tutto il fabbricato e avevano travolto le scritture, che lo stato pericolante impediva di recuperare.

[6] ASNa, *Segretariato antico II serie*. B. 1, f.4.
[7] ASNa, *Segretariato antico II serie*. B. 1, f.5.
[8] ASNa, *Segretariato antico II serie*. B. 113, denominato nell'indice: *Pizzo Falcone, Sezione Militare fabbrica da demolirsi*.
[9] ASNa, *Segretariato nuovo III serie*, B. 2.



6: Stralcio della planimetria con la sistemazione del Monte Echia nel PRG del 1939 (Archivio del Comune di Napoli); La facciata principale della parte residua dell'edificio monumentale dilaniata dalle bombe del 4.9.1943 (Foto del 10.1944, ASNa, Segretariato nuovo III serie, B.2); Vista attuale della facciata principale da via Santa Lucia (foto dell'autrice).

Nella relazione annuale inviata a maggio del 1944 il Soprintendente riportava il perdurare della stessa condizione; analoga alle foto scattate il 25 ottobre del 1944, che documentano nel dettaglio le parti distrutte. La facciata principale per tutta la verticale sul portone di ingresso e della campata a sinistra appare totalmente crollata, come la facciata sul cortile in corrispondenza delle scale sul lato nord ovest e diverse strutture di copertura e orizzontali.
Nella relazione annuale redatta a fine aprile 1945, il Soprintendente riferisce che il Genio civile ha ultimato la ricostruzione della facciata principale e dell'androne ed è in avvio la ricostruzione di coperture e solai; ad inizio 1947 la ricostruzione è terminata. Le lacune furono reintegrate in conformità con forme, materiali e tecniche originarie, a meno delle strutture orizzontali, tutte sostituite da solai piani. Finanche il portale principale in conci di piperno fu un ripristino del dopoguerra, così come tutti gli elementi di decoro parietale in stucco, basamento e cornici delle finestre. In tal modo il residuo dell'edificio monumentale fu ricomposto nella falsa unità neorinascimentale dello strano recupero, conforme agli elementi di decoro apposti dal Genio Civile a fine Ottocento.

Conclusioni

Lo studio storico correlato all'analisi dell'esistente ha guidato a leggere parti, elementi o tracce delle fasi storiche, chiarendo intenzioni e azioni dei due recuperi novecenteschi e, pertanto, anche le ragioni dell'attuale enigmatica condizione. La ricostruzione del dopoguerra confermò la falsa unità con i suoi decori e "l'area archeologica" ricavata dalla demolizione. Quest'inganno, perché privo di un significato fondato su un riconoscimento condiviso di valori, appare frenare una riappropriazione di questa parte di città che, variamente tentata, continua ad essere irrisolta. Si ritiene infatti che la mancanza di chiarezza sulla storia complessa dell'attuale assetto, compresso in modo ambiguo in una falsa completezza, sia responsabile della condizione marginale del luogo. L'esistenza di intenzioni soggiacenti ad azioni di recupero, radicate nella lettura dell'identità del luogo, pregno di una storia antica, appare condizione necessaria per qualità e positive ricadute di un recupero urbano.

Bibliografia

Archivio di Stato di Napoli (1986), a cura di A. Gentile e I.D. Gentile, in *Guida generale degli Archivi di Stato italiani*, vol. 3, Roma.

ALISIO, G. (1978). *Lamont Young. Utopia e realtà nell'urbanistica napoletana dell'Ottocento*, Roma, Officina edizioni.

ALISIO, G., BUCCARO, A., (1999). *Napoli millenovecento*, Napoli, Electa.

AMIRANTE, G., PESSOLANO, M.R. (2008). *Territorio, fortificazioni, città. Difese del Regno di Napoli e della sua capitale in età borbonica*, Napoli, ESI.

BUSTAMANTE, A., MARÍAS, F. (1991). *Álbum de Fra Giovanni Vincenzo Casale*, in *Dibujos de Arquitectura y Ornamentacion de la Biblioteca Nacional de Madrid. Siglos XVI y XVII*, Madrid, pp. 213-312.

CARRIERO, L. (2010). *Il "Castrum Lucullanum": da "Oppidum" a cittadella commerciale (secoli X–XII)*, in «Verbum Analecta Neolatina», vol. XII, n. 2, pp. 279-286.

CECI, G. (1892). *Pizzofalcone*, «Napoli Nobilissima», vol.1, fasc. 5, pp. 60-62; fasc. 6, pp. 85-89, fasc. 7, pp. 105-109, fasc. 9, pp. 129-133.

CENZATO ET. AL. (1939). *Commissione di studio per il Piano Regolatore Generale della città di Napoli*, Relazione del PRG di Napoli 1934-39.

COMO, M.T. (2019). *La rupe di Pizzofalcone: Adattamento e identità attraverso la storia delle pendici*, «BDC» V. 19 n. 2: *New Green Deal: Towards Ecological and Human-centered Urban Development Strategies*, pp. 537-557.

COMO, M.T. (2020a). *Immagini inconsuete e deformate come strumenti della ricerca storica. Una sperimentazione su un brano peculiare della città di Napoli*, in *La città globale. La condizione urbana come fenomeno pervasivo*, a cura di M. Petrelli *et al*, Torino, AISU (Insights, 1), pp. 3015-3027.

COMO, M.T. (2020b). *La rupe del Monte Echia tra Ottocento e Novecento nell'iconografia storica. Alla ricerca delle tracce autentiche delle architetture monumentali stratificate e dell'identità del luogo*, in *Storie di architettura e di città, Contributi e ricerche tra Ottocento e Novecento per la conoscenza e la tutela dei Beni culturali*, a cura di P. Rossi, Roma, Il Cigno, pp. 15-31.

DE CARO, S. (2010). *La città greca e romana*, in *Storia [breve] di Napoli*, Napoli, Art'em, pp.7-30.

DELLE DONNE, R. (2010). *Napoli medievale*, in *Storia [breve] di Napoli*, Napoli, Art'em, pp. 32-50.

DI MAURO, L. (1992). *La Tavola Strozzi*, Napoli, Elio De Rosa.

GIANNELLI, E. (1916). *Artisti napoletani viventi*, Napoli, Melfi & Joele.

GHISETTI GIAVARINA, A. (2010). *Napoli*, in *Storia dell'architettura italiana. Il Primo Cinquecento*, a cura di A. Bruschi, Milano, Electa, pp. 468-479.

LANZARINI, O. (1998-9). *Il codice cinquecentesco di Giovanni Vincenzo Casale e i suoi autori*, in «Annali di Architettura» nn. 10-11, pp. 183-202.

LANZARINI, O. (1999). *Un artista di fine Cinquecento: Fra Giovanni Vincenzo Casali dei Servi*, in «Studi Storici dell'Ordine dei Servi di Maria» n. 62, pp. 33-80.

MANGONE, F. (2009). *Chiaja, Monte Echia e Santa Lucia. La Napoli mancata in un secolo di progetti urbanistici. 1860-1958*, Napoli, Grimaldi.

MONTUONO, G.M. (2014). *Il palazzo Carafa-Loffredo a Pizzofalcone*, in *History of engineering*, proceedings of the International Conference di Storia dell'ingegneria, Napoli, Cuzzolin, vol. II, pp. 827-846: 829.

ORILIA, E. (1906), *La Sistemazione della frana del monte Echia in Napoli*, Napoli, Di Gennaro & Morano.

PANE, G. (1985). *La villa Carafa e la storia urbanistica di Pizzofalcone,* «Napoli Nobilissima» vol.4, 1964-65, pp. 133-148, 204-216.

PATERNA BALDIZZI, L. (1925). *Monte Echia e Santa Lucia – Monumento a Diaz- Tradizioni e origini di Napoli,* conferenza tenuta il 23 aprile 1925 all'Università popolare – Progetto di pubblica passeggiata e di collegamento del Rione S. Lucia con il Corso Vittorio Emanuele", Ist. Ed. della Scuola campana, Bollettino n. 14.

PETRELLA, B. (1990). *Napoli. Le fonti per un secolo di urbanistica*, CNR - Università degli studi di Napoli, Ercolano (Na), La Buona Stampa.

VECCHIO, G. (1985). *Le ville sul mare*, in *Napoli Antica*, a cura di E. Pozzi, Napoli, Macchiaroli Editore, pp. 348–351.

VERONESE, L. (2012). *Il restauro a Napoli negli anni dell'Alto Commissariato (1925-1936). Architettura, urbanistica, archeologia*, Napoli, Federiciana architettura.

VERONESE, L., VILLANI, M. (2017). *A guardia di Parthenope. Prospettive per il restauro e la valorizzazione del Quartiere militare di Pizzofalcone a Napoli*, in *Military Landscapes.* Atti del convegno internazionale Scenari per il futuro del patrimonio militare, a cura di D. R. Fiorino, Napoli: Federiciana architettura, Milano, Skira, pp. 1-12.

VERONESE, L. (2018). *Un ascensore per Pizzofalcone. Il primo nucleo urbano di Napoli tra restauro e valorizzazione*, in *Theatroeideis. L'immagine della città, la città delle immagini,* a cura di M. Livadiotti et al., «Thiasos» monografie, vol. IV, Roma, Quasar, pp. 477-490.

VALERIO, V. (1993). *Società Uomini e Istituzioni Cartografiche nel Mezzogiorno d'Italia*, Firenze, Istituto Geografico Militare.

ZAZZARO C. et Al. (2019). *Preliminary Report: Underwater Activities of the Università degli studi di Napoli "L'Orientale" at Castel dell'Ovo*, «Newsletter di Archeologia CISA», vol. 10, pp. 407-422.

Fonti archivistiche

Napoli. Archivio di Stato (da qui ASNa). *Ufficio del Genio Civile di Napoli*. B. 196.
ASNa. *Prefettura di Napoli. Secondo versamento*. B. 751.
ASNa. *Segretariato antico II serie*. B. 1, 12, 43, 113.
ASNa. *Segretariato nuovo III serie*. B. 2 e B. 38.

Le attività di restauro e ricostruzione della Soprintendenza fiorentina nel secondo dopoguerra. Il caso del restauro della Basilica di Santa Maria dell'Impruneta

The restoration and reconstruction activities of the Florentine Superintendency after World War II. The case of the restoration of the Basilica di Santa Maria dell'Impruneta

MADDALENA BRANCHI
Università di Firenze

Abstract

Nel 1945 una speciale sezione dell'ufficio tecnico della Soprintendenza fiorentina è incaricata dei lavori di restauro agli edifici monumentali danneggiati dagli eventi bellici. Attraverso le relazioni degli interventi, il presente contributo ripercorre l'opera di ricostruzione nella provincia fiorentina, interessandosi ai suoi attori e alle scelte progettuali che restituiscono un patrimonio architettonico revisionato nella forma e nella sostanza materica secondo le visioni novecentesche.

In 1945 a special section of the technical office of the Florentine Superintendency was in charge of the restoration work on the monumental buildings damaged by war events. From the reports of the interventions, this contribution traces the reconstruction work in the Florentine province, taking an interest in its actors and in the design choices that give us back an architectural heritage revised in form and material substance according to twentieth-century visions.

Keywords
Restauro, Toscana, secondo dopoguerra.
Restoration, Tuscany, post World War II.

Introduzione

Dalla cronaca dei restauri condotti in Toscana nel secondo dopoguerra emerge come la realtà operativa abbia spesso trasgredito alla tradizione ideologica del restauro basata sul rispetto preliminare dell'Autenticità, intervenendo con ricostruzioni generalizzate del *dov'era com'era*. Tale indirizzo metodologico, preferito anche nel più esteso contesto italiano e certamente appoggiato da indirizzi politici, non si occupa soltanto della ricomposizione materica delle fabbriche danneggiate ma anche di consolare quella componente spirituale della comunità che nelle dolorose distruzioni dei monumenti immedesima la propria identità culturale. A questo tratto psicologico dell'attività di ricostruzione si fa principalmente risalire la necessità ineludibile della ripresa della vita che ha portato, appena dopo gli interventi emergenziali, ad affrontare il restauro nelle modalità di una ricostruzione in stile diffusa e più raramente tramite soluzioni moderne. Attraverso il caso studio del restauro di un importante monumento religioso della provincia fiorentina, il presente contributo approfondisce la tematica dell'opera di ricostruzione in Toscana mettendo in evidenza le nuove narrative architettoniche emerse nei monumenti restaurati nel secondo dopoguerra.

1. Firenze città aperta e i danni in seguito al Secondo conflitto mondiale

Nel 1943, con la caduta di Mussolini e la firma dell'armistizio italiano, il rischio di un attacco sulla città di Firenze diventa concreto. Per allontanare la minaccia della guerra dalla città, le autorità fiorentine intraprendono una negoziazione e richiedono per il carattere eminentemente

artistico di Firenze il trattamento di «città aperta». Tale speciale immunità, seppur ufficiosamente accolta sia da parte del governo del Reich sia da parte degli Alleati non è mai formalizzata [Vedovato 1968, 31]. La fama della sua bellezza consente a Firenze di ottenere un particolare riguardo durante le incursioni aeree Alleate, seppur resterà sempre oppressa dall'occupazione militare tedesca. L'impegno angloamericano di rispettare il patrimonio artistico fiorentino porta alla concentrazione degli attacchi aerei nei dintorni della città su obiettivi strategici per la battaglia, lungo il corso dell'Arno, in prossimità dei collegamenti ferroviari e della Linea Gotica [Paoletti Carniani 1986, 39]. Con la caduta di Roma (4 giugno 1944) e l'avanzata alleata sul territorio nazionale, l'atteggiamento dell'autorità militare germanica nei confronti del "gioiello d'Europa" – definizione utilizzata da Hitler – si modifica drammaticamente. La notte del 4 agosto, lo stesso Hitler ordina la distruzione dei ponti sull'Arno riducendo in macerie anche i quartieri antichi che si trovavano sulle sponde del fiume. L'attacco germanico si espande alle porte di Firenze, fino all'empolese. Negli stessi giorni intense incursioni aeree degli Alleati interessano i dintorni della città con pesanti bombardamenti che danneggiano i centri di Impruneta e Fiesole.

2. Le attività di primo soccorso del patrimonio artistico nella provincia fiorentina

Nell'estate del 1944, la Direzione generale delle Antichità e Belle Arti di Roma invia alle Soprintendenze una circolare su alcune norme che richiamavano le esperienze e i principi teorici sanciti dalla *Carta del Restauro* del 1932. La comunicazione prepara gli organi territoriali preposti alla tutela dei beni culturali del paese all'imminente intervento, ribadendo il rispetto preliminare dell'Autenticità e invitando a un atteggiamento di misura nei confronti del valore storico artistico dei monumenti [*La ricostruzione del patrimonio artistico italiano* 1950, 13]. Non appena Firenze viene liberata (11 agosto), sotto la direzione del Governo Militare Alleato iniziano le attività di primo soccorso in collaborazione tra tecnici alleati e italiani.

Già dall'anno precedente, con l'*escalation* militare e la strategia bellica fondata largamente sui bombardamenti aerei, negli Stati Uniti e in Gran Bretagna una mobilitazione di alcuni esperti di settore appoggiati dall'opinione pubblica porta alla costituzione nel giugno del 1943 della *American commission for the protection and salvage of artistic Historic Monuments in War Areas*, per la creazione di strutture di tutela del patrimonio storico artistico sul campo di battaglia. La Commissione, in preparazione dell'avanzata Alleata, si occupa della compilazione di liste di monumenti e archivi da tutelare e della redazione di manuali di pronto intervento [Ranieri 2011, 56]. Nello stesso anno, all'interno dell'esercito è costituito un corpo specialistico composto da esperti e afferente alla *Civil Affair Division*, denominato Sottocommissione MFA&A (*Monuments, Fine Arts and Archives*) che opera sul fronte di guerra per affrontare la situazione dei beni architettonici e artistici nei territori occupati.

Nella campagna italiana, dal 1943 sono gli ufficiali della MFA&A che danno impulso alle prime misure di salvaguardia, occupandosi anche della riorganizzazione dei servizi delle Soprintendenze. Le attività della MFA&A, condotte contestualmente al progresso delle operazioni militari, consistono principalmente nell'individuare e mettere al riparo le opere d'arte e nel verificare le condizioni dei monumenti, attuando anche eventuali operazioni di pronto intervento. Per tutto il periodo in cui il territorio nazionale è rimasto sotto il controllo del governo militare, gli ufficiali regionali della MFA&A hanno supervisionato anche le fasi di restauro affidate ai tecnici italiani, stabilendo quali progetti dovevano essere attuati e su quali era meglio desistere; gli stessi si occupano di ottenere il rilascio di materiali da costruzione rigorosamente controllati, lo stanziamento di fondi del governo italiano, la benzina per le auto della Sovrintendenza, i permessi per viaggiare nelle aree controllate dall'esercito e altri dettagli

pratici [Hartt 1949, 7]. Il 6 aprile 1945 il Soprintendente Giovanni Poggi in accordo con il Prof. Frederick Hartt, ufficiale americano a capo del governo militare Alleato per la sezione delle Arti in Toscana, incarica l'architetto Guido Morozzi, tecnico di ruolo della Soprintendenza, di dirigere una speciale sezione dell'ufficio tecnico per l'esecuzione dei lavori di restauro agli edifici monumentali danneggiati. Viene così costituito un gruppo di giovani architetti e ingegneri che sotto la direzione di Morozzi si occupano della rendicontazione dei danni della guerra e si adoperano per il restauro e la ricostruzione di quanto perduto.

3. Il caso del restauro della Basilica di Santa Maria dell'Impruneta

Nell'estensione delle distruzioni del territorio italiano nell'immediato dopoguerra e nella necessità di rimettere in funzione i monumenti nei loro ruoli operanti nelle comunità, l'intervento di ricostruzione integrale è stato spesso preferito non solo per quegli edifici non direttamente colpiti o con danni limitati, ma anche per opere completamente o quasi totalmente distrutte. A quest'ultima categoria è ascrivibile il restauro della Basilica di Santa Maria dell'Impruneta nei dintorni di Firenze, devastata da due incomprensibili bombardamenti americani il 27 e il 28 luglio del 1944.

La fondazione della chiesa del complesso imprunetino, uno dei santuari Mariani più celebri della Toscana, è antecedente all'anno Mille ed è legata alla leggenda del ritrovamento della sacra Immagine della Vergine sepolta nel luogo della prima chiesa. Nel 1060 testimonianze documentarie ricordano la consacrazione della nuova pieve romanica che probabilmente ha sostituito l'antico edificio [Proto Pisani 1996, 15]. Con la diffusione del culto della icona miracolosa, nel sec. XIV è costruita la chiesa ad aula unica delle dimensioni attuali, demolendo quasi completamente la struttura preesistente. A questo periodo si fa risalire il grande polittico dell'altare maggiore di Pietro Nelli e Tommaso del Mazza, scolari di Giotto, e la realizzazione di un grande chiostro adiacente alla chiesa. Nella seconda metà del Quattrocento, il complesso religioso è dotato di un secondo chiostro ed è cinto da una cerchia muraria con quattro torri angolari a somiglianza di un fortilizio. L'interno è arricchito da due tempietti gemelli attribuiti a Michelozzo di Bartolomeo e ornati dalle terrecotte invetriate di Luca della Robbia. I due tempietti custodivano i più sacri tesori della chiesa, la miracolosa immagine della Madonna a sinistra e la reliquia della Vera Croce a destra [Proto Pisani 1996, 25]. Nel corso del Cinquecento, demolendo il muro tergale del presbiterio, sono costruiti l'abside e il coro attuali; nella navata sono aggiunte le finestre a tabernacolo in stile rinascimentale, quattro altari e, in corrispondenza del transetto, sono fabbricate due cappelle laterali. Le immagini fotografiche prima della guerra raffigurano il tempio nella sua configurazione barocca: il tetto a capriate è celato dal fastoso controsoffitto ideato dall'architetto Alessandro Saller, mentre le finestre cinquecentesche sono sostituite da altre di tipologia barocca. Inseriti tra le finestre della navata, un ciclo di grandi quadri con ricche cornici racconta i *Miracoli della Vergine* e al di sotto di questo è aggiunta una cornice marcapiano dorata che correva per tutta la lunghezza del tempio. Il ricco ornamento barocco rivestiva anche gli altari della navata, l'arco di trionfo e i tempietti, dotati nella parte superiore di scenografiche cupole dorate. Infine, l'organo cinquecentesco, spostato nella controfacciata, si trovava inserito in un'imponente cantoria in legno dorato [Proto Pisani 1996, 37].

4. Il restauro del 1944-1950

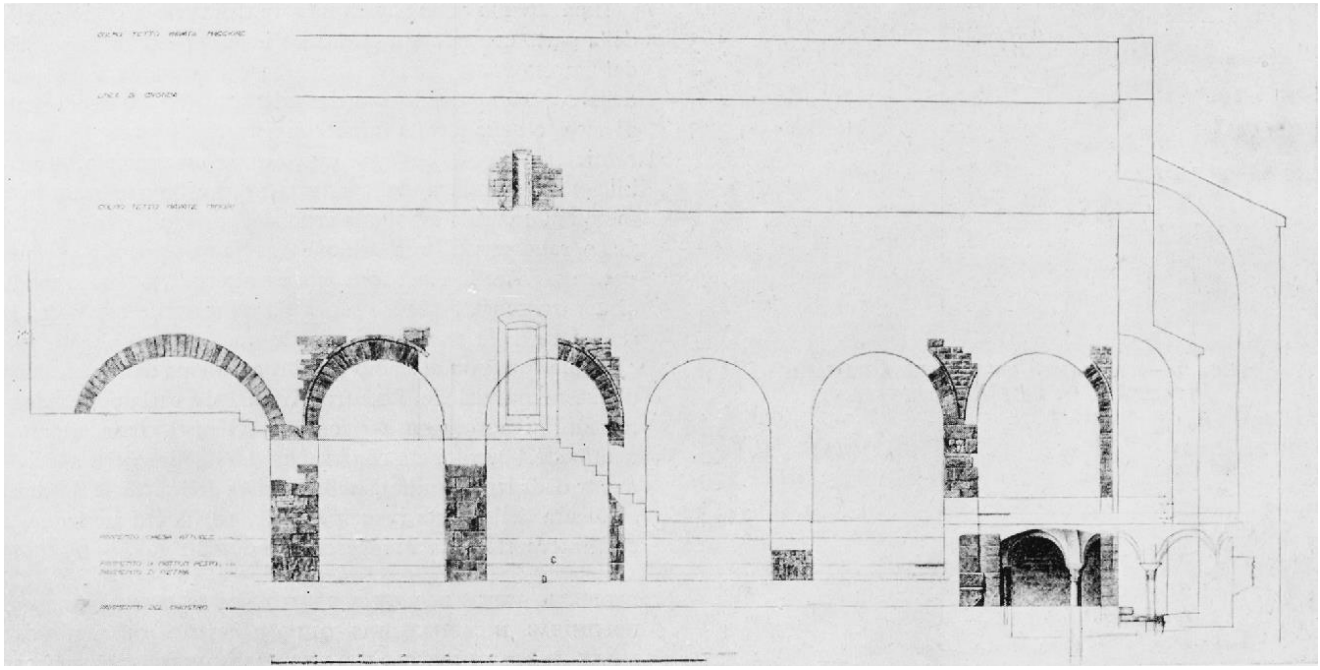
I bombardamenti del luglio 1944 colpiscono l'abside della chiesa, radendo al suolo la parte destra del coro, il presbiterio, l'altare maggiore e il polittico gotico, e danneggiando gravemente i tempietti quattrocenteschi. L'esplosione distrugge anche il controsoffitto della

navata, mentre resistono alcune capriate del tetto, appoggiate sulle pareti perimetrali fortemente lesionate, di cui quella di destra minaccia il chiostro grande scoperchiato. Crollano le volte del Battistero, delle due sacrestie, dei due coretti della Madonna e della Croce e quelle della cappella del SS. Sacramento. In mezzo alle macerie restano in piedi la facciata e il campanile, mentre tutti gli annessi sono distrutti. Per le condizioni drammatiche in cui si palesava il monumento, gli interventi eseguiti si configurano principalmente come ricostruttivi e interessano la struttura quasi nella sua totalità.
Il 10 agosto i funzionari della Soprintendenza fiorentina sono già sul luogo e con l'aiuto degli ufficiali della MFA&A e delle maestranze locali iniziano lo smassamento delle macerie per mettere in salvo le opere d'arte mobili recuperabili e per rintracciare i minuti frammenti di quelle distrutte per la loro ricomposizione.
Il 20 settembre sotto la supervisione dell'ing. Ferdinando Rossi iniziano i lavori di restauro. Le prime operazioni si concentrano sul consolidamento e sulla ricostruzione della struttura. Attraverso un sistema di impalcature in legno predisposte sotto le otto capriate del tetto pericolanti, si procede allo smontaggio della parete destra della navata per cinque metri, fino all'altezza degli archi degli altari, e di una porzione di quella di sinistra che presentava allarmanti crepe in prossimità della facciata. Le murature esterne sono poi ricostruite fino all'altezza delle mensole di appoggio delle capriate, collegate tutte da un cordolo in cemento armato. Si procede poi alla ricostruzione del tetto, recuperando per quanto possibile il legname antico e ricollocando le capriate esistenti. Sulle tracce dell'antica sagoma sono completamente ricostruite le pareti perimetrali della sacrestia e dell'abside,

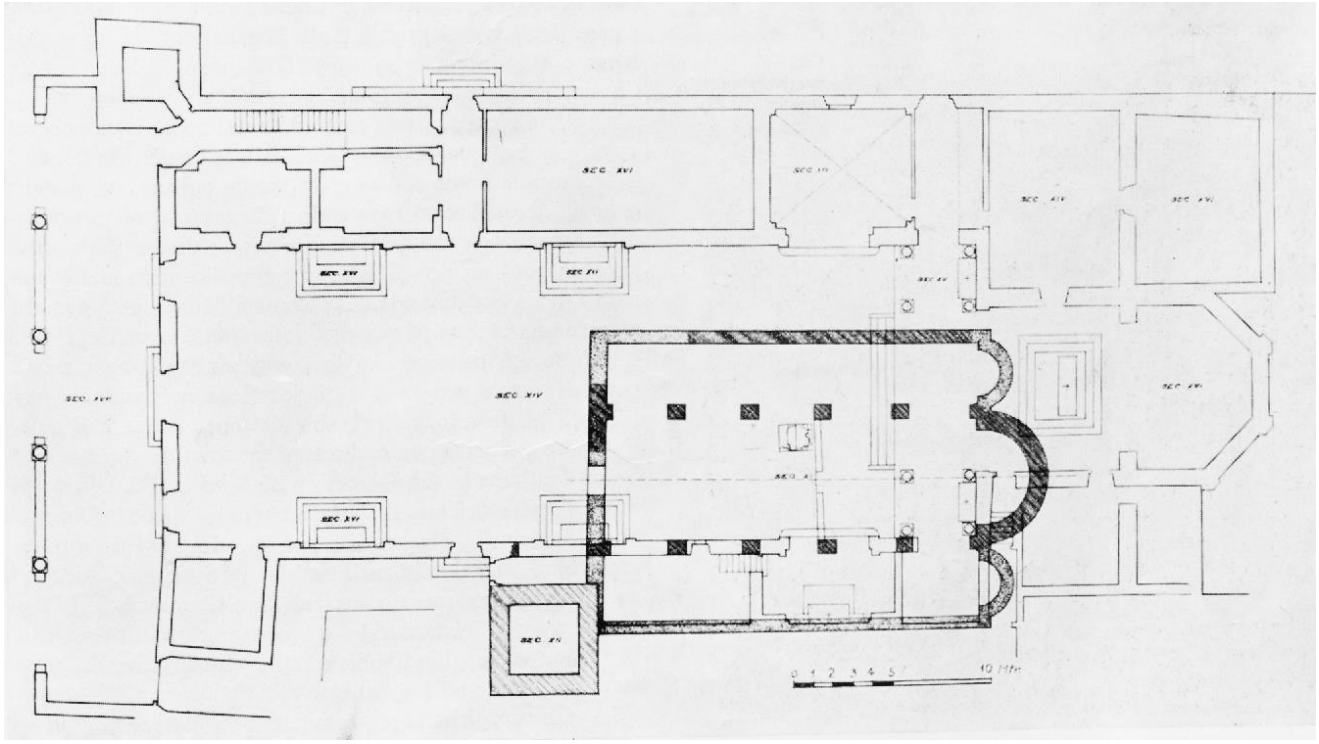
1: Chiesa dell'Impruneta, interno prima dei bombardamenti del 1944 (Rossi 1950, 89).

2: Chiesa dell'Impruneta, interno dopo i bombardamenti del 1944 [La ricostruzione del patrimonio artistico italiano 1950, 26].

rifondate su nuove travi in cemento armato. Nel corso del 1946 risorgono anche i tempietti quattrocenteschi, risultato della paziente ricomposizione dei frammenti recuperati. Solo una colonna viene integralmente ricostruita, poiché gravemente danneggiata. Gli architravi, spezzati, sono rinforzati con spiaggioni interni di ferro affogati nel cemento, su cui sono ricomposte anche le decorazioni robbiane. L'11 maggio 1947 è ricollocato all'interno del suo scrigno marmoreo il quadro della Madonna restaurato e il 14 maggio 1950 la Basilica è riconsacrata. Recuperata la funzionalità dell'edificio religioso, i lavori proseguono, seppur più lentamente, per affrontare il restauro interno. Durante le prime fasi di smassamento delle macerie e di demolizione delle strutture pericolanti, quasi inaspettatamente, sono scoperte alcune sedimentazioni archeologiche riconducibili a fasi architettoniche anteriori all'ultima configurazione. Sotto l'intonaco della parete destra della navata riemergono inglobati nella muratura resti di pilastri con capitelli semplici modanati su archi a tutto sesto e, più in alto, una monofora a feritoia. All'interno dello scavo della pavimentazione semidistrutta, sono rinvenuti i resti murari di un'antica chiesa che conservano lacerti di decorazioni parietali e due livelli pavimentali, uno più antico a conglomerato chiaro di calce e sassi, dove appoggiavano i pilastri, e uno più recente in cocciopesto. Dal rilievo delle tracce murarie, Rossi ricompone la pianta dell'edificio a tre navate absidate suddivise da cinque arcate su pilastri quadrangolari e ne ipotizza la datazione intorno alla metà del secolo XI quando avviene la consacrazione della pieve romanica [Rossi 1950, 88].

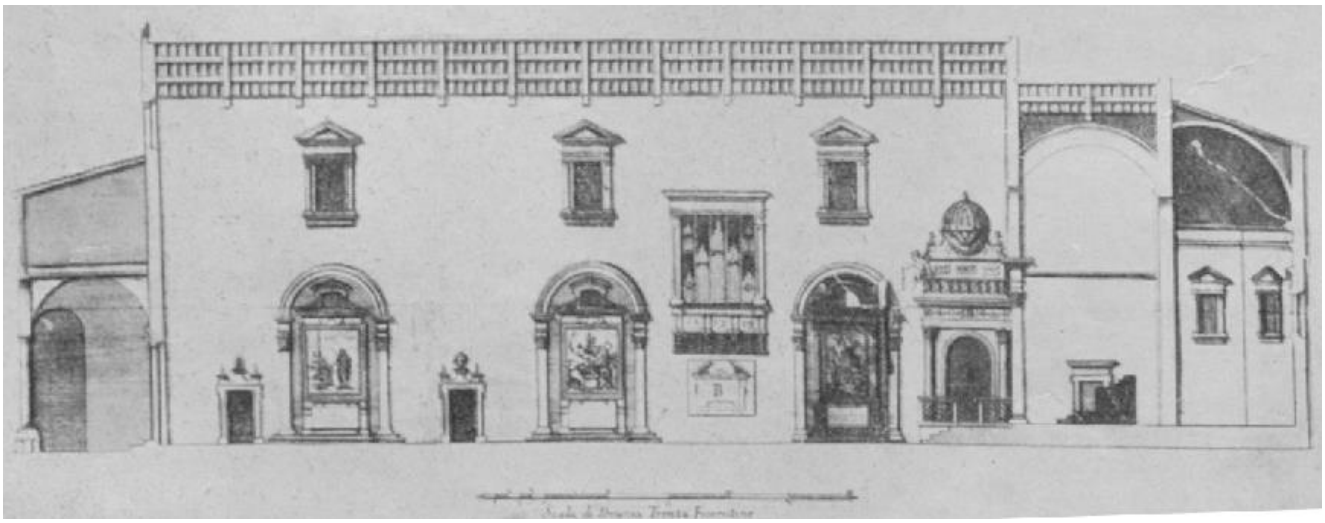


3: Chiesa dell'Impruneta, ipotesi ricostruttiva della parete destra della navata centrale della chiesa romanica [Rossi 1950, 87].



4: Chiesa dell'Impruneta, ipotesi ricostruttiva della pianta della chiesa romanica e sua posizione rispetto all'attuale chiesa [Rossi 1950, 87].

Di questo edificio è rinvenuta anche la cripta: al di sotto del lato destro del transetto si apre un piccolo ambiente disposto su tre navate con volte a crociera e archi a tutto sesto su colonne con capitelli e pulvini. Lo spazio della cripta antica risultava modificato dalla presenza di muri di fondazione aggiunti successivamente per poter innalzare al piano superiore la parete di appoggio del tempietto della Croce. L'intervento di restauro ripristina la spazialità originaria demolendo le murature e liberando una colonna inglobata in esse. La stabilità delle strutture superiori è garantita da travi in cemento armato e da una nuova colonna che ripete le forme antiche ma su cui è incisa la data 1953 [Rossi 1958, 93].
Dai vuoti causati dai bombardamenti emergono anche elementi inediti della chiesa gotica: dalla demolizione delle parti pericolanti della cappella di San Sebastiano sono scoperte una finestra bifora e delle colonne a fascio con capitelli in fogliame di una cappella fino ad allora sconosciuta. La rivelazione di elementi antichi così ben conservati nel desolante panorama di macerie ha orientato le scelte dell'intervento di restauro. L'ambiente restaurato ripristina la chiesa nella sua configurazione anteriore alla ristrutturazione barocca sulla guida del disegno eseguito da Saller, autore della trasformazione architettonica settecentesca, e pubblicato nel 1714 nelle *Memorie istoriche della miracolosa Immagine di Maria Vergine dell'Impruneta* del pievano della chiesa Giovan Battista Casotti [Proto Pisani 1996, 33]. Nella chiesa del dopoguerra il fastoso controsoffitto è omesso e l'ambiente interno è illuminato da finestre timpanate, studiate a partire dal disegno settecentesco, in maggiore accordo con le «semplici capriate che costituivano la copertura in vista dell'edificio» [Rossi 1950, 92]. Sul lato corto della navata, i tempietti si trovano ora spogliati delle cupole dorate e l'arco che si apre sul presbiterio mostra la struttura lapidea più semplice, poggiante su pilastri a bozze con due capitelli di pietra venuti in luce dalla rimozione della decorazione barocca. L'intervento di ripristino della chiesa tardo-rinascimentale non rinuncia a mettere in evidenza le scoperte archeologiche fatte: la parete destra lascia a vista i resti della chiesa romanica inglobati nella muratura, mentre l'altare maggiore è restaurato ripristinandolo all'antica forma romana. All'interno del tempio, le uniche opere di gusto barocco si trovano nella controfacciata dove sono stati ricollocati la cantoria dell'organo e i quadri che non hanno subito danni notevoli.



5: Chiesa dell'Impruneta, rappresentazione della chiesa nel disegno di A. Saller pubblicato in Casotti, 1714 [Rossi 1950, 92].

6: Chiesa dell'Impruneta, interno a restauro ultimato (La ricostruzione del patrimonio artistico italiano 1950, 27)

Conclusioni

«True, it will never be the same» [Hartt 1949, 61]. Analogamente a molti degli interventi condotti nel secondo dopoguerra, il restauro della chiesa dell'Impruneta è inteso come ricostruzione *dov'era com'era,* per quanto possibile.

Dal punto di vista strutturale, la tecnologia scelta per il consolidamento delle strutture superstiti è il cemento armato, secondo una pratica diffusa ben prima dell'ultimo conflitto mondiale, utilizzata già nella ricostruzione dei monumenti messinesi distrutti dal terremoto del 1908 e di quelli del nord Italia danneggiati dagli effetti della Grande Guerra [Boscarino 1992, 16]. Nel contesto della ricostruzione in Toscana, un caso analogo al tempio imprunetino è il restauro della chiesa della collegiata di Sant'Andrea di Empoli, quasi totalmente distrutta dalle mine tedesche [*Il restauro dei monumenti dal 1944 al 1968,* 1968, 62]. Il campanile è ricostruito nelle esatte forme precedenti al crollo attraverso procedimenti fotogrammetrici ma è rinforzato da una complessa «struttura in cemento armato, composta di quattro colonne montanti poste internamente ai muri di elevazione e collegate, oltre che alle fondazioni, ai vari ripiani del campanile» [Paolini 2009, 26].

Ma l'aspetto più spettacolare del restauro della Basilica imprunetina è il risultato finale del monumento restaurato che riacquista la sua configurazione più antica: «Si decise di restaurare l'antico e disfare il barocco» [Paolini 2009, 19]. L'apparato decorativo più recente risulta il più danneggiato perché più esposto alle offese della guerra, ma si osserva nell'approccio dei

tecnici un interesse quasi archeologico nei confronti dell'architettura antica che porta a investigare il manufatto nelle profonde trasformazioni che esso ha subìto nel corso dei secoli. Nel caso del Santuario imprunetino, è lo stesso Rossi che pubblica le significative scoperte sulle strutture relative alla pieve romanica, arricchendo di informazioni inedite la storia dell'edificio.
Seppur tale scelta sembri obbligata dall'impossibilità di recuperare le decorazioni più recenti perché irrimediabilmente distrutte, dalla comparazione di questo intervento con altri coevi emerge un atteggiamento selettivo da parte dei restauratori su cosa conservare che predilige spesso le tracce più antiche a svantaggio delle opere più recenti, descritte non raramente come "manomissioni", secondo una tendenza culturale propria dell'epoca ed erede della cultura ottocentesca. In alcuni interventi di ripristino al primitivo assetto, l'interesse per i caratteri antichi ispira operazioni di libera interpretazione: alla pieve di San Ansano in Greti (Vinci), le opere di restauro riportano alla luce la tessitura muraria romanica delle tre navate spartite da colonne con capitelli di foggia arcaica perfettamente conservati [Morozzi 1979, 63]. «Tali elementi furono ricollocati con l'aggiunta di altri nuovi, secondo una sobria composizione intonata all'interno della Chiesa» [*Guido Morozzi. Relazione sui danni sofferti a causa della guerra del patrimonio artistico monumentale della provincia di Firenze* 2009, 31].
L'entusiasmo per la scoperta di antiche testimonianze e per il risorgere del patrimonio dalle dolorose mutilazioni subìte ha contribuito a focalizzare l'attenzione delle istituzioni e della stessa opinione pubblica sulla conservazione degli edifici monumentali, afflitti ben prima dell'ultimo conflitto mondiale da lentezza negli interventi di cura e salvaguardia [Morozzi 1968, 314]. L'enorme attività di restauro, diffusa a larga scala sul territorio e realizzata in condizioni di emergenza, ha apportato un bagaglio eccezionale di esperienze nel campo del patrimonio, con un impegno e un coordinamento di competenze sconosciuti prima di allora. Nella molteplicità e nella diversità del lavoro fatto si osserva però un paradigma operativo che ha divulgato attraverso il restauro di ricostruzione alcuni stili architettonici, quali lo stile romanico, gotico e rinascimentale, privilegiati perché riconosciuti come autentici rappresentanti dell'identità regionale. La prassi operativa ha contribuito alla modifica della forma del patrimonio architettonico toscano, risemantizzando, in un certo senso, l'eredità materiale del passato. Nell'aspetto ricomposto dei tanti monumenti restaurati è rimodellato l'immaginario delle comunità di appartenenza e sono rifondati i contenuti dell'architettura, in cui le opere successive al Rinascimento rivestono ancora oggi un ruolo marginale nell'immaginario collettivo.

Bibliografia

BOSCARINO, S. (1992). *Il restauro di necessità*, in *Il restauro di necessità*, a cura di S. Boscarino, R. Prescia, Milano, FrancoAngeli.
Guido Morozzi. Relazione sui danni sofferti a causa della guerra del patrimonio artistico monumentale della provincia di Firenze [1946] (2009), a cura di C. Paolini, Quaderni del servizio educativo, 27, Firenze, Edizioni Polistampa.
HARTT, F. (1949). *Florentine Art Under Fire.* Princeton (New Jersey), Princeton University Press.
Il restauro dei monumenti dal 1944 al 1968, Catalogo della Mostra, Firenze, Orsanmichele settembre-ottobre 1968 (1968), a cura del Ministero della Pubblica Istruzione e della Soprintendenza ai monumenti di Fi-PT-AR. Firenze, Giunti-Barbera.
La ricostruzione del patrimonio artistico italiano (1950), a cura del Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione generale delle Antichità e Belle Arti, Roma, Libreria dello Stato.
MOROZZI, G. (1968). *In tema di conservazione dei monumenti*, in G. Vedovato, *Difesa di Firenze e dei beni artistico-culturali*, Firenze, F. Le Monnier, pp.313-323.
MOROZZI, G. (1979). *Interventi di Restauro*, Firenze, Bonechi.
PAOLETTI, P., CARNIANI, M. (1986). *Firenze, Guerra e Alluvione*. 4 Agosto 1944/4 Novembre 1966, Firenze, Becocci Editore.

PROTO PISANI, R.C. (1996). *Santa Maria all'Impruneta,* in *Il Museo di Santa Maria all'Impruneta*, Calenzano (Firenze), Conti Tipocolor Arti Grafiche, pp. 11-51.
RANIERI, R. (2011). *La tutela del patrimonio culturale in Italia durante la Seconda guerra mondiale,* in *Protezione e recupero del patrimonio culturale durante i conflitti,* Atti della Conferenza "I Lunedì della Crociera" (Roma, 23 novembre 2009), a cura di M.G. Fadiga, Roma, Uguccione Ranieri di Sorbello Foundation, pp. 53-67.
ROSSI, F. (1950). *La basilica di Santa Maria dell'Impruneta*, in «Bollettino d'arte», anno 35, serie IV, pp. 85-93.
ROSSI, F. (1958). *La cripta dell'Impruneta*, in «Palladio», anno VIII, fascicolo II, pp. 88-94.
VEDOVATO, G. (1968). *Difesa di Firenze e dei beni artistico-culturali*, Firenze, F. Le Monnier.

Il mausoleo detto «Torrione» al II miglio della via Prenestina a Roma: bombardamento, occupazione, disuso e riqualificazione del sito archeologico

The mausoleum «Torrione» at the 2nd mile of via Prenestina in Rome: bombing, occupation, disuse and redevelopment of the archeological site

ROSSELLA LEONE, ROBERTO RAGIONE
Sapienza Università di Roma

Abstract

Lungo la via Prenestina si trovano i resti di un sepolcro di età augustea noto come il Torrione Prenestino. La configurazione attuale dei ruderi è il risultato delle vicende che lo hanno caratterizzato dalla metà del Novecento: amputato, svuotato, danneggiato dalla guerra e, infine, riparo per gli sfollati. Recentemente intorno al mausoleo è stato realizzato un giardino pubblico, ma poco si è fatto direttamente sui resti del sepolcro che mostrano ancora parte dei segni lasciati dal conflitto mondiale.

Along the via Prenestina are the remains of an Augustan-era tomb known as the Torrione Prenestino. The current configuration of the ruins is the result of the vicissitudes that have characterized it since the mid-twentieth century: amputated, emptied, damaged by the war, and finally a shelter for evacuees. A public garden has recently been built around the mausoleum, but little has been done directly on the tomb, which still shows some of the marks left by the world conflict.

Keywords
Roma, via Prenestina, Torrione.
Rome, via Prenestina, Torrione.

Introduzione

Lungo la via Prenestina si trovano i resti di un mausoleo a tumulo di Età augustea comunemente identificato con il nome di Torrione prenestino. L'attuale configurazione dei ruderi è sostanzialmente il risultato delle alterne vicende che hanno caratterizzato l'opera funeraria a partire dalla metà del Novecento. Già negli anni Trenta, durante i lavori di allargamento della sezione stradale della via Prenestina, il mausoleo venne amputato del tratto coincidente con il nuovo tracciato viario e in seguito svuotato dalla terra che lo riempiva.
Nel 1944 durante uno dei bombardamenti sull'Urbe, il complesso del Torrione venne colpito da alcuni ordigni che avevano come bersaglio il vicino Scalo ferroviario Prenestino. Ingenti furono i danni alle strutture e si decise di procedere con la demolizione del casale tardo medievale che insisteva sul mausoleo ma nessuna azione rilevante venne effettuata invece sui ruderi antichi. Inoltre, negli anni successivi, il Torrione accolse i tanti sfollati a causa della guerra che realizzarono al suo interno alcuni ricoveri precari. Recentemente è stato realizzato un giardino pubblico intorno al mausoleo senza però intervenire direttamente sui resti archeologici che mostrano ancora parte dei segni lasciati dal conflitto bellico.
Attraverso inedite fonti documentarie il contributo intende ricostruire le vicende che hanno caratterizzato la recente storia del Torrione al fine di conferire ai resti antichi quello *status* di testimonianza viva per la società contemporanea.

1: Roma. Il Torrione prenestino, planimetria generale (elaborazione grafica degli autori).

1. Il Torrione prenestino

Al II miglio della via Prenestina, a sinistra percorrendola da Porta Maggiore, sono ancora visibili i resti di un imponente tamburo circolare del diametro di circa 41 metri appartenente a uno dei più grandi mausolei di Roma conservati fino ad oggi. Il tamburo è troncato proprio in corrispondenza del tracciato stradale da un muro moderno e un cancello costituisce l'unico accesso al mausoleo. Al suo interno emergono i resti del *dromos* e della cella, sostenuta da opere provvisionali in tubi e giunti. Le strutture sono in gran parte ricoperte da vegetazione infestante (come l'ailanto), così anche la restante superficie interna del tamburo.

Nell'angolo tra via Prenestina e via Bartolomeo Colleoni si apre un ingresso al giardino pubblico da cui si può osservare, percorrendo il perimetro esterno del tamburo, l'antico accesso al sepolcro, oggi murato, inquadrato da una cornice in travertino modanata e con lo stemma araldico della famiglia Rufini in chiave. Dall'ingresso, un corridoio voltato a botte, in tufo, lungo circa 14 metri, conduceva alla cella sepolcrale a pianta cruciforme e voltata a botte con conci di tufo e chiave in travertino; ai lati della cella si aprivano le nicchie con architrave in travertino [Pietrangeli 1941, 1-3].

Continuando a percorrere il perimetro esterno del tamburo, un pozzo con carrucola è addossato alla muratura antica e rappresenta una delle poche testimonianze superstiti del periodo post antico.

Oggi, al giardino si accede anche da via Ettore Fieramosca e si delinea come un'area configurata con alberi e arbusti, vialetti sinuosi e aree di sosta. Il giardino è serrato lungo il perimetro esterno da alcune baracche e da costruzioni private realizzate nel secolo scorso.
Lungo la via Prenestina proprio davanti al mausoleo prendono avvio le rampe della Tangenziale Est, sopraelevata.

2: Roma. Il Torrione prenestino, fronte esterno settentrionale (foto di Federico Di Iorio, 2014) [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mausoleo_torrione_prenestino_01.jpg#/media/File:Mausoleo_torrione_prenestino_01.jpg (licenza CC BY-SA 3.0)].

2. Cenni storici: dal periodo post-antico alla prima metà del Novecento

Il mausoleo si può datare approssimativamente in Età augustea, fra la fine del I secolo a.C. e l'inizio del secolo successivo. Ignota è la famiglia cui apparteneva: riportiamo l'ipotesi di Luigi Canina che attribuisce il sepolcro a Titus Quinctius Atta e quella di Ridolfino Venuti che lo riferisce invece a Marcus Aurelius Syntomus.
Alla fine del Quattrocento la famiglia Rufini, appartenente alla nobiltà romana, ne deteneva la proprietà che comprendeva anche una vigna e il mausoleo venne adibito a cantina. All'esterno, nelle vicinanze delle murature antiche, venne costruito un casale con una bassa torre a due piani, successivamente sopraelevata e unita al Torrione attraverso uno spazio recintato.
Nella seconda metà del Cinquecento l'intera proprietà fu di Maria Candiola Valle che nel 1666 la vendette ai padri Domenicani Irlandesi, proprietari dell'area fino al 1911. Ai padri Domenicani si deve la costruzione di una casa rustica come prolungamento del casale dei Rufini e la realizzazione del pozzo citato precedentemente. In questo periodo si ebbe una maggiore trasformazione vitivinicola della proprietà con la produzione e la vendita del noto 'Aleatico del Torrione'. Tra le varie incisioni dedicate al sito, in quella di Pier Sante Bartoli del

1697 si può vedere sulla sommità del tumulo un leccio secolare; Carlo Pietrangeli, inoltre, ricorda al posto del leccio un cipresso anch'esso poi scomparso [Pietrangeli 1941, 1-7; Massano 1942, 30-31; Caruso 1990, 418-420].

3: Roma. Il Torrione prenestino, fronte meridionale dalle rampe di accesso alla Tangenziale Est (foto di Maria Giovanna Senatore, 2015) [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Torrione_prenestino_(Rome)#/media/File:Torrione_Prenestino.jpg (licenza CC BY-SA 4.0)].

Alcune modifiche al Piano Regolatore di Roma d'inizio Novecento prevedevano la sistemazione dell'intorno del mausoleo con la realizzazione di un'area a giardino pubblico e il conseguente abbattimento di alcuni edifici presenti nelle vicinanze. A settembre del 1926 il Governatorato pubblicò le decisioni in merito ai numerosi reclami presentati dai privati cittadini, proprietari delle aree interessate dall'esproprio; le risposte dell'amministrazione sono significative per comprendere lo stato di degrado dell'area in quel periodo: «Non si ritiene conveniente rinunziare al vincolo di esproprio per demolizione e ricostruzione, date le condizioni attuali in cui si trova la zona che impongono un radicale risanamento»[1]. Nel giugno del 1939 iniziarono le operazioni di sistemazione e ampliamento della via Prenestina, anch'esse previste dal piano[2]. Durante i lavori venne tolta gran parte della terra a ridosso del tamburo che, privo di sostegno, manifestò due profonde lesioni sul fronte meridionale[3].

[1] Roma, ASC, *Deliberazioni del Governatore*, n. 6671 del 17 settembre 1926.
[2] Roma, SBCAS, *Rapporti di Zona X*, vol. 83, p. 80 (07/06/1939).
[3] Roma, SBCAS, *Rapporti di Zona X*, vol. 83, p.112 (22/11/1939).

Alberto Terenzio, soprintendente di Roma, fece un sopralluogo e si decise di demolire il fronte pericolante: i lavori di demolizione iniziarono alla fine del novembre del 1939 e finirono il 18 dicembre dello stesso anno[4].
Negli anni Quaranta, Carlo Pietrangeli immaginava un progetto di ripristino con «il grande tumulo restaurato e piantato di cipressi e di lauri» [Pietrangeli 1941, 7]; mai realizzato. Probabilmente negli anni immediatamente precedenti alla Seconda guerra mondial iniziarono i lavori di sterro per la ricerca archeologica che portarono al completo svuotamento del tamburo, tale intervento «ne ha completamente snaturato l'aspetto» [Caruso 1990, 418].

4: Roma. Il Torrione prenestino, vista interna del mausoleo (foto di Roberto Agostino, 2014) [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mausoleo_del_Torrione_Prenestino_03.JPG#/media/File:Mausoleo_del_Torrione_Prenestino_03.JPG (licenza CC BY-SA 3.0)].

3. Il Torrione dopo il bombardamento del 1944

Durante la Seconda guerra mondiale, nella prima parte della Campagna d'Italia, Roma subì una serie di bombardamenti dall'aviazione anglo-americana: dal luglio 1943 e fino al giugno 1944 si susseguirono più di 50 incursioni aeree sulla città. La volontà era di contrastare l'operato del comando tedesco che continuava a utilizzare la capitale a scopi militari

[4] Roma, SBCAS, *Rapporti di Zona X*, vol. 83, pp. 113 (27/11/1939), 117 (18/12/1939).

ignorando lo *status* di Roma come "città aperta", dichiarato ufficialmente nell'agosto 1943. I principali obiettivi colpiti erano le infrastrutture militari e le fabbriche di munizioni, ma soprattutto i nodi ferroviari utilizzati per scopi militari. Tuttavia, durante queste incursioni aeree spesso le bombe cadevano anche nelle immediate vicinanze dei bersagli distruggendo architetture non militari e uccidendo civili, ciò comportando ulteriori infelici corollari degli eventi bellici.

Il 14 marzo 1944 anche il Torrione finì per essere colpito da ordigni aerei. Dai rapporti militari sappiamo che l'obiettivo era il vicino Scalo ferroviario Prenestino: la particolare posizione del Torrione in prossimità delle strutture ferroviarie rendeva il sito archeologico decisamente vulnerabile. Dai resoconti stilati dalle singole unità aeree statunitensi, appartenenti al 42° stormo, che compirono la missione, si evince che furono gli aerei della 319° Bomb Group a colpire il Torrione. L'incursione iniziò alle 12:45 e furono sganciate 220 bombe che in parte finirono a ovest dello Scalo, oltre il perimetro del bersaglio, tutt'intorno al Torrione [Mazzanti 2006, 420-421, 431].

Nell'incursione alcuni ordigni caddero anche nel mausoleo causando il crollo di parte del *dromos* e lo smottamento dei blocchi della cella; l'onda d'urto delle bombe investì inoltre il vicino casale danneggiando il tetto e parte di un angolo del fabbricato. Nei *Rapporti di Zona* dei guardiani archeologici del Comune di Roma l'annotazione del bombardamento con una descrizione sommaria dei danni avvenne però il 25 marzo, oltre una settimana dall'evento bellico[5]. Tre giorni dopo, Carlo Pietrangeli, viceispettore dei servizi archeologici, effettuò un sopralluogo per constatare l'entità dei danni e decidere come procedere[6]. Nelle settimane seguenti furono asportati dal casale e recuperati tra le macerie vari elementi architettonici (stipiti del portale e delle finestre, cornici, ringhiere, lastre con epigrafi etc.)[7]. Il 15 aprile s'iniziò la demolizione del casale perché irrimediabilmente compromesso[8]; nessuna azione venne effettuata, invece, sui ruderi del mausoleo.

Ancora a distanza di mesi, nell'ottobre 1944, le strutture archeologiche si trovavano «allo stato come dopo il bombardamento»[9]. D'altronde fino alla conclusione della guerra, il Torrione accolse i tanti sfollati che, avendo perso la casa durante i vari bombardamenti, realizzarono proprio a ridosso delle antiche strutture alcuni ricoveri precari. Tale situazione perdurò e proliferò anche nel dopoguerra al punto che tutta l'area era occupata da baracche o costruzioni in muratura fatiscenti costituendo il cosiddetto Borghetto del Torrione. All'interno del tamburo, nel 1946, era stato realizzato addirittura «un magazzino di infissi e tubature vecchie»[10].

Negli anni Cinquanta la Cassa di Risparmio di Roma, proprietaria di alcuni terreni intorno al mausoleo occupati dalle baracche, cercò ripetutamente di sfrattare gli occupanti del sito al fine di poter usufruire dell'area e realizzare nuovi complessi residenziali, anche in virtù delle pressioni «esercitate dalla Soprintendenza alle Antichità perché fosse sollecitato lo sgombero del rudere, dichiarato pericolante dal Corpo dei VV.FF.»[11].

[5] Roma, SBCAS, *Rapporti di Zona X*, vol. 83, p. 388 (25/03/1944).
[6] Roma, SBCAS, *Rapporti di Zona X*, vol. 83, p. 389 (28/03/1944).
[7] Roma, SBCAS, *Rapporti di Zona X*, vol. 83, pp.389 (30/03/1944; 03/04/1944), 390 (04/04/1944; 13/04/1944; 15/04/1944) Roma, SBCAS, *Registro dei Trovamenti XII A*, p. 78.
[8] Roma, SBCAS, *Rapporti di Zona X*, vol. 83, p. 390 (15/04/1944).
[9] Roma, SBCAS, *Rapporti di Zona X*, vol. 83, p. 396 (03/10/1944).
[10] Roma, SBCAS, *Rapporti di Zona X*, vol. 84, p. 61 (30/09/1946).
[11] Roma, ACS, *Ministero dell'Interno (1814-1986), Gabinetto, Archivio generale, Fascicoli correnti,* 1953-1958, B. 224, F.lo 5003.

La presenza delle baracche addossate sui fronti del Torrione, così come la permanenza dell'intero borghetto – problematica sia dal punto di vista urbano che sociale – rimase invariata per i successivi trent'anni con tutti i risvolti negativi, da cronaca nera, che una baraccopoli può comportare.
In aggiunta, nei primi anni Settanta furono costruite sulla via Prenestina le rampe di accesso alla Tangenziale Est, sopraelevata, proprio in corrispondenza del Torrione oscurando così parte dell'antico monumento. Tuttavia, negli stessi anni si decise di intervenire, per la prima volta, sui resti archeologici del mausoleo: tra il 1973 e il 1975 furono compiuti una serie di sopralluoghi finalizzati a constatare lo stato conservativo delle strutture. Dalle varie ricognizioni emergeva la necessità di ripulire l'area dalla vegetazione infestante ma soprattutto di provvedere alla demolizione delle baracche; quest'ultima operazione di difficile attuazione data la contrarietà degli abitanti, ostinati a non voler lasciare il sito nonostante la precarietà delle costruzioni[12]. Nel gennaio 1975 furono realizzate alcune fotografie al Torrione[13]: le immagini, conservate presso l'Archivio Storico Fotografico della Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali, consentono di valutare, seppur a distanza di tempo, i danni del bombardamento. Una fotografia mostra l'interno del tamburo preso dal lato occidentale: il *dromos* è privo di gran parte del lato ovest e della copertura voltata; la cella presenta una profonda lesione, dall'alto verso il basso, al centro del fronte ovest. Nella restante parte del tamburo: il lato meridionale, sulla via Prenestina, è occupato da costruzioni in muratura a un piano; il lato occidentale è diviso in campi coltivati; sul lato settentrionale è presente una baracca addossata al *dromos*, quest'ultimo percorribile e in parte coperto da lamiere [Cossu, Plescia 2019, 288]. A febbraio dello stesso anno s'intrapresero gli scavi all'interno del Torrione ma furono immediatamente interrotti a causa «dei muri pericolanti»[14].
La situazione rimase invariata fino agli anni Ottanta quando furono ripresi i lavori. Nel 1982 dapprima furono demolite le baracche che insistevano ancora all'interno del tamburo poi, sotto la direzione di Giovanni Caruso, furono compiuti dei saggi di scavo a ridosso del *dromos* e della cella; fu individuato anche un cunicolo sotterraneo nel settore orientale del mausoleo; furono inoltre recuperate grosse schegge della bomba caduta nel 1944 [Caruso 1984, 84; Caruso 1990, 420].
Nel 1983 fu avviato il restauro delle strutture archeologiche con il consolidamento di parti del tamburo, la ricollocazione dei blocchi ruotati o sfalsati dall'onda d'urto della bomba, il diserbo, la pulitura dei paramenti e la protezione dei colmi e delle superfici di copertura [Caruso, Proietti, Giusberti 1983, 41-44].
Nel 1985 il Torrione venne incluso nel vasto progetto amministrativo denominato «aree sacre archeologiche e grandi mausolei» che prevedeva la sistemazione e la protezione delle strutture antiche all'aperto e la realizzazione di un *antiquarium* nelle vicinanze[15]. Il progetto per il Torrione si configurava in una struttura a tre livelli, realizzata con una maglia di tubolari metallici, da costruire all'interno del tamburo, tutt'intorno alla cella; un aggetto sulla via Prenestina restituiva idealmente la completezza del circolo[16] [Caruso, Proietti, Giusberti 1983, 44-47]. Il progetto non ebbe seguito.
Il Torrione ritornò in una condizione di degrado già sul finire del decennio: una fotografia del 1988 mostra l'interno del tamburo ricoperto da sterpaglie e alcune impalcature sono poste a

[12] Roma, SBCAS, *Rapporti di Zona X*, vol. 92, pp. 312 (31/12/1973), 329 (18/12/1974), 332 (23/01/1975).
[13] Roma, SBCAS, *Rapporti di Zona X*, vol. 92, p. 332 (27/01/1975).
[14] Roma, SBCAS, *Rapporti di Zona X*, vol. 92, p.334 (17/02/1975).
[15] Roma, SBCAS, *Faldone 83*, invv. 12538-12538a.
[16] Roma, SBCAD, invv. 8078-8714.

sostegno del lato orientale della cella; tutto l'intorno dell'area, dove una volta si estendeva parte del borghetto, appare sgombero ma abbandonato. L'anno seguente il dirigente dell'allora X Ripartizione AA.BB.AA. (oggi Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali) richiese «di provvedere con urgenza alla recinzione e alle opere provvisionali atte alla salvaguardia della pubblica incolumità» dell'area circostante il Torrione[17]. La sistemazione avvenne nei primissimi anni Novanta con una pulizia generale e la realizzazione di uno spazio verde configurato e la piantumazione di alcuni alberi (ancor oggi presenti).
Tuttavia, già nel 1992 il Torrione ritornò in una condizione d'incuria, giacché nel maggio dello stesso anno il dirigente della X Ripartizione AA.BB.AA. richiese nuovamente la pulizia dell'area («che versa in condizioni indecorose»)[18]. Purtroppo, negli stessi anni, nonostante l'impalcatura a sostegno della cella, il lato meridionale «cominciò a distaccarsi fino a crollare completamente, come testimoniano i resti ancora visibili» [Cossu, Plescia 2019, 288].
Giungendo alla storia recente del Torrione, nei primi anni 2000 un nuovo scavo archeologico ha interessato una porzione dell'area esterna al tamburo tra il fronte occidentale e gli alberi inseriti nei primi anni Novanta: qui sono state rintracciate le strutture di fondazione dell'adiacente casale, demolito per i danni bellici subiti, restituendo nuovi dati sull'assetto topografico antico e post-antico della zona [Mari 2006, 245; Buccellato, De Loof, Torri, Travesi 2013, 296-297]. Tuttavia, dopo lo scavo le tracce furono interamente ricoperte.
Nel dicembre 2010, dopo due anni di cantiere, è stato infine inaugurato il "parco del Torrione Prenestino" che si estende su una superfice di circa 8000 mq. La realizzazione di uno spazio pubblico verde attrezzato era prevista sin dal maggio 2002 all'interno del Contratto di Quartiere "Pigneto" per la promozione di una serie di interventi di riqualificazione urbana per il VI Municipio di Roma. Ancora una volta, tuttavia, nessuna operazione è stata compiuta sul rudere archeologico, simbolo dell'intera area, che mostra ancora parte dei segni lasciati dalla guerra: l'accesso all'interno del tamburo è impedito per motivi di sicurezza; il *dromos* è serrato e ricoperto da specie arboree e arbustive; la cella, in evidente stato di dissesto strutturale, è puntellata dagli anni Ottanta «come dimostra la ruggine presente sui tubi innocenti che la sostengono ai fianchi per impedirne il crollo» [Ercolino 2014, 446].

Conclusioni

Alla luce della ricerca svolta, il Torrione prenestino si mostra oggi come l'esito di una serie di "scelte", avviate dalla metà del secolo scorso, come lo svuotamento del tamburo dalla terra che lo riempiva e la demolizione del casale tardo medievale pericolante, e di "non scelte", come il sottovalutare i danni alle strutture del *dromos* e della cella che si sono aggravati nel tempo e il perdurare per più di quarant'anni della condizione di degrado data dalla baraccopoli.
Tutt'oggi la condizione in cui si presenta il rudere archeologico del mausoleo è ascrivibile a un silenzio forzato della testimonianza antica all'interno del giardino che lo include e allo stesso tempo lo esclude.
Se l'idea che la valorizzazione del vasto patrimonio archeologico esistente a Roma – soprattutto quello del suburbio – rappresenti un punto di partenza anche per la conoscenza della memoria storica e la riqualificazione del contesto urbano che lo contiene, allora si rende indispensabile riconoscere quelle specifiche strategie d'azione che possano meglio enfatizzare le potenzialità di un sito, archeologico e paesaggistico nel nostro caso, estendendo così all'intero contesto sociale e urbano circostante le qualità riscontrate.

[17] Roma, SBCAS, *Faldone 52*, inv. 11019.
[18] Roma, SBCAS, *Faldone 83*, inv. 9497.

In tal senso, possono segnalarsi alcune possibili linee d'indirizzo, concettuali e operative, da mettere in atto sulla traccia, sul perimetro e sulla volumetria del Torrione.
Il giardino intorno è configurato ad ampie aree prative che nascondono però le sottostanti strutture antiche e post-antiche, come il casale demolito per i danni bellici: la trama potrebbe esser rilevata con una traccia leggibile attraverso, ad esempio, un gioco di *parterre* (filari di siepi, fasce di ghiaia, zone con pacciamatura etc.).
Il fronte sulla via Prenestina, con il muro di tamponamento che chiude il taglio al tamburo fatto negli anni Quaranta del secolo scorso e che costituisce attualmente l'unico accesso interno al mausoleo, si presenta come una negazione del sito archeologico; un filtro permeabile, invece, renderebbe facilmente visibile l'interno del rudere anche dalla strada.
Riproporre la volumetria del complesso, mausoleo e casale, – in forma temporanea e distaccandosi dai reperti tramite la dichiarata modernità dei materiali e mezzi impiegati – potrebbe essere un mezzo per comprendere le parti sottratte nel tempo al Torrione.
Infine, le potenzialità date dai metodi di rappresentazione digitale (Realtà aumentata, *video mapping*, droni etc.) permetterebbero la ricostruzione virtuale e l'integrazione delle parti mancanti in maniera semplice e immediata, avvincente e accattivante.
In un contesto urbano stratificato e densamente abitato come quello della via Prenestina, i ruderi archeologici esistenti devono poter rappresentare un fattore di riconoscibilità e di memoria storica collettiva, anche quella più recente, al fine di sviluppare così nuove narrative urbane[*].

Bibliografia

BUCCELLATO, A., DE LOOF, A., TORRI, C., TRAVESI, L. (2013). *L'attività della Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Roma (Municipio V e VI)*, in «Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma», n. CXIV, pp. 294-304.
CARUSO, G. (1984). *Le mausolée dit 'Torrione'*, in «Histoire et Archéologie», n. 82, pp. 84-85.
CARUSO, G. (1990). *Via Prenestina. Il Torrione (circ. VI)*, in «Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma», n. XCII (1987-1988), pp. 418-420.
CARUSO, G., PROIETTI, V., GIUSBERTI, P. (1983). *Il Torrione*, in *Roma Archeologia e Progetto*, a cura di M. Mattei, M. Wappner, Roma, Multigrafica Editore, pp. 38-47.
COSSU, V., PLESCIA, A. (2019). *Via Prenestina: carta archeologica, I-VI miglio*, in *La "villa dei Gordiani" al III miglio della via Prenestina. La memoria e il contesto*, a cura di D. Palombi, Monte Compatri, Edizioni Espera, pp. 241-438.
ERCOLINO, M.G. (2014). *Le rovine "dimenticate". Identità, conservazione e valorizzazione dei resti archeologici nella periferia romana*, in «Il Capitale culturale», vol. 10, pp. 439-469.
MARI, Z. (2006). *s.v. Prenestina via*, in *Lexicon Topographicum Urbis Romae: Suburbium*, vol. IV, a cura di A. La Regina, Roma, Edizioni Quasar, pp. 243-250.
MASSANO, G. (1942). La vigna del "Torrione", in «Enotria. Rivista dell'industria e del commercio del vino in Italia», n. 2 (1942), pp. 30-31.
MAZZANTI, G. (2006). *Roma violata. Dagli archivi segreti angloamericani ai bombardamenti della Seconda guerra mondiale*, Roma, Teos Grafica.
PIETRANGELI, C. (1941). *Il "Torrione" della via Prenestina*, in «L'Urbe», n. 5, pp. 1-7.

[*] Il lavoro presentato rientra in una ricerca più ampia, in corso, sugli interventi compiuti nel Novecento sulle antiche vestigia della via Prenestina a Roma. Il contributo è frutto della collaborazione tra gli autori: si devono a Rosella Leone l'introduzione, il primo e il secondo paragrafo, a Roberto Ragione il terzo paragrafo e le conclusioni.
Si ringraziano: Gian Luca Zanzi, della Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali, per l'interesse dimostrato e la cortese disponibilità; Paola China, Laura Romeo e Antonella Pagnotta, dell'Archivio Storico e Disegni della Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali, per il supporto nella ricerca della documentazione d'archivio; Vanessa Mingozzi, autrice di una ricerca di dottorato su "Il Torrione di Via Prenestina. Storia, architettura, archeologia e site-specificy" (Università di Tor Vergata, XXXIV ciclo), per le utili indicazioni.

Fonti archivistiche

Roma. Archivio Centrale dello Stato. *Ministero dell'Interno (1814-1986). Gabinetto. Archivio generale. Fascicoli correnti.* 1953-1958. B. 224, F.lo 5003.
Roma. Archivio Storico Capitolino. *Deliberazioni del Governatore*. n. 6671 del 17 settembre 1926.
Roma. Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali. Archivio Disegni. invv. 8078-8714.
Roma. Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali. Archivio Storico. *Faldone 52*. inv. 11019.
Roma. Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali. Archivio Storico. *Faldone 83*. invv. 9497, 12538-12538a.
Roma. Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali. Archivio Storico. *Rapporti di Zona X*. vol. 83, pp. 80, 112, 113, 117, 388, 389, 390, 396.
Roma. Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali. Archivio Storico. *Rapporti di Zona X*. vol. 84, p. 61.
Roma. Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali. Archivio Storico. *Rapporti di Zona X*. vol. 92, pp. 312, 329, 332, 334.
Roma. Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali. Archivio Storico. *Registro dei Trovamenti XII A*. p. 78.

Scavare nella memoria. Riflessioni a partire dall'esperienza di Shoreditch Park
Digging into memory. Reflections from the Shoreditch Park experience

ELENA VITAGLIANO
Università di Napoli Federico II

Abstract
Il contributo indaga la metodologia seguita e i risultati cui è pervenuto il progetto sperimentale di community archaeology *eseguito nel* bombsite *inglese di Shoreditch Park a Londra, volto alla sensibilizzazione delle comunità locali al tema della guerra. Si evidenziano gli obiettivi e gli impatti scientifici e sociali dell'iniziativa del Museo di Londra, sottolineandone il ruolo assunto nella promozione di progetti culturali e interventi di trasformazione del parco.*

The paper investigates the methodology and the results achieved through the community archeology experimental project carried out in the English bombsite of Shoreditch Park in London, aimed at raising local communities' awareness of the theme of war. It highlights the objectives and scientific and social impacts of the Museum of London initiative, underlining the role it has assumed in the promotion of cultural projects and transformation interventions of the Park.

Keywords
Community archaeology, bombsite, memoria.
Community archaeology, bombsite, memory.

Introduzione
Nell'ambito della *public archaeology*, definibile come qualsiasi attività e ricerca in cui gli archeologi interagiscono con il pubblico, la *community archaeology,* costituisce una metodologia di studio di evidenze e reperti archeologici che include il coinvolgimento dello specifico e determinato pubblico delle comunità locali [McDavid 2014, 1591-1592] in workshop, programmi educativi, ricerche d'archivio e attività di scavo guidato, di interpretazione dei dati, di *fieldwalking* e di rilievo [Liddle 1989; Jameson 2004; Oswald 2007]. Il campo di applicazione è molto ampio potendo l'oggetto di indagine riferirsi a qualsiasi epoca, dalla preistoria al XXI secolo, i siti atti ad accogliere le varie iniziative costituire ambienti urbani o contesti rurali con storie e condizioni socioeconomiche diverse, e i fruitori coinvolti appartenere a gruppi variegati in termini di età, genere e cultura [Simpson, Williams 2008, 74].
Esperienza di *community archaeology,* lo scavo condotto a Londra presso lo Shoreditch Park ha creato i presupposti per approfondire lo studio del passato distrutto dal secondo conflitto bellico, portando all'attenzione di un vasto pubblico il tema della guerra in città. I progressi conoscitivi della compagine di Londra indagata si sono aggiunti ai risultati del progetto, che ha collezionato informazioni sugli aspetti formali, strutturali ed evolutivi delle evidenze emerse, oltre che sulle abitudini alimentari e igienico-sanitarie dei londinesi prima degli attacchi missilistici tedeschi del *Blitz*.

1: Londra, Shoreditch Park, stato attuale. Da earth.google.com (immagine Maggio 2022).

1. Metodologia, obiettivi e risultati scientifici dello scavo di Shoreditch Park

L'Inghilterra entrò in guerra contro la Germania nel settembre del 1939 e nell'estate dell'anno seguente Londra fu sconvolta da un primo *raid* aereo tedesco. Dopo un'offensiva nel sud del Regno e a Birmingham, il Terzo Reich avviò sulla capitale inglese la campagna di bombardamenti nota come *Blitz*. Nelle sessantatré notti consecutive di attacchi, Londra subì danni a monumenti, edifici storici e vaste compagini urbane [Pane 2011; Pane 2018], assistendo alla formazione di *landscapes of fear*, vuoti e rovine di guerra leggibili come la metafora fisica del trauma psicologico subito dalla popolazione [Greene 1943; Bell 2009].

Nel luglio del 2005, in occasione della commemorazione del sessantesimo anniversario della fine della Seconda guerra mondiale, il Museo di Londra (MOLA), con il sostegno dell'Hackney Council, dell'ente di beneficenza Shoreditch Trust, del Ministero della Difesa inglese, del programma televisivo *Time Team* di Channel 4 e dello University College London, ha intrapreso uno scavo archeologico nel sito di Shoreditch [Simpson 2011, 115], quartiere di Londra nella municipalità di Hackney, testimone dei bombardamenti tedeschi [Lambourne 2001, 76]. Il progetto, finanziato dal *Big Lottery Fund* nell'ambito del programma *Their Past Your Future*, mirava a sensibilizzare la popolazione londinese contemporanea al tema dei conflitti moderni, introducendola con esperienze dirette alla conoscenza dell'impatto che la campagna militare tedesca del *Blitz* ebbe sulla città. Il tradizionale approccio allo scavo archeologico, nell'esperienza pionieristica applicato alla sola indagine delle stratigrafie otto e novecentesche del sito scelto, si è confrontato, dunque, con le esigenze contemporanee di coinvolgimento del pubblico, innescando un processo virtuoso di risignificazione condivisa dello spazio pubblico del parco attraverso la lettura degli usi passati e l'ipotesi di quelli futuri.

2: Londra. Trasformazione del sito di Shoreditch Park tra il XVIII e il XX secolo. Come si evince dalla lettura di alcune cartografie e foto aeree, in una prima fase (in alto a sinistra[1]) l'area indagata era quasi completamente occupata da orti e giardini sostituiti, in epoca vittoriana, da case a schiera abitate perlopiù da famiglie poco agiate o indigenti (in alto a destra[2]). Nel XX secolo i lotti erano completamente saturi e alla funzione residenziale si aggiunse quella produttiva (in basso a destra[3]). Dopo i bombardamenti tedeschi il sito di Shoreditch Park fu quasi completamente raso al suolo (in basso a sinistra[4]).

[1] London. British Library. Cartographic Items Maps, Rocque J., An exact survey of the city of London and Westminster, ye borough of Southwark and the country near ten miles round, 1746, 004881373, plate 6, particolare.
[2] *LSE (London School of Economics and Political Science) Library's Archive. Charles Booth's Inquiry into the Life and Labour of the People in London, Charles Booth's Map Descriptive of London Poverty, 1898-1899, sheet 6, no. BOOTH/E/1/6,* particolare.
[3] *Edinburgh. National Library of Scotland. Ordnance Survey, Town Plans of England and Wales, 1840s-1890s, Survey by Colonel Bayly, London – Middlesex, VII, 1875, sheets 26-36,* particolare.
[4] Swindon. Historic England Archive. *RAF photography*, 5276, 02.04.1946.

3: Fotografia aerea degli studi cinematografici di Gainsborough in cui si registra ancora la presenza degli edifici prefabbricati nel lotto tra Dorchester Street e Poole Street, dismessi tra il 1964 e il 1973[5]*.*

In una prima fase l'iniziativa di *community archaeology*, riproposta nel 2006, ha combinato l'attività di ricerca degli archeologi del MOLA con lavori di scavo eseguiti dagli studenti dello University College London e dai membri della London and Middlesex Archaeological Society, guidati e supervisionati da professionisti [Sayer 2015, 137]. L'interesse scientifico dell'operazione è riconoscibile nella volontà di definire le caratteristiche del paesaggio urbano antecedente alle distruzioni belliche dell'ultimo conflitto mondiale e di ricostruire le dinamiche degli eventi attraverso la lettura delle fonti dirette. A tale scopo sono state, dunque, individuate tre aree di scavo all'interno dello Shoreditch Park, il parco pubblico di Hackney realizzato dagli anni Settanta del Novecento con la liberazione e spianata di un *bombsite* occupato da abitazioni prefabbricate temporanee. La vasta area verde si colloca a Hoxton East, nella parte sudoccidentale di Hackney segnata dal corridoio ecologico del Regent's Canal, un tempo infrastruttura per l'agevolazione del trasporto delle merci.
Prima degli anni Venti dell'Ottocento, il sito indagato si configurava come un vasto territorio coltivato[6]. Con il *boom* economico e la crescente domanda di abitazioni conseguente alla costruzione del Regent's Canal, l'area divenne residenziale con l'erezione di numerose villette a schiera provviste di giardino privato retrostante. Tali isolati, caratterizzati da un tessuto regolare di strade parallele, erano anche dotati di chiese e di piccoli centri produttivi, quali un

[5] Hackney Archives, *Gainsborough Film Studios. Oblique aerial view N.W. across prefabs*, P9656, 1945.
[6] *Time Team Special*, *Buried by the Blitz*, episodio 28 trasmesso sul canale inglese Channel 4 il 29 ottobre 2006 (d'ora in poi *Buried by the Blitz*), 10:41.

edificio per l'essiccazione del grano, mulini, una manifattura per la lavorazione della carta e una fabbrica di sigari[7]. La trasformazione novecentesca dell'area comportò un riassetto, soprattutto per le sopraggiunte necessità legate all'evoluzione della società. Emblematiche in tal senso furono la costruzione di una scuola tra Grange Street e Gopsall Street[8] e la fondazione, promossa dalla società Paramount, degli studi cinematografici di Gainsborough a Poole Street, nell'ex centrale elettrica lungo il Regent's Canal [Räder 2017, 188]. Con la guerra, tra il 7 settembre 1940 e l'11 maggio 1941, il quartiere residenziale subì ingenti danni, con la distruzione parziale o totale di tutte le abitazioni esistenti[9]. Nel 1945, con il finanziamento del governo centrale britannico, le case danneggiate dalle bombe furono sgomberate e grazie al Temporary Housing Act[10] si allestirono alloggi prefabbricati temporanei atti ad ospitare le numerose famiglie rimaste senza casa. Alcune di queste abitazioni, progettate come misura di emergenza, sono permaste in sito per quasi venti anni prima di essere definitivamente dismesse e smontate nel 1964, quando il London County Council Parks Department ha stabilito la nuova destinazione d'uso di parco pubblico. L'operazione di liberazione e bonifica del sito è durata circa dieci anni e solo nel 1973 si è resa possibile la riconfigurazione dell'area in forma di parco [Doc. 2 2019, 8-11].

Le tracce della ricca storia contemporanea della comunità di Hackney sono state, quindi, occultate da un esteso manto erboso, fino al progetto di scavo archeologico del 2005. Tale iniziativa portata avanti dagli archeologi del MOLA ha previsto l'apertura di tre trincee individuate sulla base di una lettura critica delle cartografie redatte prima e dopo i bombardamenti tedeschi, delle fotografie aeree della RAF e in relazione a specifiche domande di ricerca. L'obiettivo comune ai tre scavi era riconoscere gli effetti sul tessuto urbano londinese delle distruzioni perpetrate dal Blitz tedesco. Con l'ausilio della mappa del London County Council (LCC) sui danni da bombardamento[11], dove lo stato di conservazione degli edifici è identificato da un colore, si sono perimetrati due saggi nei pressi di Dorchester Street e un terzo su Salisbury Street. Un primo scavo ha compreso il sito su cui si sviluppavano quattro abitazioni segnalate sulla mappa in rosso chiaro, dunque, riportanti danni dagli eventi bellici riparabili, e utili per la comprensione dell'architettura dell'edilizia residenziale del lotto[12]. Il secondo saggio ha interessato due edifici indicati con la campitura nera per le significative devastazioni registrate e quindi adatti a definire le dinamiche e gli effetti dei bombardamenti sulle case indagate. L'ultima trincea è stata scavata in un piccolo lotto su Salisbury Street, obiettivo di un missile V2, con lo scopo di individuare il punto dell'impatto al suolo dell'arma tedesca e gli esiti prodotti dalla sua deflagrazione[13]. Il primo saggio di scavo ha indagato il sito a settentrione occupato prima dei bombardamenti dalle case a schiera identificate dai numeri civici 31, 32, 33 e 34.

[7] National Library of Scotland (NLS), Ordnance Survey, Town Plans of England and Wales, 1840s-1890s, Survey by Colonel Bayly, London – Middlesex, VII, 1875, sheets 26-36.
[8] NLS, Ordnance Survey, OS Six-inch England and Wales, 1842-1952, 1938, sheet K.
[9] Historic England Archive, RAF photography, 5276, 02.04.1946.
[10] The National Archives, Kew, HLG - Records created or inherited by the Ministry of Housing and Local Government, and of successor and related bodies, 23 - Ministry of Health: Legal Branch: Sealed Plans, 23182 - London CC. Shoreditch. Grange St. 14 to 38, 42, 44, Bridport Place 35, 43, 47, 65, 50, 66, Clift St. 1 to 15 and Rushton St. 16.5 to 27. Authorisation under Section 6, Housing Temporary accommodation Act 1944; Date of Order 11.7.45.
[11] London Metropolitan Archives, London County Council Bomb Damage Map, 1939-1945, sheet 51.
[12] Buried by the Blitz, 3:30.
[13] Buried by the Blitz, 35:15.

4: I saggi di scavo archeologico promossi dall'iniziativa del MOLA. Sulla sinistra sono indicate le tre trincee scavate nell'ambito del progetto di community archaeology sulla base della London County Council Bomb Damage Map, sheet 51. I colori associati agli edifici indicano i danni riportati, dal nero della distruzione totale, al rosso scuro dei danni gravi, fino al verde delle aree di sgombero. Include le posizioni delle bombe V1 e V2. Sulla destra un fotogramma della puntata speciale di Time Team, Buried by the Blitz, che illustra, con una veduta aerea, i risultati del primo saggio di scavo.

Esso ha rivelato che l'originario impianto degli edifici studiati, risalente agli anni Venti dell'Ottocento, fu realizzato rapidamente e con poca cura della regola dell'arte[14], forse per l'impellenza della domanda abitativa e per la fascia sociale degli utenti cui era destinata l'opera. L'articolazione planimetrica delle abitazioni, prima del *Blitz*, ricostruita sulla base dei dati rilevati in fase di scavo, prevedeva al piano terra un soggiorno, una sala da pranzo, una cucina e un giardino privato sul retro. Al piano superiore, cui si accedeva da una scala, erano collocate le camere da letto. Originariamente le stanze si sviluppavano su due livelli di circa 28 metri quadrati; negli anni Sessanta dell'Ottocento l'assetto delle abitazioni fu stravolto per aggiungere un vano cucina, le cui dimensioni furono ampliate circa trent'anni dopo[15]. Infine, per migliorare le condizioni igienico-sanitarie si provvide all'aggiunta di un bagno e alla chiusura del pozzo nero, precedente elemento di smaltimento dei liquami. Quest'ultimo ha rappresentato un'utile fonte di informazioni circa le abitudini alimentari e le condizioni economiche degli abitanti di Dorchester Street, contenendo anche rifiuti domestici[16]. Per esempio, nel pozzo nero della villetta al numero 33 sono emerse tracce di ostriche e stoviglie bianche e blu, confermando la convivenza tra classi più e meno agiate individuata dalla *Descripe Map of London Poverty* di Charles Booth[17] [Booth, 1898-1899]. Lo scavo ha restituito anche testimonianze precedenti all'urbanizzazione dell'area, quali resti umani sepolti prima della costruzione di Dorchester Street[18] e una brocca da vino in gres del XVI secolo, risalente all'epoca in cui i rifiuti della città dei Tudor si seppellivano per concimare i campi di Hoxton [Simpson 2011, 118].

[14] *Ibidem*, 10:58.
[15] *Ibidem*, 13:00.
[16] *Ibidem*, 42:45.
[17] London School of Economics & Political Science (LSE) Library's Archive of Charles Booth's Inquiry into the Life and Labour of the People in London, Charles Booth's Map Descriptive of London Poverty, 1898-1899, sheet 6, no. BOOTH/E/1/6.
[18] Buried by the Blitz, 8:39.

5: Alcuni fotogrammi della puntata speciale di Time Team, Buried by the Blitz.

Tuttavia, la maggior parte dei reperti rinvenuti è databile agli anni della guerra, giocattoli come una bambola, il modello di un aereo, un soldatino di piombo, una pistola finta, oggetti legati alla quotidianità, quali bottiglie e boccette di profumo [Simpson, Keily 2005]. Nel giardino della casa al numero 33 è stato anche rinvenuto lo scheletro di un gatto, identificato da una delle sorelle che abitava da bambina la casa, come "Blackie" [Simpson, Keily 2005][19].
Il secondo saggio eseguito ancora in corrispondenza di due delle case a schiera che prospettavano su Dorchester Street, questa volta nell'isolato chiuso a sud da Salisbury Street, ha guidato nella comprensione delle dinamiche degli eventi distruttivi che hanno interessato gli edifici campiti in nero all'interno della mappa del LCC già richiamata[20]. Una bomba precipitata nella strada, in prossimità dell'ingresso di una delle residenze indagate, comportò la formazione di una voragine con la conseguente traslazione orizzontale di parte delle fondazioni e le successive espulsioni di materiale, crollo della parte sommitale del prospetto e lo scoppio di un incendio[21].
L'ultima trincea, scavata nel sito dell'esplosione di un razzo V2[22], ha restituito tracce di distruzione non molto dissimili al precedente scavo. Tuttavia, sono emersi i resti del missile balistico tedesco e i segni degli incendi e dell'emanazione di gas da esso provocati[23].

2. Dallo scavo alla conservazione della memoria. L'impatto dell'esperienza di Shoreditch Park

Il progetto di *community archaeology* eseguito a Shoreditch Park ha incluso attività di collaborazione con le comunità locali in tutte le fasi della ricerca, dallo scavo all'interpretazione e catalogazione dei reperti, fino alla progettazione del parco. Questa esperienza si colloca

[19] *Ibidem*, 47:00.
[20] *Ibidem*, 16:40.
[21] *Ibidem*, 38:40.
[22] *Ibidem*, 24:10.
[23] *Ibidem*, 34:00.

temporalmente in un momento in cui la professione dell'archeologo era molto lontana dal pubblico, anche come conseguenza delle indicazioni fornite dalle Planning Policy Guidelines 16 (PPG16) nel 1989 [Wainwright 2000], linee guida introdotte al fine di preservare il passato dalla distruzione durante un periodo di sviluppo urbano e mancanza di finanziamenti governativi per l'archeologia. Il progetto londinese mirava a dimostrare che l'archeologia non apporta progressi sul solo piano accademico, ma anche educativo e politico [Simpson 2011, 186]. In linea con i presupposti su cui si è fondata l'iniziativa richiamata, il primo saggio di scavo è stato seguito da un *open-day*, mostre in sedi locali e un festival finanziato dalla Shoreditch Trust. Con una seconda sovvenzione del *Big Lottery Fund* si sono organizzate sessioni di formazione degli insegnanti e lezioni per adulti. Infine, l'iniziativa ha condotto a momenti di dialogo tra amministratori, progettisti e residenti per includere nel progetto di riconfigurazione del parco osservazioni sulle esigenze attuali e riflessioni sulla conservazione della storia del sito [Simpson 2011, 118]. Il confronto tra politici, professionisti e pubblico ha restituito esiti positivi anche sul piano della ricerca scientifica, del marketing, della comunicazione, dell'educazione e della disseminazione [Sayer 2015, 137].
Con il contributo di venti interviste [Moshenska 2007, 94] l'interpretazione dello scavo archeologico ha ricucito il rapporto tra l'area e il contesto urbano in cui è inserita, rievocando eventi, la memoria dei luoghi e dei tracciati più battuti e aiutando nella comprensione dell'architettura e storia dell'edilizia rinvenuta. Un esempio di evidente complementarità delle fonti dirette e orali è riconoscibile nella lettura della distribuzione delle stanze e dei danni riportati a seguito dei bombardamenti, della casa al civico 33 di Dorchester Street, scavata dagli archeologi e raccontata da una dei suoi ultimi residenti[24]. Le ricadute sociali di questa ricerca si sono qualificate soprattutto come benefici sul piano educativo con la sensibilizzazione al tema della guerra di un pubblico multigenerazionale e culturalmente variegato. L'attività performativa dello scavo, che concretizza il processo immateriale della memoria [Moshenska 2009], ha sollecitato, infatti, la partecipazione attiva di un pubblico eterogeneo trovatosi a riconoscersi in un'unica comunità interessata a ricordare o scoprire la storia dei luoghi che frequenta anche per riprogettarne gli usi.
All'epoca dello scavo il parco lamentava da anni la mancanza di un masterplan complessivo, costituendosi perlopiù come una semplice distesa erbosa solcata da pochi tracciati, tra cui la vecchia Bridport Place. La gestazione del progetto di configurazione di Shoreditch Park, giunta a termine nel 2022, è durata circa cinquant'anni. Dopo le prime trasformazioni dell'area negli anni Settanta, seguì il bando di un concorso pubblicato nel 1998 dal London Borough of Hackney. Tre anni dopo Tim Gale, componente dei Landscape Architects e all'epoca ex presidente del Landscape Institute, lavorò sul parco con un finanziamento dello *Shoreditch New Deal Trust* confrontandosi con le problematiche connesse alla possibile presenza di ordigni inesplosi. Il progetto prevedeva, dopo l'esecuzione di indagini geofisiche, azioni dettate da esigenze funzionali di accessibilità e sicurezza, come il tracciato di nuovi percorsi per connettere le aree residenziali al terrapieno presente nel parco, alto circa due metri e mezzo [Booth 2001]. Solo nel 2007, dopo l'iniziativa promossa dal MOLA, paragonabile ad un'esperienza di archeologia preventiva, la consapevolezza del precedente assetto dell'area ha informato in maniera sostanziale la progettazione degli interventi da realizzarsi.
Nell'ambito di questi lavori sono stati restaurati i lampioni ottocenteschi ancora in sito; manutenuti alcuni cordoli stradali – come nel caso delle evidenze di Burgess Park –, tracce del tratto bombardato di Bridport Place che attraversa il parco; progettati nuovi percorsi che replicano parzialmente lo scomparso assetto viario del quartiere; aggiunte panchine in granito incise coi nomi delle antiche strade, come Clift Street e Rushton Street [Doc. 2 2019, 8-13].

[24] *Ibidem*, 44:00.

6: Laboratori e progetti realizzati dopo lo scavo. In senso orario partendo dall'immagine in alto a sinistra: coinvolgimento degli studenti dell'ELAAT College nella progettazione del parco, 2020 [Doc. 2 2019, 20]; uno dei prodotti finali del workshop di co-design tenuto dai LUC architects e i bambini di Shoreditch, 2020 [Doc. 2 2019, 22]; un partecipante dello Shoreditch Park Project. Voices from the Neighbourhood, 2013[25]; alcuni schizzi del progetto del parco eseguiti dai LUC architects, 2021 (Doc. 4 2021, 41).

Grazie a numerose occasioni di consultazione con il pubblico sono stati apportati anche notevoli miglioramenti all'assetto vegetazionale e alla fornitura di attrezzature del parco [Doc. 3 2020]. Il progetto indagato ha aperto la strada a iniziative culturali volte alla conoscenza della storia di Shoreditch e alla ricerca delle ragioni delle problematiche sociali del quartiere, in parte ereditate dal passato. Tra il 2012 e il 2013 la comunità di Hackney è stata, ad esempio, coinvolta nello *Shoreditch Park Project. Voices from the Neighbourhood*, un'iniziativa di alfabetizzazione mediatica finanziata dalla *Heritage Lottery Fund*, costituita da una serie di workshop settimanali e di attività finalizzate alla conoscenza e registrazione di informazioni inerenti alla storia postbellica di Shoreditch per una migliore interpretazione del presente[26].

Conclusioni

Il contributo mira a mettere in evidenza come l'archeologia, esperita in collaborazione con le comunità locali, possa essere applicata come processo conoscitivo del passato di un luogo di guerra e, in caso soprattutto di un vuoto urbano, stimolo e guida per la progettazione dello stesso. La vicinanza storica degli eventi bellici della Seconda guerra mondiale aiuta, inoltre, a raccogliere

[25] http://shoreditchPark.dustinohara.com/ (ultimo accesso gennaio 2023)
[26] http://shoreditchPark.dustinohara.com/index.php (ultimo accesso gennaio 2023).

nuove e preziose fonti da preservare, quali testimonianze orali, planimetrie e viste prospettiche disegnate sulla base dei ricordi dei testimoni oculari del conflitto, identificazione degli oggetti rinvenuti in fase di scavo grazie all'interpretazione di coloro che ne hanno vissuto l'epoca di diffusione e di uso. Inoltre, attraverso attività esperienziali di diverso genere – seppure con significative differenze nel numero di adesioni [Simpson, Williams 2008, 80] –, dallo scavo alle mostre, dagli incontri formativi con gli archeologi alle interviste con storici e componenti anziani delle comunità, i risultati sul piano educativo e sociale risultano notevoli. Nel caso in esame, infatti, la complessità di informazioni prodotte e i numerosi canali impiegati per diffonderle, hanno contribuito ad accrescere la consapevolezza di un vasto pubblico della drammaticità della guerra, attraverso la conoscenza dei danni materiali prodotti dai bombardamenti, ma soprattutto delle ripercussioni psicologiche delle distruzioni e del terrore: le devastazioni più significative dell'ultimo conflitto bellico, in particolare, ma non solo, in Inghilterra, si registrarono, appunto, sul morale dei civili [Bell 2009]. Poco dopo la chiusura degli scavi, Shoreditch Park è diventato un memoriale delle vittime del *Blitz* trasformandosi in un luogo dallo straordinario potere evocativo [Moshenska 2009, 52].

Il successo del progetto, oltre alla riproducibilità in altri contesti, è da ricondurre, dunque, al riconoscimento della differenza tra il preservare un sito bombardato come un *heritage site* e scavarlo come un luogo di memoria viva [Blair, Simpson, Moshenska 2006, 488], trasformandolo in una piattaforma pubblica per creare narrative "dal basso" dalla trasmissibilità molto più efficace dei dati storici tramandati da un punto di vista impersonale [Moshenska 2009, 51]. A tale proposito è risultata molto indicata la scelta di un sito bombardato memore di una porzione di città priva di architetture monumentali e quindi non documentata nei dettagli dalla bibliografia edita ma immortalata dai ricordi dei suoi abitanti. L'interesse archeologico è, dunque, riconoscibile anche in siti con una stratigrafia contemporanea di particolare rilevanza per la storia più recente, la cui indagine può orientare, come nei più canonici scavi di archeologia preventiva, la scelta di strategie equilibrate di protezione, conservazione e valorizzazione del patrimonio riscoperto [Doc. 1 1992, art. 5, I.a.]. In conclusione, Shoreditch Park insegna che l'archeologia assunta a strumento primario per interpretare il passato, piuttosto che supporto per illustrare dati testuali [Streeter 2005], e la ricerca applicata alla città non aulica avvicinino il pubblico agli spazi oggetto di interesse, stimolando un senso di appartenenza comune e ridimensionando le difficoltà di comprendere il passato doloroso dei conflitti bellici [Schofield, Johnson, Beck 2002].

Bibliografia

BELL, A. (2009). *Landscape of fear. Wartime London 1939-1945*, in «Journal of British Studies», n. 48, pp. 153-175.

BLAIR, I., SIMPSON, F., MOSHENSKA, G. (2006). *The Archaeology of the Blitz*, in «Current Archaeology», n. 201, pp. 486-492.

BOOTH, R. (2001). *Bomb threat poser for Gale's Shoreditch Park*, in «Architects' Journal», 29 gennaio 2001.

GREENE, G. (1943). *Ministry of Fear*, London, Heinemann.

JAMESON, J. (2004). *Public archaeology in the United States*, in *Public archaeology*, a cura di N. Merriman, London, Routledge, pp. 21-58.

LAMBOURNE, N. (2001). *War Damage in Western Europe. The Destruction of Historic Monuments During the Second World War*, Edinburgh, Edinburgh University Press.

LIDDLE, P. (1989). *Community archaeology in Leicestershire museums*, in *Public service and private indulgence?*, a cura di E. Southworth, Liverpool, Society of Museum Archaeologists, vol. 13, pp. 44-46.

MCDAVID, C. (2014). *Community Archaeology*, in *Encyclopedia of Global Archaeology*, a cura di C. Smith, New York, Springer, pp. 1591-1599.

MOSHENSKA, G. (2007). *Oral History in Historical Archaeology: Excavating Sites of Memory*, in «Oral History», n. 35, pp. 91-97.

MOSHENSKA, G. (2009). *Resonant Materiality and Violent Remembering: Archaeology, Memory and Bombing*, in «International Journal of Heritage Studies», n. 15, 1, pp. 44-56.

OSWALD, A. (2007). *Involving the community in field survey*, in «The Archaeologist», n. 63, pp. 20-21.
PANE, A. (2018). *«Ruins for remembrance»: the debate about the bombed London City churches and its echoes in Italy / il dibattito relativo alle chiese bombardate della City di Londra e i suoi echi in Italia*, in *Britain at war. Damages, debates, reconstruction during and after the Second World War*, «Storia Urbana», n. 158, pp. 111-148.
PANE, A. (2011). *La guerra e le rovine in Inghilterra. Memoria, conservazione, restauro: da Londra a Coventry*, in *I ruderi e la guerra. Memoria, ricostruzioni e restauri*, a cura di S. Casiello, Firenze, Nardini, pp. 53-76.
RÄDER, A. (2017). *Jack-of-all-trades: Alfred Hitchcock's. Apprenticeship in Neubabelsberg, 1924/25*, in *Reassessing the Hitchcock Touch Industry, Collaboration, and Filmmaking*, a cura di W. Schwanebeck, Cham, Palgrave Macmillan, pp. 185-198.
SIMPSON, F. (2011). *Shoreditch Park community excavation: a case study*, in *Community Archaeology: Themes, Methods and Practices* a cura di G. Moshenska, S. Dhanjal, Oxford, Oxbow Books, pp. 115-119.
SAYER, F. (2015). *Public History. A practical guide*, Bloomsbury, Bloomsbury Publishing Plc.
SIMPSON, F., WILLIAMS, H. (2008). *Evaluating Community Archaeology in the UK*, in «Public Archaeology», vol. 7, n. 2, pp. 69-90.
SIMPSON, F., KEILY, J. (2005). *Today's rubbish, tomorrow's archaeology: using nineteenth and twentieth century finds*, in «The Archaeologist», n. 58, pp. 26-27.
SCHOFIELD, J., JOHNSON, W. G., BECK, C.M. (2002). *The Archaeology of Twentieth Century Conflict*, London, Routledge.
STREETER, K. (2005). *The case for community involvement,* London, University College London.
WAINWRIGHT, G. (2000). *Time please*, in «Antiquity», n. 74, pp. 909-943.

Fonti archivistiche

Edinburgh. National Library of Scotland (NLS). *Ordnance Survey*, *Town Plans of England and Wales*, *1840s-1890s*, *Survey by Colonel Bayly, London – Middlesex*, VII, 1875, sheets 26-36.
Edinburgh. NLS. *Ordnance Survey*, *OS Six-inch England and Wales*, *1842-1952*, 1938, sheet K.
London. Hackney Archives. *Gainsborough Film Studios*. *Oblique aerial view N.W. across prefabs*, P9656, 1945.
London. British Library. *Cartographic Items Maps*, *Rocque J.*, *An exact survey of the city of London and Westminster, ye borough of Southwark and the country near ten miles round*, 1746, 004881373, plate 6.
Swindon. Historic England Archive. *RAF photography*, 5276, 02.04.1946.
London. London School of Economics and Political Science (LSE) Library's Archive. *Charles Booth's Inquiry into the Life and Labour of the People in London*, *Charles Booth's Map Descriptive of London Poverty*, 1898-1899, sheet 6, no. BOOTH/E/1/6.

Documenti di indirizzo e convenzioni

DOC. 1 (1992). *European Convention on the Protection of the Archaeological Heritage*, La Valletta.
DOC. 2 (2019). *Shoreditch Park Management Plan 2017-2022*.
DOC. 3 (2020). *Shoreditch Park Improvement Project, Consultation Report*.
DOC. 4 (2021). *LUC Architects, Shoreditch Park Landscape Improvement Project for London Borough of Hackney, Design and Access Statement*.

Sitografia

http://shoreditchpark.dustinohara.com/about.php (gennaio 2023)
https://www.layersoflondon.org/map (gennaio 2023)
https://booth.lse.ac.uk/map/14/-0.1174/51.5064/100/0 (gennaio 2023)
https://historicengland.org.uk/images-books/archive/collections/aerial-photos/ (gennaio 2023)
https://maps.nls.uk/ (gennaio 2023)
https://soundcloud.com/shoreditch-park-project (gennaio 2023)
https://hackney.gov.uk/shoreditch-park (gennaio 2023)

Vuoti di guerra. Dialoghi tra ruderi urbani e città contemporanea

War Gaps. Weaving the narratives of historic urban ruins into the contemporary city

VALENTINA RUSSO, STEFANIA POLLONE, LIA ROMANO
Università di Napoli Federico II

Abstract

Il saggio affronta il tema dei vuoti di guerra, del patrimonio costruito allo stato di rudere, riconducibile ai danni bellici, e delle stratificazioni archeologiche emerse a seguito di questi ultimi, interpretati in una visione unitaria e contestuale in relazione agli approcci che hanno orientato la ricostruzione nel secondo dopoguerra o, più in generale, a seguito dei conflitti, con l'obiettivo di comprendere le specificità dei processi che, nel tempo, hanno interessato tali siti. In quest'ottica si propone la riflessione intorno a Napoli e a un caso, quale quello dell'area archeologica del Carminiello ai Mannesi, che rappresenta la sintesi tra origini plurimillenarie e storie connesse ai conflitti del XX secolo.

The paper addresses the discourse about war voids, built heritage ruins and correspondently discovered archaeological sites, innovatively observed within a unitary vision in the context of 20th century post-war or conflicts' reconstruction with the aim to understand the divergent processes investing such sites at different moments. A crucial observatory point relating to Naples and to the area of Carminiello ai Mannesi is proposed because of the strict link therein existing between the pluri-millennial origins and the 20th-century conflict histories.

Keywords
Memory, war ruins, archaeological sites.

Introduction

War ravages have caused unprecedented wounds to the historic urban cores, which have often unveiled hidden traces of earlier human settlements. Such wounds – whose presence is still strongly evident – are related to the bombings and conflicts between opposing parties, but also to 'delayed' destructions: namely, the demolitions occurred in the following decades, which have further weakened what had already been widely mutilated during the conflict.

If embedded in the historic cities as contemporary living spaces, different – and, apparently, conflicting – meanings today overlap and mingle when dealing with such ruins' re-signification, thus, making the reflection on this topic still highly urgent today. At the present, 'problematic' voids do not only represent archaeological discoveries, but the evidence of traumatic events. Someway considered as places of abandonment, rubble, waste, or as constraints for urban development, such mutilated forms of architecture with their corresponding historic layers – under and outside of the ground – are drenched with 'special' meanings and values: if a negative memory is frequently attached to the above-ground remnants – as the scars resulting from the human conflicts – what is, instead, part of a distant past – down to the ἀρχή of the human presence – leads back to the roots of the community history and, consequently, to a metabolized and positively 'patrimonialized' history. Some main research questions emerge when dealing with such an issue: how different 'layers of memory' interlace with tangible and intangible

elements in urban contexts that have experienced violence and erasure? Which processes determine a transition from post-war 'voluntary forgetfulness' towards the recognition of the relics of war as heritage with symbolic values? Can tangible and intangible actions make heritage conservation assume a 'mediating role' in preserving the ruins of conflicts in their urban value and facilitate the awareness of a densely and conflictive past in the contemporary cityscape?

1. Ruins, memory, and war

On the anniversaries of the WWI and WWII, the themes of memory and heritage of war have been the subject of several studies: this has generated research directions which, from historical and social disciplines [Antze, Lambek 1996; *Memory and Power* 2002], have involved urban [*Wounded cities* 2003; Bevan 2006; Goebel, Keene 2011] and heritage studies [Lambourne 2001; Huyssen 2003], and led to the development of new disciplinary fields such as that of *archaeology of war* or *conflict archaeology* [Schofield 2005; Moshenska 2009]. Similarly, research projects affording memory and war have focused on both the links between conflicts and local identities, and to 'traumatic' heritage associated with violence and totalitarianism. Generally, studies have mainly focused on the 'synchronic' aspect of the conflict rather than on the diachronic one [*Monumenti alla guerra* 2008; *Danni bellici* 2010; *Guerra* 2011; Coccoli 2017]. A specific attention has been devoted to archival sources coming from the Anglo-American (e.g., Nara Archives, AMG Archives, ecc.) and the German documentation, together with a broad recourse to photo archives (e.g., American Academy and British School in Rome). Much work has to be still done in this direction, indeed, deepening the study in historical public and private archives mostly preserved in Europe (e.g., Imperial War Museum, London), in Germany and in USA (e.g., Princeton and Yale Universities).

On the contrary, little attention has been dedicated to the war archaeological heritage in its broader meaning, which encompasses both the ruins caused by the war and the archaeological findings surfaced during the reconstructions. The topic was analysed from an archaeological or architectural point of view [*Relitti riletti* 2009; Oteri 2009], but rarely interweaving different disciplinary lens [Ricci 2006; *I ruderi* 2011]. Urban ruins have been mainly considered in their individual and aesthetic consistency, thus, underestimating the symbolic values arising from the conflict, as well as the peculiar ways through which the local population has been reusing them, or their relations with the contemporary city.

The theme is not new for the theories of conservation. The psychoanalytic metaphor for archaeology, ruins, and memory is familiar to the works of Sigmund Freud [Kuspit 1989] or Walter Benjamin: as this latter wrote, memory is «the medium of that which is experienced, just as the earth is the medium in which ancient cities lie buried. He who seeks to approach his own buried past must conduct himself like a man digging» [Benjamin, Jennings 1999, 576]. As the analyst 'digs' into the patient's fragmented and buried memory, the archaeologist works on fragmented physical materials of the past which have been 'resilient' to the power of time. The significance of war as both an 'inner experience' and a 'perturbance' phenomenon is, hence, present in literature almost since WWI [i.e., Jünger 1928]: it produces a 'disturbing' effect for causing the re-emerging of that parts of the human past which have been the object of removal [Freud 1919]. Similar issues were investigated after WWII. Roberto Pane addressed the impact of WWII's bombings and subsequent reconstructions from a psychological perspective, highlighting the analogy between the multi-layered historic centres and the multi-layered human ψυχή [Pane 1987]. More recently, Winfried Georg Sebald has examined war destructions with an archaeological imagery, connected to the

1: San Pietro Infine (Caserta): the abandoned village (E. Vitagliano 2021).
2: Benevento: archaeological area adjacent to the Arch of the Sacrament (L. Romano 2023).

crucial processes of remembering and voluntary forgetfulness, and materially engaged with sites of memory [Sebald 2003]. The dichotomy between the underground and above ground has, thus, been the contrast between chaos/violence, the archaeologist and architect's making order [Mellor 2004, 89-90].
Because of the above-mentioned factors, ruins and 'gaps' caused by human conflicts have been part of a frequent tendency to 'historical editing' and to largely unresolved situations in the contemporary city for conscious or unconscious factors. Limited is the number of interventions in which attention was paid to the memorial significance of destroyed parts: examples of a 'commemoration narrative' involved churches in UK [Schofield 2005; *Britain at war* 2018], buildings in Germany [e.g., Berlin or Nürnberg, *Danni bellici* 2010], ruined and abandoned villages in France [e.g., Oradour-sur-Glane] and in Italy as in the case of San Pietro Infine [Vitagliano 2022, 411-412].
In the latter example, the village, located on the Gustav Line and destroyed by bombing in 1943, has been preserved in ruins since 2002, as a Park of Historical Memory, and represents an important demonstration of a *modus operandi* aimed at redefining an urban site in a testimonial key. Excavation and rubble removal operations were started in the 1990s by citizens in order to turn the small village into an open-air museum. The church of St Michael Archangel, with its clearly distinguishable additions, although made of concrete, testifies well to the damage and transformations of the centre's most significant architecture [Vitagliano 2022, Russo 2023, p. 208].
Nevertheless, sites damaged by conflicts are only very rarely intended themselves as archaeological repositories of culture: at European level, it is worth mentioning the Topography of Terror in Berlin [Florence 2018] and the Museum of London's Shoreditch Park archaeology project (2005-2006) aiming at recovering the bombed Victorian houses and their contents [Moshenska 2007, 2009, see Vitagliano's paper in this publication]. In Southern Italy, in particular in Campania, the case of the archaeological site around the Arch of the Sacramento in Benevento is worth mentioning. Since the late 1990s, the municipal administration has been promoting and enhancing the urban voids generated by the bombing of World War II. These initiatives have included numerous design competitions involving not only the archaeological area around the Arch of the Sacrament, but also the Orsini and Duomo squares and the site

around the Arch of Trajan, a significant vestige of Roman times. The project on the area of the Arch of Sacramento concerned the archaeological remains and did not propose new volumes to be superimposed on the existing ones. On the contrary, the attention to the fragment and to the relationship with the surrounding urban context was reflected in a system of paths winding through the ruins. Although the solutions adopted for the conservation of the archaeological remains were excessively invasive, the intervention on an urban scale was characterised by experimenting with an alternative solution to others that propose the juxtaposition and/or incorporation of the ancient into new buildings [*Arco del Sacramento* 2000; *Ricerche archeologiche* 2008; Russo 2011, 140-141]. Quite different is the situation of Bagni Square, adjacent to the Calore River and site of ancient Roman baths. In this case, the urban void generated by the bombing still manifests itself in all its tragic condition. Left, in the centre of the city, as a parking area with no paving, it awaits to be the subject of a delicate re-designing and enhancement intervention. The city of Naples also has a significant number of urban voids resulting from World War II bombings. These include the area near the monumental building of the *Incurabili* in the historic centre, the urban voids adjacent to the church of *San Giuseppe dei Ruffi*, and the ruins behind the church of the *Spirito Santo*. To these should be added the significant archaeological area of the *Carminiello ai Mannesi*, subject of a specific analysis in this paper.

2. A weaving of wounds. War damages and urban archaeologies

Since Naples was a strategic goal for the WWII bombing raids [*Il regno del cielo non è più venuto* 2005], the innumerable traumatic events have left extended and even delayed material and immaterial wounds, the study of which has been approached only on a punctual basis, leading to an unevenly image of the overall entity of the 'gaps' in the historic urban core. The war ruins often occur in 'difficult' popular districts, whose inhabitants have reused them for new informal purposes. Within this scenario, an interesting observatory point relating to Naples and to the area of *Carminiello ai Mannesi* represents an exemplification of the strict link therein existing between the pluri-millennial origins and the 20th-century conflict histories. This case allows, in fact, to interpret the socio-cultural changes of attitudes in the todays' heritage communities.

As documented by the archaeological excavation during the 20th century [*Il Complesso Archeologico* 1994; Arthur, Vecchio 1985; Arthur 2002, 154; Giampaola 2002; 2017; 2020], that portion of the core of *Neapolis* – included in the *insula* bounded on the north by *via dei Tribunali*, on the east by *vico Zuroli*, on the south by *via Carminiello ai Mannesi* and on the west by *via Duomo* – is marked by anthropization and, consequently, historic multi-layering dating back to the Republican Age when, probably, a number of *domus* were located there.

A phase of abandonment from the 5th century AD and, therefore, of spoliation of the site, used for the dumping of waste materials followed the transformations of the Imperial Age, resulting in the construction of dwellings, a thermal bath and a mithraeum, separated by the *cardo*. In a later phase, approximately between the late 6th and 8th centuries AD, the *Carminiello* site was involved in further rearrangements, accompanied by the flattening of waste and the construction of a building reusing masonries from the Imperial complex.

Then, the residential connotation of the Roman Age was replaced by religious use of part of the *insula*, evidenced by the probable presence, from the 13th century, of a church dedicated to Santa Maria del Carmine, also known as *Carminiello*, built above the roman structures, using two of which as hypogea [Colesanti, Romano 1994]. Modified several times during the centuries, the church was deeply damaged by the bombings that affected *via Duomo* on February 21, 1943, destroying a part of the *insula*. As archival photos suggest, at that date the

3: Naples, Carminiello ai Mannesi *archaeological area. From left: a) the dome and the lantern of the church damaged during the WWII bombing [Naples. Superintendence Archaeology, Fine Arts and Landscape for the city of Naples. Photographic Archive (image not inventoried)]; b) the excavation yards during the Sixties[1]; c) the works led by Paul Arthur, 1983-1984 [Pozzi 1984, 117].*

condition of the structure was such that the cross and the lantern dome were still visible (Fig. 3a). The conditions of the church a few years after the end of the World War II were well explained by the Rector who, in 1948, highlighted the presence of a «unsafe state of a part of the building and, precisely of the small nave on which there was also a civilian house»[1]. In addition, he underlined the immediate remission of the war damage made by the Civil Engineering Department who had demolished the nave «while the body of the church with the dome, the main altar and the chapel remained, albeit seriously damaged, in static conditions sufficient to allow its reconstruction»[2].

Quite differently from what was hoped for in 1948, the ruins of the small Neapolitan church risked being sold to private individuals by the Archbishop's Curia in 1954, an attempt which failed, also thanks to the intervention of the superintendent Antonino Rusconi[3]. Justified by security reasons, during the following year the «gradual elimination of the ruins» of the *Carminiello* began − as Arnaldo Venditti will state in 1961 [Venditti 1961, 251-252] −, and that process will continue during the Sixties with the occlusion of the site due to the extensive construction of the speculative buildings of *vico Zuroli*. Regarding the unjustified reconstructions carried out after the Second World War which altered the pre-existing buildings and the stratified urban fabric, including the one nearby the site, Roberto Pane stated: «Elsewhere, the destruction caused by the bombs was, at least to a small extent, compensated by those particular arrangements that the damages themselves had made possible; in Naples, on the other hand, exactly the opposite happened, that is, the war destruction was taken advantage of to build very tall houses in the alleys, like here next door, in vico Zuroli» [Pane *et al.*, 1971, II, 262][4].

Protected in 1955 in accordance with the Law 1089/1939, between 1965 and 1967 the area undergone to an initial campaign of archaeological investigations carried out by Luigi D'Amore which, however, did not lead to the publication of the knowledge results and outcomes of the

[1] Naples. Superintendence Archaeology, Fine Arts and Landscape for the city of Naples. *Archive*, report by G. Cocozza (before July 1948).

[2] *Ibidem.*

[3] Ivi, Antonino Rusconi's letter to Archbishop's Curia (October 1, 1954).

[4] For the project of this disproportionate building see Naples. State Archive. *Administrative Prefecture, Public Works, Reinforced concrete calculations,* f. 38.

excavation, still noting a certain lack of attention towards the site. Fenced off with a high tuff wall, which still today isolates the site from the surrounding urban context, following the 1980 earthquake, the *Carminiello ai Mannesi* area was finally included in a more systematic program of archaeological exploration and conservation of structures brought to light. Relying on modest funding, the excavation operations were carried out between 1983 and 1984 under the direction of Paul Arthur who, resorting to the method of procedural archaeology (or even 'new archaeology'), already experimented in the United Kingdom, dealt with the liberation of a part of the *cardo* and of the rooms of the imperial age building as far as allowed by the need not to compromise the stability of the structures built on the ancient masonries (Figg. 3b-3c).
Nevertheless, during the following years the site fell back again into a condition of abandonment and ended up at the centre of judicial actions: object of abuse and incongruous uses, storage of weapons and ammunition, horse stable and then parking, only in 1993, thanks to the involvement of the Republic Prosecutor's Office in Naples, it was freed and protected by the Archaeological Superintendency of Naples (decree of July 21, 1993), continuing, however, to survive within the urban fabric as a barely recognizable void. We still had to wait until 2004 to find a greater acquisition of awareness about the peculiarities of this complex, confirmed by the planning regulations of the Municipality of Naples which dedicated to it a specific area (nr. 24), indicating a precise urban planning tool to pursuing the «protection and enhancement of the archaeological remains» through a green arrangement and the «demolition of the recently formed existing buildings» between *vico Zuroli* and *vico Carbonari* [DOC 1, 2004, art. 155; Giampaola 2020, 38].
In parallel with this example, the site where the church of San Girolamo in Marsala (Sicily) stood before the Second World War shows a series of analogies with the Neapolitan case both for the coexistence of multi-millennial stratifications and for the methods of revealing the most ancient phases. Seriously damaged by the bombing on May 11, 1943, what remained of the religious factory, also in this case, was demolished and the area below subjected, between 1975 and 1976, to a first campaign of archaeological investigations led by officials of the Superintendency for the Antiquities of Western Sicily, which were undertaken at the same time as the restoration of the monastic complex annexed to the church, intended to house a school [Cusenza *et al.* 2019, 482]. Enclosed by a high tuff wall, as in the case of the *Carminiello ai Mannesi* area, since 1999, on the initiative of the Municipality, the complex was the subject of a new and more systematic campaign of interventions (Fig. 4a). Recognized as belonging to one of the first phases of the Punic settlement of *Lilibeo* dating back, for the most ancient areas, to the 4th century BC, the structures were freed from the deposits and rubble still in place, to be, therefore, carefully studied and restored. Carried out since 2005 in accordance with the Archaeological Heritage Service of the Superintendency for Cultural and Environmental Heritage of Trapani, the musealisation and improvement of accessibility project firstly involved the return of the archaeological area to the city through the demolition of the perimeter fence and the definition of a system of paths conceived in continuity between the square and the underlying level of the archaeological area (Fig. 4b). A system of relationships and references – also material and chromatic – to the ancient structures which, in the project, was further strengthened by using local limestone from the Custonaci quarries, as well as by searching for a perceptive continuity within the urban space recurring to tempered glass parapets [Cusenza *et al.* 2019, 482-486].
In spite of this experience, which proved to be positive for the cognitive and conservation outcomes rather than for the solutions adopted to improve accessibility to the Punic settlement, today again not permitted, in the Neapolitan case after forty years since the last

4: Marsala, San Girolamo *archaeological site. From left: a) the archaeological excavation yard, 2005 (Cusenza* et al. 2019, 483); b) *the complex in the current state of conservation (S. Pollone 2023).*

excavation campaign directed by Paul Arthur and after twenty years since the indications of the Variation to the General Regulatory Plan, the *Carminiello ai Mannesi* area still awaits an adequate conservation program of the ruins that survived the war damage and what followed them, together with in-depth studies on post-medieval stratification. Ruins, the latter, that stand inside the ancient centre of Naples and that, at the same time, are still excluded from it. Nowadays, in fact, the accessibility to the archaeological area is linked to rare occasions limited to specific events such as those organized within the municipal initiative of the *Settimana della Cultura*, or to the extraordinary openings promoted by the Ministry of Culture through the activities of the Superintendency for Archaeology, Fine Arts and Landscape for the municipality of Naples. These initiatives, although limited in time, gather a significant consensus, first from the community and local associations which, in this way, show a common feeling of belonging and a strong will to re-appropriate a heritage that has been denied for too long and which represents the symbol of a shared identity. In recent years, this has been combined with a renewed attention paid to the site by the aforementioned institutions responsible for the protection of the site which, being able to count on the contribution of the University (Agreement – recently signed – for research and technical-scientific consultancy between the Regional Secretariat of the Ministry of Culture for Campania and the Department of Architecture of the University of Naples Federico II - scientific director: prof. arch. Valentina Russo; scientific coordination: prof. arch. Stefania Pollone; responsible for the Secretariat: Doctor Giuliana Boenzi), are launching more in-depth knowledge campaigns aimed firstly at understanding the complex archaeological stratification and to the assessment of the main factors of vulnerability, with a view, then, finally, to more aware actions for the protection and enhancement of the area as a whole.

Conclusions

Methodologically, a memory-based approach is necessary to investigate the 'war gaps' phenomenon with a spatially synoptic and chrono-processual lens instead of a punctual and synchronic one; a contemporary perspective needs to 'work' on the present status and on the hidden potentials of ruins and underground invisible layers with the assessing of tangible and intangible factors, which respectively are the cores of a 'material' knowledge and of a collection of 'no-built' sources. A multi-scale perspective is necessary, too, to link the urban issue with the site-specific one: the conflicts' traces – as punctual 'information' – can be interpreted as the

nodes into a system of signs, converging in the 'war gaps' wider phenomenon. These considerations lead us to reflect above all on the possibility of identifying new ways of perceiving these "problem" spaces, transforming them into spaces of collective "trust"; secondly, to experiment with new forms of imagination and "innovative" visions of the urban landscape of the 21st century oriented towards the mitigation of wounds and "conflicts" between historical strata. Finally, we could arrive at the definition of new ways of interpreting cultural heritage based on the reconsideration of the relics of a troubled past as a "difficult" heritage, through an approach shared by the community and the creation of new "forms of memory" that also derive meaning in the new experiential dimension of archaeology[5].

5: Naples, Carminiello ai Mannesi *archaeological area (V. Russo 2011).*

References

ANTZE, P., LAMBEK, M. (1996). *Tense Past. Cultural essays in trauma and memory*, New York, Routledge.

Arco del Sacramento. Progetti a concorso (2000), G. Iadicicco, P. Palmieri (eds.), Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.

[5] Although the present paper is the result of a common research and discussion, Introduction and Conclusion have been written by Valentina Russo; par. 1 by Lia Romano; par. 2 by Stefania Pollone.

ARTHUR, P., VECCHIO, G. (1985). *Il complesso di vico Carminiello ai Mannesi*, in *Napoli antica*, Soprintendenza archeologica per le province di Napoli e Caserta (ed.), Napoli, Macchiaroli, pp. 213-225.
ARTHUR, P. (2002). *Naples, from Roman town to city-state. An Archaeological Perspective*, London, The British School at Rome & Dipartimento di Beni Culturali, Università degli Studi di Lecce.
BENJAMIN, W. (1999). *Excavation and Memory*, in *Walter Benjamin: Selected Writings*, M.W. Jennings (ed.), Cambridge (MA) – London, The Belknap Press of the Harvard University Press, vol. II.
BEVAN, R. (2006). *The Destruction of Memory. Architecture at War*, Chicago, London, Reaktion Books.
Britain at war: damages, debates, reconstruction during and after the Second World War (2018), special number of «Storia Urbana», 158.
COCCOLI, C. (2017). *Monumenti violati. Danni bellici e riparazioni in Italia nel 1943-1945: il ruolo degli Alleati,* Firenze, Nardini.
COLESANTI, G., ROMANO, D. (1994), *S. Maria del Carmine ai Mannesi*, in *Il Complesso Archeologico di Carminiello ai Mannesi, Napoli (Scavi 1983-1984)*, P. Arthur (ed.), Galatina, Congedo Editore, pp. 71-72.
CUSENZA, M.C. *et al.* (2019), *Un esempio di archeologia urbana: l'area di San Girolamo a Marsala. Nuovi dati sulla fase punica dell'abitato lilibetano,* in *La vie, la mort et la religión dans l'univers phénicien et punique,* Proceedings of the VII Congrès International des Études Phéniciennes et Puniques (Hammamet 2009), A. Ferjaoui, T. Redissi (eds.), Tunis, Institut National du Patrimoine, vol. I, pp. 481-502.
Danni bellici e ricostruzione dei centri storici. Il caso della Germania (2010), special number of «Storia urbana», 129.
FLORENCE, E. (2018). *Archaeological digs and Berlin's urban environment: Remembering and forgetting the traces of the Second World War*, in «IC – Revista Científica de Información y Comunicación», 15, pp. 117-139.
FREUD, S. (1919). *Das Unheimliche*, in «Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften», V, pp. 297-324.
GIAMPAOLA, D. (2002). *Napoli: archeologia e città,* in *Archeologia e urbanistica,* A. Ricci (ed.), Firenze, All'insegna del Giglio, pp. 145-181.
GIAMPAOLA, D. (2017). *Napoli antica,* in *Napoli. Atlante della città storica. Centro antico,* I. Ferraro (ed.), Napoli, Oikos, pp. 10-37.
GIAMPAOLA, D. (2020). *Archeologia urbana a Napoli: 1980-2020,* in *La Città Palinsesto. Tracce, sguardi e narrazioni sulla complessità dei contesti urbani storici,* F. Capano, M. Visone (eds.), Napoli, fedOA Press, vol. I, pp. 33-46.
GOEBEL, S., KEENE, D. (2011). *Cities Into Battlefields: Metropolitan Scenarios, Experiences and Commemorations of Total War*, Farnham, Ashgate.
Guerra monumenti ricostruzione. Architetture e centri storici italiani nel secondo conflitto mondiale (2011), L. de Stefani (ed.), with the coll. of C. Coccoli, Venezia, Marsilio.
HUYSSEN, A. (2003). *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford, Stanford University Press.
I ruderi e la guerra. Memoria, ricostruzioni, restauri (2011), S. Casiello (ed.), Firenze, Nardini.
Il Complesso Archeologico di Carminiello ai Mannesi, Napoli (Scavi 1983-1984) (1994), P. Arthur (ed.), Galatina, Congedo Editore.
Il regno del cielo non è più venuto: bombardamenti aerei su Napoli, 1940-1944 (2005), Catalogue of the Exhibition edited by S. Villari, V. Russo, E. Vassallo, Napoli, Giannini.
JÜNGER, E. (1928). *Der Kampf als inneres Erlebnis*, Berlin, E. S. Mittler & Sohn.
KUSPIT, D. (1989). *A Mighty Metaphor: The Analogy of Archaeology and Psychoanalysis*, in *Sigmund Freud and Art: His Personal Collection of Antiquities*, L. Gamwell, R. Wells (eds.), Binghamton, State university of New York; London, Freud Museum, pp. 133-152.
LAMBOURNE, N. (2001). *War Damage in Western Europe: The Destruction of Historic Monuments During the Second World War*, Edinburgh, Edinburgh University Press.
MELLOR, L.G. (2004). *Words from the Bombsites: Debris, Modernism and Literary Salvage*, in «Critical Quarterly», 46, pp. 77-90.
Memory and Power in Post-War Europe. Studies in the presence of the past (2002), J.-W. Müller Cambridge (ed.), Cambridge University Press.
Monumenti alla guerra. Città, danni bellici e ricostruzione nel secondo dopoguerra (2008), G.P. Treccani (ed.), Milano, F. Angeli.
MOSHENSKA, G. (2007). *Oral History in Historical Archaeology: Excavating Sites of Memory*, in «Oral History», 35, pp. 91–97.
MOSHENSKA, G. (2009). *Resonant Materiality and Violent Remembering: Archaeology, Memory and Bombing*, in «International Journal of Heritage Studies», 15, 1, pp. 44-56.

OTERI, A.M. (2009). *Rovine. Visioni, teorie, restauri del rudere in architettura*, Roma, Argos.
PANE, R. (1987). *Attualità e dialettica del restauro. Educazione all'arte, teoria della conservazione e del restauro dei monumenti*, M. Civita (ed.), Chieti, M. Solfanelli.
PANE, R. *et al.* (1971). *Il centro antico di Napoli. Restauro urbanistico e piano di intervento*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
POZZI, E. (1984). *Scavi e ricerche della Soprintendenza Archeologica di Napoli,* in *Archeologia urbana e centro antico di Napoli,* Proceedings of the Congress (April 27-29, 1983), Taranto, Istituto per la storia e l'archeologia della Magna Grecia, pp. 111-120.
Relitti riletti. Metamorfosi delle rovine e identità culturale (2009), M. Barbanera (ed.), Torino, Bollati Boringhieri.
RICCI, A. (2006) *Attorno alla nuda pietra. Archeologia e città tra identità e progetto*, Roma, Donzelli.
Ricerche archeologiche all'arco del Sacramento a Benevento (2004-2008) (2008), M. Rotili (ed.), Napoli, Arte tipografica.
RUSSO, V. (2011). *Ruderi di guerra nella dimensione urbana. Conservazione, integrazione, sostituzione in ambito italiano (1975-2019)*, in *I ruderi e la guerra. Memoria, ricostruzioni, restauri*, S. Casiello (ed.), Firenze, Nardini, pp. 127-151.
RUSSO, V. (2023). *Paesaggi del silenzio. Dall'abbandono alla conservazione e valorizzazione dei borghi della Campania,* in *PPR. Piano Paesaggistico Regionale della Campania. I saperi del Paesaggio. Studi*, A. Attademo, E. Formato, M. Russo (eds.), Napoli, Arte'm, pp. 205-211.
SCHOFIELD, J. (2005). *Combat archaeology. Material culture and modern conflict*, London, Duckworth.
SEBALD, W.G. (2003). *On the Natural History of Destruction*, New York, Random house.
VENDITTI, A. (1961). *La tutela del patrimonio d'arte e di natura*, Napoli. Edizioni Scientifiche Italiane.
VITAGLIANO, E. (2022). *Archipelago Campania. Abandoned villages and conservation strategies for needs of post-pandemia tourism*, in *Villages et quartiers à risque d'abandon; Stratégies pour la connaissance, la valorisation et la restauration*, L. Hadda, S. Mecca, G. Pancani, M. Carta, F. Fratini, S. Galassi, D. Pittaluga (eds.), Firenze, Firenze University Press, vol. II, pp. 406-421.
Wounded cities. Destruction and reconstruction in a globalized world (2003), J. Schneider, I. Susser (eds.), London, Routledge.

Archival sources

Naples. Superintendence Archaeology, Fine Arts and Landscape for the city of Naples. *Photographic Archive*.
Naples. Superintendence Archaeology, Fine Arts and Landscape for the city of Naples. *Archive*, report by G. Cocozza (before July 1948).
Naples. Superintendence Archaeology, Fine Arts and Landscape for the city of Naples. *Archive*, Antonino Rusconi's letter to Archbishop's Curia (October 1, 1954).
Naples. State Archive. *Administrative Prefecture, Public Works, Reinforced concrete calculations,* f. 38.

Guidelines and regulatory documents

DOC. 1 (2004). *Variante al Piano Regolatore Generale. Centro storico, zona orientale, zona nord-occidentale [2004]. Norme d'attuazione. Parte III. Disciplina d'ambito*.

CAP. 5

Ruderi in guerra. Protezione, danni e restauri dei siti archeologici
Ruins in war. Protection, damage and conservation of archaeological sites

ZAIRA BARONE, LUIGI VERONESE

La presente sessione intende indagare l'impatto delle vicende belliche sul patrimonio costruito archeologico, con particolare riferimento ai processi legati alla protezione, alla catalogazione dei danni e dei saccheggi e alle pratiche di restauro. Recenti studi hanno chiarito i processi di distruzione e ricostruzione in grandi siti quali Pompei e Villa Adriana a Tivoli durante la Seconda Guerra mondiale. Molto meno spazio è stato invece dedicato, negli studi storiografici, ma anche archeologici e di storia dell'architettura, ai danni subiti dalle aree archeologiche urbane ed extraurbane durante i conflitti bellici. La sessione si propone, quindi, di raccogliere casi studio che, utilizzando il documento fotografico, iconografico e cartografico come principale strumento d'indagine, permettano un avanzamento delle conoscenze per una triplice finalità: 1) mappare i danni bellici dei siti archeologici, ancora spesso inediti; 2) chiarire tecniche, modalità e protocolli di protezione e intervento per le aree archeologiche, che spesso in previsione di conflitti bellici sembrano messe in secondo piano rispetto alle collezioni museali e ai "grandi monumenti"; 3) ricostruire i processi gestionali e le tecniche di intervento nella fase di ricostruzione in relazione al coevo dibattito sul restauro, anche con un'apertura cronologica che possa spaziare dai conflitti del Novecento a quelli recenti che ancora interessano numerose aree del pianeta.

The session aims to investigate the impact of war events on the archaeological built heritage, with particular reference to the processes related to protection, the cataloging of damage and looting and restoration practices. Recent studies have clarified the processes of destruction and reconstruction in huge sites such as Pompeii and Villa Adriana in Tivoli, during the Second World War. Less space was instead dedicated, in historiographical, but also archaeological and architectural history studies, to the damage suffered by urban and extra-urban archaeological areas during war conflicts. The session therefore aims to collect case studies which, using the photographic, iconographic and cartographic document as the main investigative tool, allow an advancement of knowledge for a triple purpose: 1) to map the war damage of archaeological sites, still often unpublished; 2) clarify techniques, methods and protocols of protection and intervention for archaeological areas, which often in anticipation of war conflicts seem to be overshadowed by museum collections and "great monuments"; 3) reconstruct the management processes and intervention techniques in the reconstruction phase in relation to the contemporary debate on restoration, also with a chronological opening that can range from twentieth-century conflicts to recent ones that still affect numerous areas of the planet.

…Quando le pietre caddero nel fiume. La ricostruzione del Ponte di Savignano sul Rubicone

...When the stones fell into the river. The reconstruction of the Savignano Bridge on Rubicone

ANDREA UGOLINI
Alma mater Studiorum Università di Bologna

Abstract

Nel settembre del '44, le truppe tedesche distruggono il ponte romano di Savignano sul Rubicone. Il progetto per la sua ricostruzione viene affidato a Riccardo Gizdulich, con la supervisione di Piero Gazzola, per la «comprovata esperienza nella ricostruzione di ponti distrutti». Lo studio della ricca documentazione di archivio ha consentito di ripercorrere le vicende di questa vicenda, documentarne modalità tecniche e materiali adoperati e comprendere anche le ragioni sottese alle varianti che modificheranno il progetto dell'architetto istriano.

In September '44, German soldiers destroyed the Roman bridge in Savignano sul Rubicone. The project for its reconstruction was commissioned to Riccardo Gizdulich, with the supervision of Piero Gazzola, for his "proven experience in the reconstruction of destroyed bridges". The study of the rich archive documentation has made it possible to retrace the events of this story, to document the technical methods and materials used and also to understand the reasons behind the variants that modified the Istrian architect's project.

Keywords
Seconda Guerra Mondiale, ricostruzione postbellica, restauro archeologico.
World War II, post-war reconstruction, archaeological restoration.

Introduzione

Nella notte tra il 28 e il 29 settembre del '44 le truppe tedesche in ritirata fecero saltare il ponte romano di Savignano sul Rubicone per ostacolare l'avanzata delle truppe alleate che, già il 24 settembre, avevano liberato la vicina Sant'Arcangelo di Romagna. I genieri tedeschi, come accaduto a Rimini [Montemaggi 1957; Montemaggi 1985], avevano collocato l'esplosivo in un numero non precisato di fornelli da mina ricavati nei piloni del ponte provocandone la sua distruzione: dopo lo scoppio rimanevano in piedi solo le testate di ponente, verso Bologna, e di levante, verso Rimini. Si legge in una delle prime relazioni su danni al sito savignanese che «le grandi dimensione dei massi e l'essere connessi mediante semplici grappe ànno fatto in guisa che l'esplosione li abbia semplicemente disgregati sparpagliandoli sull'alveo, lasciandoli interi nel maggior numero»[1].

Il ponte romano, anteriore forse all'età augustea – come ipotizzavano più autori per le sue dimensioni e tipo costruttivo [Gazzola 1963, 50-56; Baldoni 1982] –, si componeva di tre fornici in blocchi di pietra d'Istria con archi ad un solo filare di cunei che poggiavano su alti piloni «in

[1] ASSAB_SR, B/4 vol I, 12 gennaio 1945, *Relazione dell'Ispettore dott. U. Ingieri al Soprintendente alle Antichità dell'Emilia Romagna.*

1: Prospetto a valle del ponte di Savignano prima della demolizione; saggi di scavo del 1937 in occasione del Bimillenario Augusteo (Foto s.a. in De Cecco 1997, 143-144).

parte nascosti entro frangiflutto moderni in cotto»[2]: il ponte era coronato da parapetti in laterizio, che sostituivano quelli originali in pietra, smontati inizialmente da Sigismondo Pandolfo, signore di Rimini per la costruzione del Tempio Malatestiano. Altre sovrastrutture in mattoni risultavano poi probabilmente ascrivibili agli importanti lavori che avevano interessato il monumento romano agli inizia del XVII secolo [De Cecco 1997, 46-47, 57].

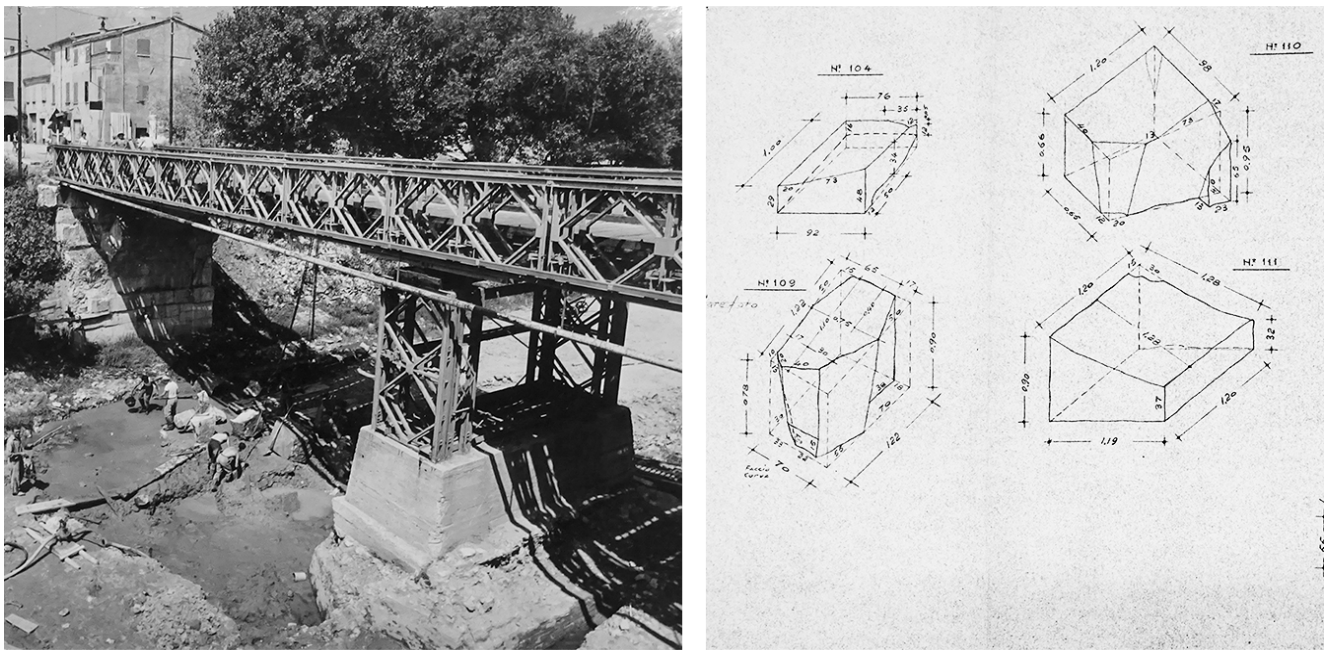
1. Un progetto che salvava «troppo poco dell'antico»[3]

All'indomani del passaggio del fronte, la necessità di ripristinare la viabilità del borgo e quella lungo la via Emilia aveva imposto, già nel novembre del '44, la immediata messa in opera, di un ponte Bailey, un manufatto composto da travi reticolari modulari in acciaio e da un impalcato di assi di legno. La nuova opera provvisoria, che poggiava su ciò che restava delle due testate del ponte romano e su un parallelepipedo in calcestruzzo gettato sui resti di uno dei piloni centrali, rimase in essere per circa vent'anni a dispetto delle continue e costose opere di manutenzione. Nel dicembre del 1945 il Ministero della Pubblica Istruzione, in risposta ad una missiva del Soprintendente dell'Emilia Giulio Iacopi, che perorava la ricostruzione intera o parziale del ponte, invitava a «fare indagini e stabilire quanta parte del materiale originario è stato recuperato od è recuperabile»[4].

[2] Gli scavi del 1937 evidenzieranno la presenza di una platea continua di fondazione in accordo ai dettami vitruviani realizzata con lastre di pietra di provenienza istriana. ASSAB_SR, B/4 vol I, 25 luglio 1937, *Relazione sui Saggi di scavo al ponte romano.*

[3] ASR_GC, B 493, Fasc. 81, 9 luglio 1956, *Lettera del Soprintendente Giorgio Monaco*.

[4] ASSAB_SR, B/4 vol. I, 16 novembre 1945, *Lettera del Ministro della Pubblica Istruzione alla Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti di Roma.*



2: Il ponte Bailey e la pila in calcestruzzo gettata sui resti del primo pilone; rilevi dei primi conci recuperati ad opera del Genio Civile (Foto s.a. ASR_GC, B 493, Fasc. 81).

Nell'ottobre del 1946, il Comune di Savignano sul Rubicone incaricò l'architetto Luigi D'Andrea, a cui era stato affidato il Piano di Ricostruzione del borgo, di predisporre la prima proposta per la ricostruzione del ponte consolare. Questa venne consegnata nell'agosto del '48 e ammontava a £ 25.125.00, di cui £ 2.500.000 erano destinati al recupero delle pietre cadute nel fiume.
Il progetto, redatto previ accordi con la Soprintendenza e con il Provveditorato alle Opere Pubbliche, prevedeva la ricostruzione del ponte, originariamente in pietra d'Istria, in getto di calcestruzzo non armato rivestito con lastre di pietra dello spessore medio di cm.10 da ricavarsi mediante il taglio dei blocchi del ponte distrutto recuperabili (se ne stimava circa il 50% del materiale originale), e la realizzazione di fondazioni, spalle e piloni e archi in calcestruzzo di cemento e parapetti in laterizio con copertina in pietra naturale. Nell'ottobre dello stesso anno vennero ritrovati i primi 162 blocchi dalla Cooperativa Edile Riminese, incaricata dei lavori dal Genio Civile di Forlì.
Questo primo progetto, inviato alla Soprintendenza alle Antichità dell'Emilia e alla Soprintendenza ai Monumenti di Ravenna solo nel maggio del 1955, ottenne, da entrambe, parere negativo in quanto «non accoglibile il criterio di lastronare il manufatto ricostruito con materiale antico, così da assumere una falsa parvenza di autenticità»[5]).

2. Nuovi scavi e convinzioni che cambiano…

Nel luglio del '56, la Soprintendenza inviava a Savignano l'ispettore archeologo, Guido Mansuelli, che, dopo aver descritto ciò che rimaneva del ponte, raccomandò il rilievo completo dei conci recuperati e la «geometrizzazione delle fotografie per poter identificare il posto originario di ciascuna blocco»[6]. Purtroppo, all'epoca dei lavori, esisteva un solo rilievo del ponte, quello fatto eseguire da Salvatore Aurigemma nel 1937 per la Mostra della Romanità

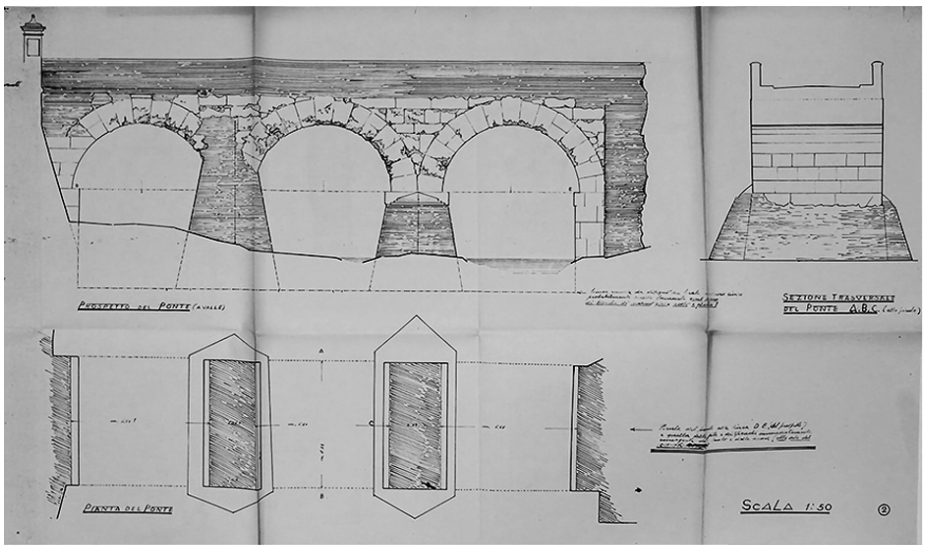
[5] ASR_GC, B 493, Fasc. 81, 9 agosto 1956, *Lettera.*
[6] ASSAB_SR, B/4 vol. III, 3 luglio 1956, *Relazione dell'Ispettore Guido Mansuelli al Soprintendete alle Antichità dell'Emilia Romagna.*

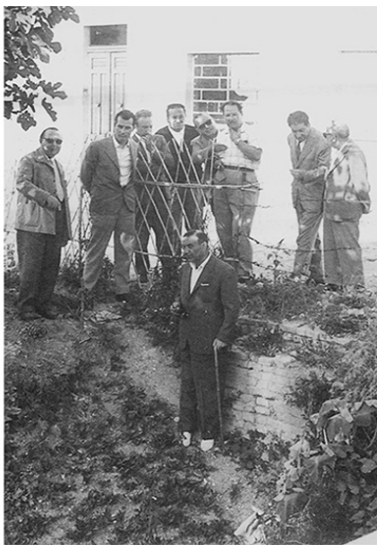
del ’37, che però non risultava disponibile ai progettisti perché a Roma. Nella sua relazione, Mansuelli propose la ricostruzione di una o al massimo due arcate con le medesime tecniche romane suggerendo di integrare le volumetrie mancanti in conglomerato cementizio; quanto poi alle spallette in laterizio, che credeva settecentesche, l’archeologo ne ipotizzò la sostituzione, a monte, «con un marciapiede a sbalzo per il traffico ciclopedonale lasciando intatta, almeno nella parte ricostruita l’ampiezza del ponte originale»[7].
Nel settembre dello stesso anno vennero rilevati i blocchi rinvenuti nel ’46 e nella relazione a firma dell’Ing. V. De Luca del Genio Civile di Rimini, si legge come fosse oramai consolidata la consapevolezza che, volendo procedere alla ricostruzione, fosse indispensabile il recupero di «tutti i massi che si è ora certi essere ancora nell’alveo del fiume». Mansuelli era convinto, dopo una serie di saggi, che il numero dovesse essere tale da consentire la ricostruzione di quasi tutte e tre le arcate [Mansuelli 1958, 255].
È interessate sottolineare che, nella relazione di De Luca, veniva rimarcata non solo la necessità della messa in luce della base del pilone romano sotto il plinto di fondazione del ponte Bailey, ma soprattutto l’urgenza dell’espurgo dell’alveo del fiume sino alla platea antica e la regolarizzazione dell’alveo del fiume per regimentarne il flusso e mettere in sicurezza l’intero sito archeologico.

3. La collaborazione di un «tecnico specializzato»

La condivisa decisione che a farsi carico del progetto avrebbe, però, dovuto essere la Soprintendenza per poi passarlo al Genio Civile di Rimini e la mancanza di personale sia da parte di quella alle Antichità che dei Monumenti di Ravenna rese necessaria, come scrisse Mansuelli, «la collaborazione di un tecnico specializzato e che questo dovrebbe essere l’arch. Gizdulich della Soprintendenza alle Antichità di Firenze, che ha curato (…) la ricostruzione dei ponti monumentali di Firenze»[8].
Il 26 novembre il Ministero della Pubblica Istruzione, ufficialmente incaricava l’architetto Riccardo Gizdulich della Soprintendenza ai Monumenti di Firenze, del progetto, con l’assistenza degli Ispettori centrali prof. Pietro Romanelli e prof. Arch. Piero Gazzola, quest’ultimo, «in considerazione della vasta esperienza che possiede (…) in materia di ricostruzione di ponti monumentali ed in particolare per l’analogia che il ponte in oggetto possiede con quello detto “della Pietra” di Verona»[9] [Gizdulich 1962, 20; D’Angelo, Moretti 2004, 135].
La felice esperienza dalla ricostruzione del ponte Santa Trinita sarà alla base del progetto dell’architetto istriano la cui volontà, sin da subito, risultò quella di procedere «nella massima misura possibile ad un rimontaggio del materiale originale di pietra d’Istria», integrando le lacune «con materiale la cui natura dovrà essere opportunamente valutata». Gizdulich sottolineò subito la necessità di proseguire con le operazioni di recupero e con il puntuale rilievo dei pezzi e richiedendo, da abile uomo di cantiere, spazi adeguati (un piazzale) per lo stoccaggio dei pezzi, la loro cernita e «l’identificazione di ogni concio recuperato sulle fotografie del ponte». A tale proposito redigerà un dettagliato elenco delle operazioni necessarie a garantire un approfondito studio sottolineando, per l’esecuzione dei prospetti a monte e a valle,

[7] ASSAB_SR, B/4 vol. III, 22 agosto 1956, *Relazione dell’Ispettore Guido Mansuelli al Soprintendete alle Antichità dell’Emilia Romagna.*
[8] ASSAB_SR, B/4 vol. III, 13 settembre 1956, *Relazione dell’Ispettore Guido Mansuelli al Soprintendete alle Antichità dell’Emilia Romagna.*
[9] ASSAB_SR, B/4 vol. III, 21 giugno 1958, *Lettera del Ministero della Pubblica Istruzione al Soprintendente alle Antichità dell’Emilia Romagna.*





*3: Prospetto e pianta di progetto a firma di R. Gizdulich (tav 3. ASR_GC, B 493, Fasc. 81**);** sopralluogo sull'argine del fiume nell'estate del 1956, da sinistra il Soprintendente Guido Mansuelli, il sindaco Umberto Teodorani e l'architetto Riccardo Gizdulich (Foto s.a. in De Cecco 1997, 147).*

la necessità di «ricorrere al metodo fotogrammetrico, per risultati di prima approssimazione, quanto a quello proiettivo (…) per ottenere dati di seconda approssimazione»[10] come accaduto a Firenze.

Nel novembre del '58 vennero erogati dal Ministero £ 11.000.000 per le operazioni preliminari e la stesura del progetto che comprendevano nuovi scavi nell'alveo del fiume, il rilievo materico, grafico e fotografico dei conci recuperati, lo studio di ricostruzione del ponte: nel settembre dell'anno successivo Gizdulich dichiarerà che, al termine delle opere, era stato recuperato quasi l'80% degli elementi dell'antica struttura. Sempre nel '59 fu presentato al Ministero per la Pubblica Istruzione una Perizia per procedere alla prima fase di ricostruzione (finanziata, però, solo in parte); in questa si prevedevano le prime opere di consolidamento e riconfigurazione delle spalle del ponte, l'esecuzione di rinfianchi in calcestruzzo sino al piano di appoggio degli archi e il restauro della platea di fondazione. In tale occasione fu possibile analizzare meglio la tecnica costruttiva dei piloni del ponte con i suoi conci, solidarizzati tra loro da staffe e perni metallici, la consistenza della platea di fondazione e quella dei rinfianchi realizzati con scaglie di lavorazione intervallate a strati di terra.

Il primo progetto dell'architetto istriano, secondo il criterio del *dove era e come era,* venne firmato nel '61 assieme al prof. ing. Carlo Raimondi. Conservarne la forma antica significava per Gizdulich non solo «il ripristinno di un insigne monumento»[11] ma anche un modo per tutelare la struttura urbanistica della piccola cittadina di Savignano e del sito nel suo insieme in quanto «ove un traffico di autoveicoli fosse facilitato, per ipotesi da un ponte di sezione maggiore, la natura delle attività che si svolge lungo l'attuale asse stradale (…) ne sarebbe profondamente alterata»[12].

[10] ASSAB_SR, B/4 vol. III, 5 maggio 1958, *Relazione dell'arch. R. Gizdulich della Soprintendenza alle antichità dell'Etruria.*

[11] *Ibidem.*

[12] ASR_GC, B 493, Fasc. 81, 20 maggio 1962, *Relazione generale allegata al progetto di ricostruzione del ponte di R. Gizdulich e C. Raimondi.*

La forma delle pile distrutte del ponte, non disponendo di tracce utili al loro ripristino, fu oggetto di due proposte «comunque sempre da validare in corso d'opera»[13]: la prima, che prevedeva forme rastremate diverse da quelle originarie da realizzarsi in calcestruzzo con rivestimento in laterizi; la seconda, tipologicamente più simile a quelle di altri manufatti simili, ma con plinti 'risegati in materiale lapideo. La mancata riproposizione *à l'identique* delle pile era supportata anche dalle preoccupazioni più volte manifestate dell'Ufficio Idrografico del Genio Civile in relazione alla portata del fiume e al regime di massima piena[14] (fig. 4).
Nell'agosto del '62, mentre erano in corso i rilievi dei blocchi recuperati, accolte le ultime disposizioni del Provv. alle OO.PP e del Genio Civile di Rimini, Gizdulich consegnava alla Soprintendenza alle Antichità gli elaborati di progetto che avrebbero dovuto essere quelli definitivi. Questi prevedevano la costruzione delle pile in «mattoni pieni comuni e malta di cemento», degli archi in blocchi di recupero e di pietra di Monfalcone, ad integrazione di quelli mancanti lavorati a martellina grossa per le superfici nascoste e fine per quelle in vista per garantirne la riconoscibilità, solidarizzati tra loro con nuovi perni in piombo, mentre le stuccature dei giunti avrebbero dovuto essere in malta cementizia e con l'aggiunta di «ossidi colorati»[15]. I parapetti vennero pensati in mattoni pieni, avere uno spessore di 45 cm e una copertina in pietra d'Istria mentre la pavimentazione della sede stradale avrebbe dovuto essere in pietra locale. Nel novembre del '62 venivano invece compilate due ulteriore perizia per un ammontare di £ 40.300 000 in cui sostanzialmente era prevista la messa in opera di 2/3 del materiale antico, 1/6 di nuovi conci in pietra d'Istria di Monfalcone mentre le rimanenti lacune avrebbero dovuto essere realizzate in calcestruzzo.
Nel marzo del '63 il provveditorato alle OO.PP. incaricò però il Genio Civile di Rimini di elaborare un ennesimo progetto e, in accordo con la Soprintendenza, si decise che questa, con i fondi a disposizione, sarebbe stato responsabile del restauro delle parti antiche superstiti mentre il Genio Civile si sarebbe occupato della ricostruzione delle pile e del rimontaggio delle arcate. La responsabilità della Direzione lavori quindi venne suddivisa tra i due Enti anche se la Soprintendenza avrebbe dovuto 'garantire l'alta sorveglianza'.
L'assenza del Gizdulich nel giugno del '63, in Libia con una missione archeologica italiana, farà richiedere e ottenere al Soprintendete Guido Mansuelli la Direzione delle opere di restauro attribuite alla Soprintendenza per consentirne l'ultimazione (avvenuta nel dicembre dello stesso anno) permettendo così al Genio Civile di proseguire la ricostruzione del ponte.
Il 13 luglio 1963 il Ministero notificava all'arch. Riccardo Gizdulich la cessazione del suo incarico.

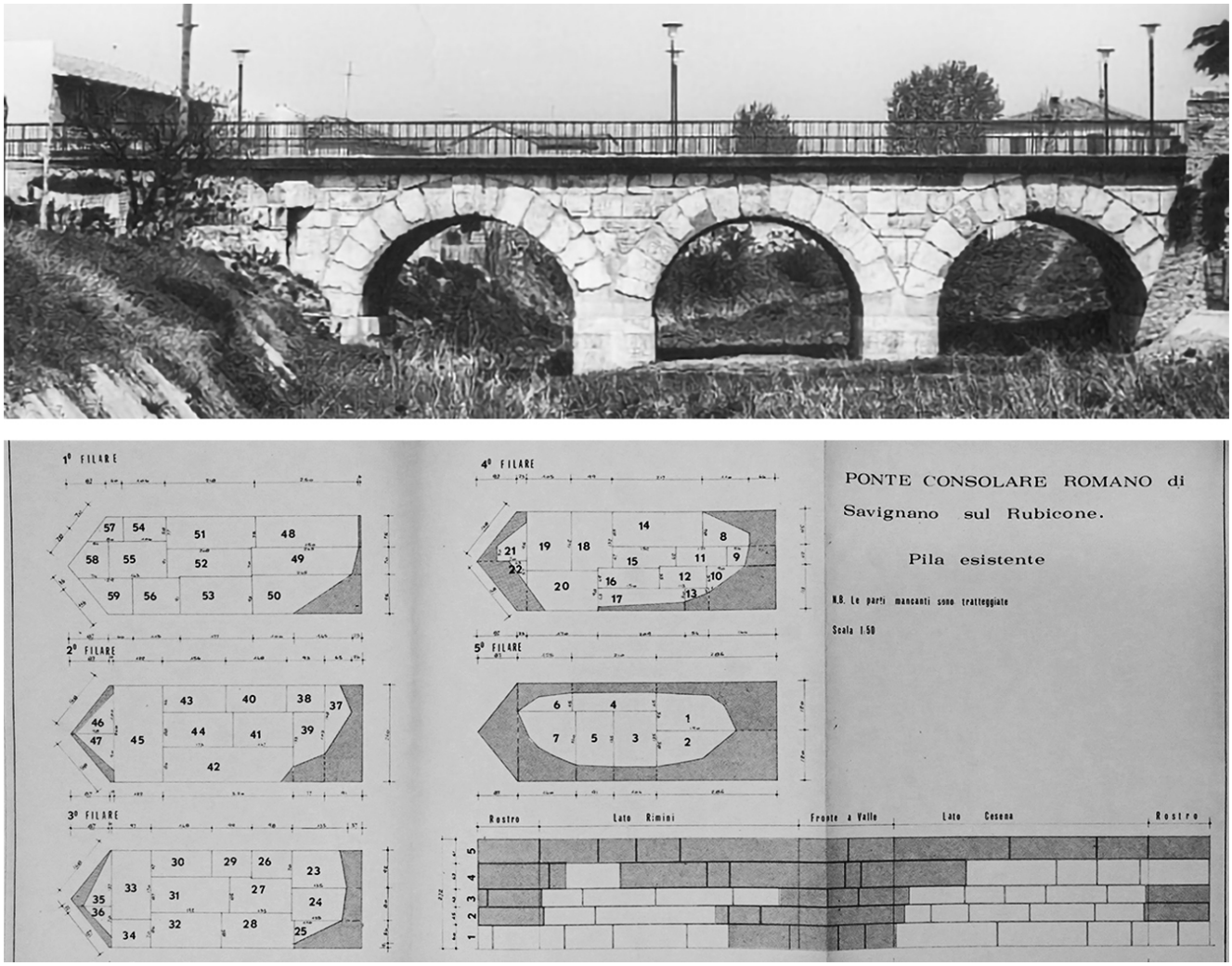
4. La ricostruzione tra progetti rivisti e varianti in corso d'opera

Nel maggio del '64 il Genio Civile di Rimini presentò l'ennesimo progetto di ricostruzione (a cui ne seguì un altro nel '64) adeguandosi solo in parte al progetto di Gizdulich di cui si adoperarono gli elaborati. Per favorire le operazioni di rimontaggio, come accaduto in altri casi in quegli anni, venne richiesta dalla Soprintendenza l'esecuzione di un plastico di studio. Quello del ponte con l'esatta posizione di blocchi recuperati e catalogati in scala 1:10 eseguita da Nelusco Salvarani di Bologna[16].

[13] *Ibidem.*
[14] ASSAB_SR, B/4 vol. II, vol II, 21 febbraio 1964, *Lettera del Servizio idrografico del Genio Civile, Sezione di Bologna.*
[15] ASR_GC, B 493, Fasc. 81, 20 maggio 1962, *Relazione generale allegata al progetto di ricostruzione del ponte di R. Gizdulich e C. Raimondi.*
[16] ASR_GC, B 494, Fasc. 82, 7 marzo 1966, *Provv.to OO.PP per l'Emilia Romagna, Nota di pagamento per la ricostruzione di un plastico in scala 1:10.*

4: La movimentazione dei conci in cantiere e il loro ricollocazione in opera. (Foto s.a. 1965, ASSAB_SR, B/4 vol. II).

Dopo un sopralluogo congiunto fra i tecnici del Provveditorato e il nuovo Soprintendente, l'archeologo Gino Vinicio Gentili si decisero ulteriori modifiche al progetto: venne ammesso l'uso di pietra locale (di San Marino) per limitate integrazioni, si decise che il manufatto avrebbe appoggiato su una platea in cemento armato e che le pile avrebbero dovuto essere di forma rettangolare e non più rastremate, in calcestruzzo ma rivestite in pietra, come pure le arcate e rinfianchi sarebbero stati in conglomerato cementizio. Ma, tra le modifiche al progetto, la più sostanziale sarà l'allargamento della sede stradale (già proposta nel '56) con due marciapiedi a sbalzo di 50 cm. sostenuti da mensole in pietra, contrappesati da una soletta, estesa a tutta la larghezza del ponte e coronati da un esile ringhiera in metallo.
Si trattava di una decisione presa sia per la 'modernità' dei parapetti in muratura databili al XVIII secolo che non si voleva riproporre che per agevolare il 'nuovo' traffico veicolare. La «creazione di due passaggi pedonali a fianco della sede stradale con la orizzontalità della linea veniva a costituire una specie di cornice marcapiano, quale forse non doveva mancare nell'antico ponte romano se prendiamo a confronto, come esempio vicino, il ponte di Tiberio di Rimini» [Gentili 1967, 122].
I lavori, iniziati nell'agosto del '64, furono diretti dall'ing. Giovanni Zappalà e dal geom. Olindo Damerini, della Sezione Autonoma del Genio Civile di Rimini, ed eseguiti dalla ditta I.G. E.M. di Cesena. In corso d'opera furono apportate ulteriori varianti al progetto di Gizdulich sia per il ritrovamento, dopo la demolizione del plinto del ponte Bailey, della forma originale rostrata del pilone a monte, che venne replicata su tutti e due i pilastri per volere della Soprintendenza, sia per semplificare l'esecuzione delle opere e contenerne i costi. Furono eliminate le cornici modanate in pietra dell'aggetto, eliminati i pulvini d'imposta degli archi e, per gli intradossi delle arcate (danneggiati dalle esplosioni) anziché integrarli in sottosquadro con elementi nuovi si fece gran utilizzo di «conglomerato cementizio che d'altronde con il suo colore più si avvicina al grigio della pietra d'Istria dell'antica struttura» [Gentili 1967, 123].



5: Il ponte dopo il collaudo del 1967 (Foto s.a, 1967 in De Cecco 1997,252); Disegni di cantiere della ditta I.G. E.M. di Cesena per il riposizionamento dei conci (ASR_GC, B 494, Fasc. 82).

I lavori vennero ultimati il 4 settembre del 1965[17] e il ponte fu ufficialmente collaudato il 25 gennaio del '67. Il soprintendente Gentili scriverà, a tale proposito, che «si è cercato di fare un restauro il più onesto possibile con il materiale antico a disposizione impiegando il cemento per le parti mancanti, rifuggendo da una ricostruzione di un falso antico» [*ibidem*].

Conclusioni

Nel 2003 il ponte consolare di Savignano sul Rubicone è stato nuovamente oggetto di restauri progettati e diretti dall'arch. Elena De Cecco, la prima studiosa che dal dopoguerra, ne ha ripercorso le storie e analizzato la consistenza in maniera scientifica e sistematica anche con analisi petrografiche preliminari al progetto [De Cecco 1997]. I lavori hanno sanato alcune delle criticità dovute alle 'consuete' mancate manutenzioni e ai pregressi interventi di ammodernamento ad esempio dell'impianto fognario la cui inefficienza era all'origine dei processi degenerativi delle solette in cls e delle concrezioni saline sui paramenti lapidei localizzate, in particolare modo all'intradosso delle arcate, e dovute, anche, alla scarsa qualità

[17] ASR_GC, B 494, Fasc. 84, 25 gennaio 1967, *Verbale di visita, relazione e certificazione di collaudo.*

6: Il ponte di Savignano sul Rubicone oggi (Foto di M. Musmeci, 2016).

dei calcestruzzi adoperati [De Cecco 1997, 93-100]. L'intervento ha previsto la realizzazione di nuovi parapetti in muratura, assecondando le prime proposte di ricostruzione e adeguandosi alla nuova viabilità pedonalizzata del borgo.
Le vicende del ponte di Savignano, a conclusione di queste brevi note, consentono, ancora una volta, di puntualizzare (e confermare) quelli che furono i processi gestionali, le tecniche di intervento e i principi cardine della ricostruzione postbellica. Principi orientati alla 'ricomposizione della totalità di una immagine' perduta, per questo genere di manufatti dal forte valore di memoria legati anche a consolidate tradizioni locali: in tutte le relazioni di progetto, compresa quella del 2003, si rimarca che il ponte attraversava fiume superato da Giulio Cesare 49 a.C.
Se però si mettono a confronto, non gli assunti, ma le modalità di intervento adoperate per il Ponte Santa Trinita a Firenze e il Ponte Pietra a Verona (a cui, per altro, i soprintendenti guardavano), le differenze sono evidenti.
A dispetto infatti del progetto di Gizdulich, orientato ad una fedele ricostruzione *dov'era com'era* del ponte – ma utile anche alla tutela delle relazioni con il borgo antico – quanto fu realizzato sembra mancare di quel rigore tecnico e di visione d'insieme necessario ad una impresa così delicata.
Come già osservato dall'architetto istriano la mancanza di metodo nel recupero dei conci dall'alveo del fiume e della documentazione della loro posizione aveva lasciato ampi margini di incertezza sulla certa posizione certa dei blocchi. Gli studi della documentazione fotografica e dei rilievi, più volte richiamati nelle relazioni preliminari, sembrano invece dimenticati in fase esecutiva dove le convenienze di cantiere appaiono prioritarie, come traspare dalle tante note ai margini dei libretti delle misure. Alcuni blocchi, per fare un esempio, furono rimontati mettendone in vista il retro perché meglio conservato (come documentano i fori per le staffature) e ancora i piloni delle arcate centrali vennero ricostruiti con aggetti diversi da quelli originali (utili all'appoggio delle centine) malgrado le foto d'epoca e i rilievi del '37 e nonostante le richieste della Soprintendenza. Per le pile furono poi adoperati molti conci di recupero, di cui non si conosceva l'esatta posizione, rilavorati in opera per l'occasione. Ed ancora, non si adoperarono

tecniche antiche per il rimontaggio (non furono cioè usate tecniche a secco con zanche o staffe) ma si fece ampio uso di conglomerato cementizio di cui si apprezzava la riconoscibilità (ma anche la facilità di posa) anche se poi tale materiale sarà all'origine delle diffuse efflorescenze saline concrezioni nelle parti ricostruite ma non in quelle non oggetto di intervento.
Il ponte che venne ricostruito appare, insomma, frutto di molti, forse troppi, compromessi dovuti sia ai differenti interessi degli attori chiamati in causa che alla scarsa competenza tecnica, preparazione e visione culturale necessarie all'impresa.
Sollevato Gizdulich dall'incarico e suddivise le responsabilità fra Soprintendenza e Genio Civile, il progetto procederà modificandosi poco alla volta con varianti per lo più utili solo alla conclusione dei lavori nei tempi previsti. Gli archeologi si preoccuperanno di recuperare e studiare ciò che restava dell'antico accontentandosi di seguire i precetti di carte e disposizioni ministeriali prebelliche mentre gli ingegneri e i geometri di ricostruire 'un ponte' ma non di restaurare 'un monumento'. Si andava così consolidando una prassi che caratterizzerà molti degli interventi di restauro archeologico dove a decidere il destino di un patrimonio fragile come quello antico furono (e purtroppo talvolta ancora sono) i soli archeologi con l'ausilio del tecnico dell'impresa [Ugolini 2017] piuttosto che figure culturalmente e tecnicamente adeguate, come si era tentato di fare con la chiamata di Gizdulich e Gazzola per la ricostruzione del ponte di Savignano sul Rubicone.

Bibliografia

BALDONI, D. (1982). *Il ponte romano di Savignano*, in «Studi Romagnoli», vol. XXX, pp. 395-411.
DE CECCO, E. (1997). *Un ponte eccelso come un monumento. Il ponte romano di Savignano sul Rubicone,* Savignano Sul Rubicone, Comune di Savignano-Assessorato alla cultura.
D'ANGELO, D., MORETTI, S. (2004). *Storia del Restauro archeologico. Appunti,* Firenze, Alinea.
GENTILI, G.V. (1967). *Savignano sul Rubicone. Ricostruzione del distrutto ponte romano,* in «Bollettino d'Arte», s. V, a. LII, pp. 122-123.
GAZZOLA, P. (1963), *Ponti Romani e Ponte Pietra*, Firenze, Leo S. Olschki, vol. I.
GIZDULICH, R. (1962). *Ricostruzione del ponte romano sul torrente Fiumicino (c.d. Rubicone)*, in «Fasti Archeologici», vol. XIV, p. 20.
MANSUELLI, A.G. (1958). *Saggi a Savignano*, in «Fasti Archeologici», vol. XI, p. 255.
MONTEMAGGI, A. (1957). *Il ponte di Tiberio a Rimini, nascondeva cariche di esplosivo,* in «Il Resto del Carlino», 30 gennaio.
MONTEMAGGI, A. (1985). *Savignano '44, Dal Rubicone a Bologna*, Rimini, Montemaggi.
UGOLINI, A. (2017). *Quale conoscenza per le 'aree archeologiche strutturate',* in *Ricerca e Restauro*, coord. Donatella Fiorani, sez.1B a cura di M.A. Giusti, Roma, Quasar editore, pp. 226-235.

Fonti archivistiche

Bologna, Archivio storico beni archeologici della Soprintendenza Archeologia, Belle arti e Paesaggio per la città metropolitana di Bologna e le province di Modena, Reggio Emilia e Ferrara, *Ponte romano di Savignano sul Rubicone* (nelle note ASAB_SR), B/4 voll. I, II.III.
Rimini, Archivio di Stato, *Sezione Autonoma del genio Civile di Rimini, miscellanea anni 1943-1976,* (nelle note ASR_GC), B 491, Fasc. 79; B 492, Fasc. 80; B 493, Fasc. 81; B 494 Fasc. 82, Fasc. 83, Fasc. 84.

Può la distinguibilità causar danno? Una lettura militante di alcuni interventi postbellici di Amedeo Maiuri a Pompei

Can distinguishability cause harm? A militant reading of some post-war works by Amedeo Maiuri in Pompeii

GIANLUCA VITAGLIANO
Ministero della Cultura

Abstract

Gli studi recenti sui danni bellici a Pompei hanno fatto chiarezza su un periodo della vita del sito archeologico finora poco indagato.
In questo contributo si illustrano i primi esiti di uno studio finalizzato a chiarire se e in che misura gli interventi di riparazione immediatamente successivi ai danni bellici ad opera di Amedeo Maiuri comportano problemi conservativi al patrimonio archeologico.
La comprensione dei meccanismi di danno attivabili sul lungo termine potrà contribuire a strutturare una adeguata campagna di manutenzione programmata.

Recent studies on war damage to Pompeii have shed light on a period in the life of the archaeological site which has so far been little investigated.
This contribution illustrates the first results of a study aimed at clarifying whether and to what extent the repairs immediately following the war damage by Amedeo Maiuri lead to conservation problems for the archaeological heritage.
Understanding the damage mechanisms that can be activated in the long term will help structure an adequate planned maintenance campaign.

Keywords
Danni bellici, conservazione del patrimonio, restauro.
War damages, conservation of cultural heritage, restoration.

Introduzione

Dal 2013 al 2020 il sito archeologico di Pompei è stato oggetto di una serie coordinata di interventi che hanno inteso porre rimedio ad una situazione di avanzato degrado del patrimonio archeologico acuitasi dopo il crollo della *Schola Armaturarum* del 2010. L'avvio effettivo delle attività del Grande Progetto Pompei, sotto la direzione di Giovanni Nistri, ha consentito di guardare al sito archeologico nella sua dimensione urbana, intervenendo in maniera organica e limitando azioni localizzate.
Attraverso una sinergia tra mondo della tutela e mondo della ricerca, il Grande Progetto Pompei ha inteso perseguire una strategia basata su interventi di tipo massivo ma culturalmente consapevoli delle peculiarità e della storia del sito [*Restaurando Pompei* 2018].
In tale quadro, particolare rilevanza ha assunto la conoscenza di quanto è avvenuto nella città antica nella seconda metà del secolo scorso, potendosi individuare una soluzione di continuità nella vita di Pompei nel 1943, quando il sito archeologico è sottoposto a rilevanti bombardamenti con conseguenti distruzioni [Angelone, Vitagliano 2020; Vitagliano 2021].

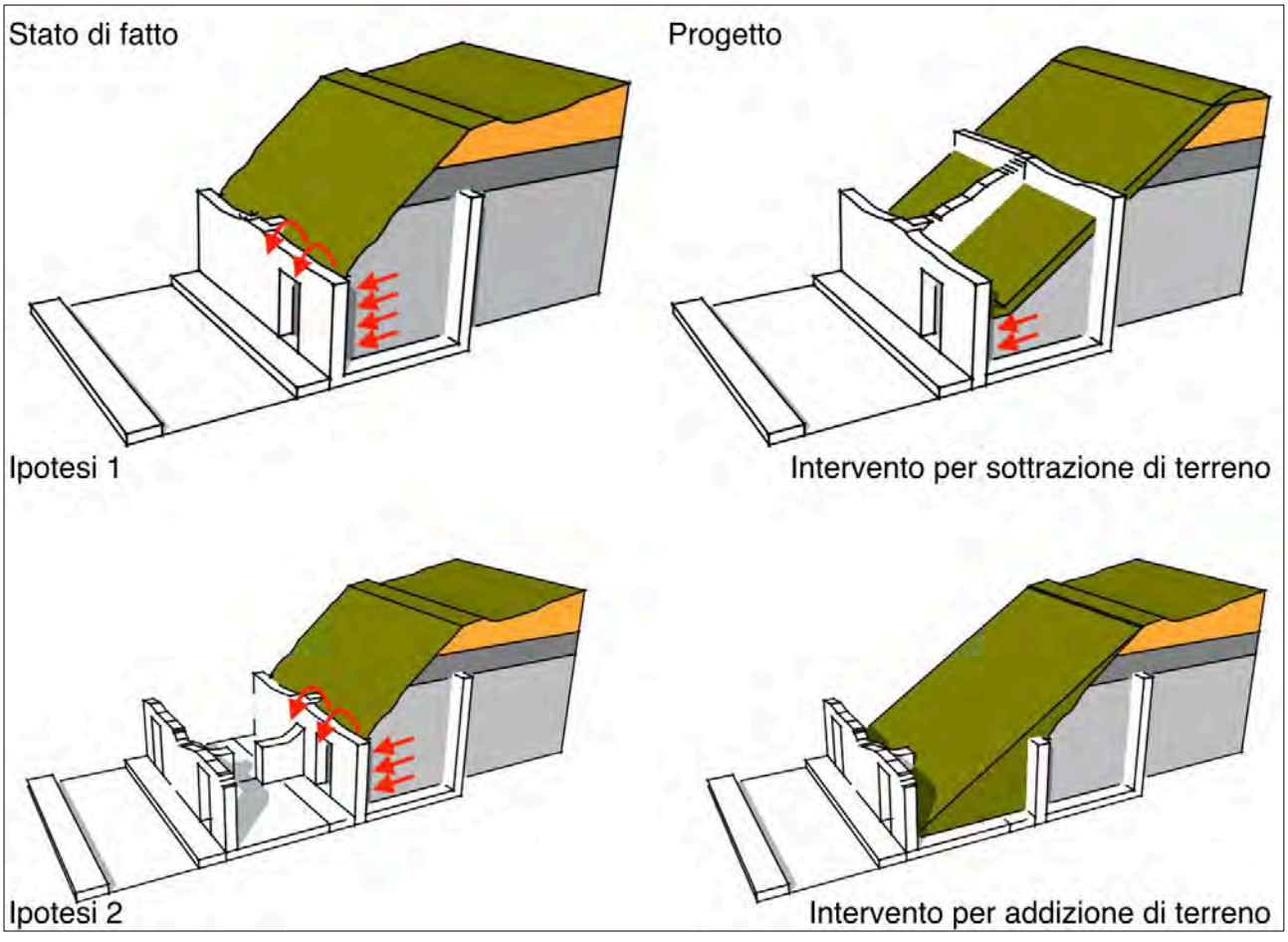
La successiva fase di ricostruzione, coordinata da Amedeo Maiuri, contribuisce in maniera determinante a definire il volto della Pompei del Novecento [*Ercolano* 2017; Osanna 2017; *Amedeo Maiuri* 2017].
I problemi conservativi attuali del sito archeologico, dunque, non possono prescindere dal confronto con gli esiti delle azioni che Maiuri ha intrapreso nel secolo scorso per dare forma alla sua idea della città antica, sepolta dall'eruzione del 79 d.C. e riscoperta a partire dalla metà del Settecento.

1. Gli interventi di Maiuri sugli elevati murari e le esigenze di tutela del patrimonio archeologico

Il gruppo di tecnici che si è occupato dell'attuazione del Grande Progetto Pompei aveva necessità di comprendere se e in che misura gli interventi più recenti avessero determinato l'attivazione o l'accelerazione di fenomeni di degrado sui manufatti archeologici. Tale interrogativo nasceva dalla consapevolezza di una persistenza di materiali e tecniche costruttive fino ai primi decenni del XX secolo, quando cominciano ad essere introdotte nel cantiere di restauro archeologico le innovazioni tecnologiche che iniziano a determinare problemi di compatibilità con l'esistente.
A partire dall'ultimo dopoguerra, in particolare, si assiste ad un impiego massivo di materiali e tecniche nuove. Le ragioni sono più d'una e ampiamente indagate dalla storiografia di settore [Poretti 2008; *Guerra, monumenti, ricostruzione* 2011]: si segnalano, in particolare, la difficoltà di reperimento di materiali fino ad allora comuni in edilizia e la disponibilità sul mercato del cemento per il confezionamento di malte con migliori prestazioni in termini di resistenza meccanica e maggiore lavorabilità dell'impasto.
Le problematiche specifiche legate all'uso diffuso del cemento nei cantieri dei siti archeologici vesuviani sono ben chiare da oltre due decenni nel Parco Archeologico di Ercolano, dove il tema della compatibilità rispetto all'antico è stato affrontato nell'ottica di massimizzare la conservazione degli interventi condotti sotto la direzione di Maiuri, anche se "la rapidità dell'esecuzione e, probabilmente, una certa mancanza di consapevolezza da parte dei muratori fa sì, purtroppo, che le ricostruzioni non siano talvolta condotte in profondità, a riconnettere il nucleo, lasciando pericolose discontinuità tra la fabbrica antica e quella moderna" [Pesaresi 2017, 135]. Tale approccio consapevole si fonda sugli studi pionieristici in *corpore vili* del gruppo di specialisti che gravitano intorno all'Herculaneum Conservation Project[1] – esperienza virtuosa di gestione del sito archeologico sulla base di una stretta collaborazione tra pubblico e privato – grazie ai quali oggi si dispone di una banca dati aggiornata sullo stato di conservazione del patrimonio archeologico di Ercolano.
A Pompei, i presupposti alla base delle scelte strategiche del Grande Progetto sono stati differenti [De Nigris, D'Esposito, Iadanza, Martellone, Mauro, Osanna, Previti, Vitagliano 2018]. Negli interventi di messa in sicurezza massiva di intere *regiones*, le aggiunte novecentesche hanno ceduto il passo alle necessità conservative delle architetture del 79 d.C. Tale condizione originava dalla necessità di procedere con interventi rapidi a scala urbana, in cui il cronoprogramma è stato condizionato dalle esigenze di speditezza legate alla scadenza delle *milestones* imposte dall'Unione Europea, ente finanziatore del progetto. Quello che ad Ercolano si andava conducendo da oltre vent'anni, a Pompei è stato "compresso" in pochi mesi!
Ciò non ha impedito di effettuare approfondimenti conoscitivi, nella consapevolezza che l'intervento conservativo, anche se a dimensione urbana, costituisce sempre occasione di ricerca ed incremento dei livelli di comprensione delle peculiarità del patrimonio culturale.

[1] https://www.herculaneum.org.

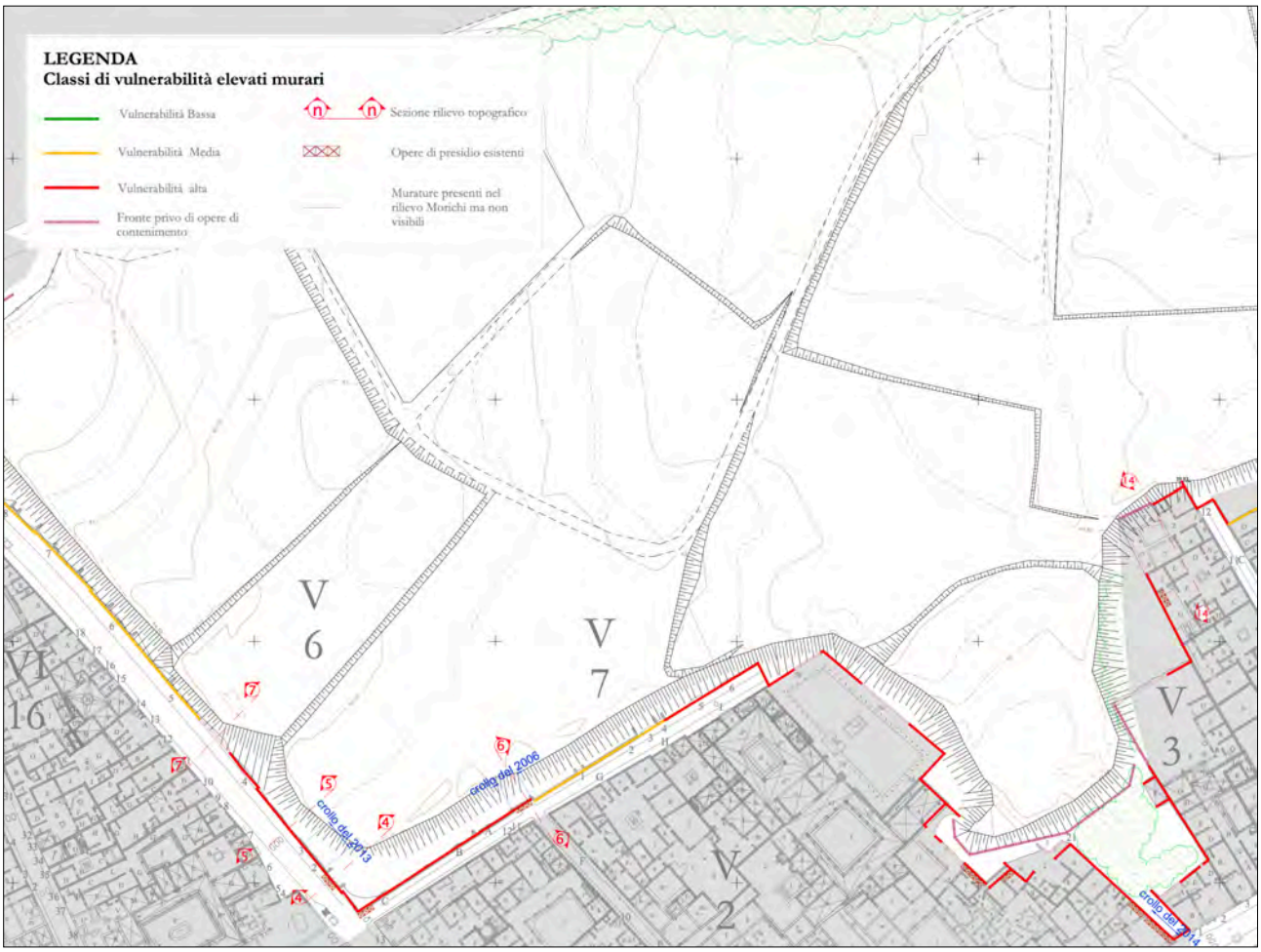
Specificamente, nel 2015, nel corso dell'elaborazione del progetto di *Messa in sicurezza dei fronti di scavo e mitigazione del rischio idrogeologico nelle Regiones I, III e IX, IV e V del sito archeologico*[2], sono stati raccolti dati sul campo, attraverso una mappatura dei crolli e dei dissesti che negli ultimi decenni avevano interessato i tratti di muri a contatto con le aree del sito non scavate. È emerso che l'attivazione di meccanismi di danno sulle murature si verificava, in molti casi, in quei tratti ricostruiti dopo il 1943. Emblematico resta il caso della *Schola Armaturarum*, in parte distrutta dalle bombe, ricostruita nel dopoguerra e crollata nel 2010.
Un nesso di causalità nell'attivazione di tali meccanismi è stato individuato in un insieme di fattori che hanno condizionato l'opera di ripristino del dopoguerra: la situazione emergenziale caratterizzata dalla scarsezza di risorse economiche e di materiali da costruzione; la necessità di assorbire nei cantieri manodopera anche a bassa specializzazione; l'esigenza della rapida esecuzione delle opere finalizzata a restituire alla fruizione il patrimonio archeologico e ad ampliare sempre più le aree scavate, spesso senza un'adeguata pianificazione: "un crescendo



1: Ipotesi di progetto per la riduzione della spinta sui muri antichi al fine di evitare ribaltamenti e crolli. Nel caso 1 si prevede l'asportazione del terreno mediante scavo archeologico. La soluzione 2, perseguibile solo in alcuni casi, prevede l'aggiunta di terreno (Elaborazione grafica dell'autore).

[2] Archivio del Parco Archeologico di Pompei, *Messa in sicurezza dei fronti di scavo e mitigazione del rischio idrogeologico nelle Regiones I, III e IX, IV e V del sito archeologico*, progetto preliminare. Chi scrive è stato *project manager* della fase preliminare, avviata nel 2014, e direttore dei lavori dell'intervento, ultimato nel 2020.

senza vero programma, senza fondi per il restauro di quanto veniva in luce, sì che quegli scavi non solo sono rimasti inediti, ma, privi di adeguate provvidenze, hanno subìto un degrado rapidissimo e rovinoso" [Zevi 1983, XII].
Se a tali fattori si associa il ricorso all'uso diffuso del cemento come legante, la scarsa qualità esecutiva delle compagini murarie e, *last but not least*, le diffuse linee di discontinuità finalizzate a rendere distinguibili le aggiunte dalla preesistenza, risulta evidente come tali elementi, a distanza di oltre mezzo secolo, abbiano contribuito ad attivare meccanismi preferenziali di danno che hanno comportato crolli e dissesti nei muri a contatto con le aree non scavate.
Purtroppo, a differenza di Ercolano e per le esigenze di speditezza di cui si è detto, il quadro delle conoscenze a Pompei non ha potuto giovarsi di un'analisi stratigrafica sugli oltre 2700 metri di elevati murari a confine con i terreni interessati dal progetto, redatto nella fase preliminare all'appalto tra dicembre 2014 e aprile 2015, in soli quattro mesi!
Tuttavia, in un'ottica inclusiva della visione della storia, è stata adottata una soluzione in grado di contemperare le esigenze di riduzione del rischio sul patrimonio culturale, dato dalla relazione tra pericolosità esterna e vulnerabilità intrinseca dei manufatti [D'Agostino, Cairoli, Giuliani, Conforto, Guidobonia 2009, 16], con quelle di conservazione di tutte le stratificazioni,



2: Stralcio della planimetria della vulnerabilità degli elevati murari relativo alla regio *V, 2015. Oltre alle indicazioni riportate in legenda, il testo in blu indica i punti in cui sono stati registrati crolli, con indicazione dell'anno (Elaborazione grafica dell'autore su documento* 12_A_strut.4 *del progetto di cui alla nota 2).*

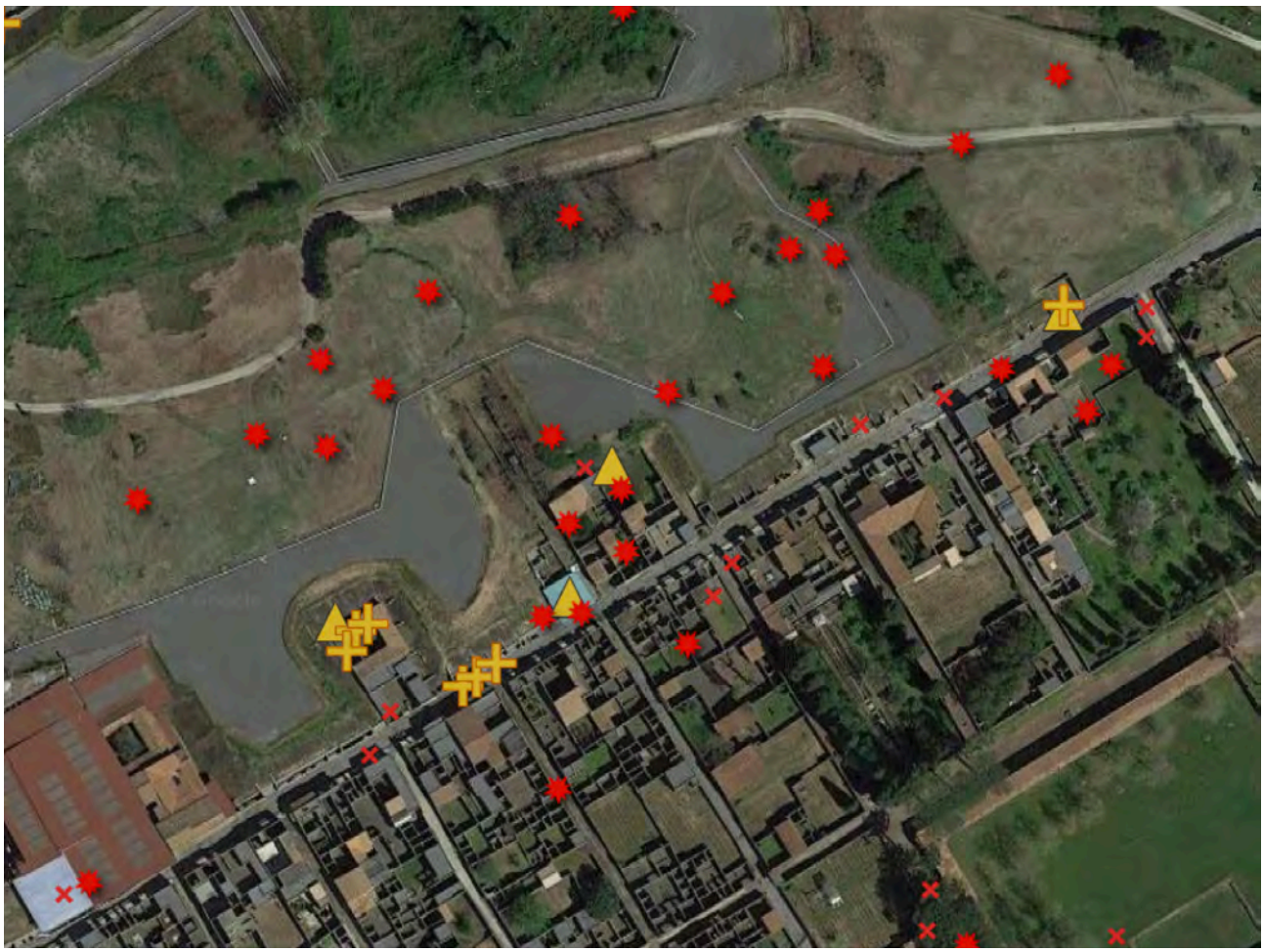
anche quelle recenti di Maiuri. La riduzione della vulnerabilità dei manufatti avrebbe comportato soluzioni tecniche capaci di aumentare la resistenza dei muri, nati in antico per sopportare carichi verticali. Tale soluzione sarebbe stata perseguibile solo attraverso interventi rigenerativi dei nuclei murari, che avrebbero compromesso l'integrità materiale di quella parte del patrimonio archeologico più facilmente esposta a modifiche perché meno qualificata esteticamente. Si è scelto, conseguentemente, di intervenire attraverso una riduzione dei livelli di pericolosità, diminuendo il valore della spinta del terreno attraverso la sua asportazione (fig. 1). La soluzione di progetto ha comportato la necessità di procedere ad u no scavo archeologico, che in fase attuativa non è stato privo di soprese, come ben noto dalla rilevanza mediatica che hanno assunto le scoperte [Di Giuseppe, Di Branco 2022; Osanna 2019]. L'approccio progettuale è stato inquadrato nell'ambito di un processo organicamente definito, finalizzato a garantire la sicurezza dei fronti di scavo rispetto alle problematiche di dissesto e ai crolli che negli ultimi quindici anni si erano verificati. È in questo processo che si fa strada la necessità di acquisire maggiori informazioni su quanto accaduto sui muri oggetto di intervento (fig. *2*), che presentano problematiche ricorrenti già note a Maiuri, che, a proposito dello scavo di Via dell'Abbondanza, ebbe modo di rilevare: "si presentò vivo il problema di difendere i prospetti, liberati solo su uno dei due fronti, dalla spinta e dall'umido del terrapieno retrostante" [Maiuri 1950, 23; Spinazzola 1953]. Un problema non nuovo, se già in occasione degli scavi nell'*insula* 2 della *regio* V, nel diario del 12 novembre 1883 si annota che poiché i terreni "richiedevano una sistemazione per incanalare regolarmente le [acque] piovane affinché non danneggiassero i monumenti, ed anche per mettere allo scoperto alcuni dipinti e liberarli dall'umidità delle terre che vi erano a ridosso, si è superiormente disposto riprendersi qui il lavoro" [3].

Anno	*Evento*
2005	crollo in vicolo delle Nozze d'Argento
2013	cedimento delle viminate in I, 17
2013	crollo delle viminate su via del Vesuvio
2014	cedimento del muro in I, 23
2008	crollo di un muro in IX, 9, 6
2009	crollo di un muro in III, 7
2010	frana e crollo di un muro nel corso di interventi all'insula dei Casti Amanti
2010	crollo nel peristilio della casa di Trebio Valente
2010	crollo nel giardino della casa del Moralista
2010	crollo di un muro nel vicolo di Ifigenia
2010	crollo della *Schola Armaturarum*
2014	puntellatura per cedimento in V, 2, 15
2014	puntellatura per cedimento in V, 4 e 5
2014	crollo di un muro in V,2,19
2014	puntellatura per cedimento tra via del Vesuvio e vicolo delle Nozze d'Argento

3: Tabella con indicazione degli eventi e dell'anno di riferimento (Elaborazione dell'Autore su documento 01_Relazione illustrativa *del progetto di cui alla nota 2).*

[3] *Idem*, progetto preliminare, relazione tecnica illustrativa, 2015, p. 13.

Pertanto, sulla base delle informazioni acquisite, è stata definita una cronologia dei crolli e dei cedimenti lungo i fronti di scavo a partire dai primi anni del XXI secolo (fig. 3).
Tuttavia, anche perché parziale in termini temporali, l'elenco di tali crolli non pareva completamente compatibile con il regime idrico superficiale dei pianori e con i versi di deflusso delle acque meteoriche[4]. Se, infatti, tale condizione appariva verificata per il crollo della *Schola Armaturarum*, una situazione differente si presentava per la casa del Moralista o anche lungo i fronti della *regio* V, non interessati in maniera prevalente dal deflusso di aliquote rilevanti di acque dai pianori. È emerso che i crolli sono avvenuti spesso in corrispondenza di elevati murari oggetto di intervento nel corso del dopoguerra a seguito di danni da esplosioni di ordigni nel corso dei bombardamenti del 1943 (fig. 4).
Tale considerazione di per sé, tuttavia, non appariva sufficiente a determinare un nesso di causalità, o di concausalità.



4: Ortofoto di via dell'Abbondanza con indicazione, in rosso, dei punti di impatto degli ordigni esplosi nel 1943 dedotti da [Angelone-Vitagliano 2020]. In giallo sono indicati i punti di crollo (triangoli) e zone puntellate (croci) al 2014 (Elaborazione dell'Autore su base Google Satellite, 2022).

[4] Cfr. Università degli Studi di Salerno, Dipartimento di Ingegneria Civile, *Inquadramento degli interventi di razionalizzazione della rete di approvvigionamento idrico e riduzione del rischio idrogeologico all'interno dell'area archeologica di Pompei*, elaborato n. 4. *Stato attuale della rete di drenaggio delle acque superficiali*, responsabile scientifico P. Villani, 2005.

Ulteriori ricerche hanno consentito di precisare che i muri danneggiati dalle esplosioni – almeno nell'ambito dei fronti di scavo - sono stati spesso oggetto di interventi di restauro o ricostruzione sotto la direzione di Amedeo Maiuri. Ancorché gli interventi non siano specificamente descritti (si trattava di muri destinati a fungere da contenimento per il terreno retrostante, ai quali non era attribuito una particolare rilevanza sotto il profilo culturale!), emerge il progressivo ricorso all'uso del cemento nel confezionamento delle malte. Già nella richiesta di fondi per il ripristino dai danni bellici, che prontamente Amedeo Maiuri inoltra al maggiore Paul Gardner della *Sub-Commission for Monuments, Fine Arts and Archives,* viene indicato il cemento tra i materiali "di prima e più urgente necessità"[5], anche sulla scorta dell'esperienza maturata nei decenni precedenti nei vari siti archeologici da lui diretti [Veronese 2018, 41]. Venti anni dopo, il legante è diffusamente utilizzato nei restauri che si vanno conducendo nel sito, tanto nel fissaggio di elementi lapidei che nelle iniezioni di miscele per la rigenerazione dei nuclei murari [De Albentiis 1998, 139-140], comportando che "per un processo di adeguamento tecnologico mutano i materiali utilizzati per il restauro: la malta cementizia subentra alle malte comuni e materiali nobili quali il legno, sono soppiantati progressivamente, soprattutto a partire dagli anni successivi alla seconda guerra mondiale, dal cemento armato. A distanza di anni si è in grado di valutare i danni indotti da tale modo di procedere, al quale si era obbligati per la limitatezza dei mezzi disponibili" [De Simone 2012, 51].
In tale quadro, il trattamento delle lacune murarie generate dai danni bellici diventa per Maiuri una occasione di distinguibilità dell'aggiunta attraverso il ricorso al sottosquadro o la variazione della tessitura o della dimensione dei blocchi utilizzati o la definizione di linee di demarcazione, come allora ampiamente codificato nell'ambito del restauro archeologico [Picone 2011a; Picone 2011b; Picone, Veronese 2015; Picone 2018]. Il soprintendente si adopera per costituire una squadra efficiente di operai, che, tuttavia, non riesce a far fronte alla rapidità di esecuzione dei lavori richiesta dalla necessità di dare evidenza dei progressi nell'attività di ripristino dai danni bellici: nella citata richiesta inoltrata a Gardner, infatti, Maiuri palesa la necessità di disporre di "50 operai da aggiungere alla normale squadra degli operai di Pompei insufficiente ai lavori di riparazione dei danni di guerra". In un contesto nel quale le attività si susseguono ad un ritmo incalzante, "prima con l'emergenza dei restauri di guerra (…) e poi con l'incontenibile, e per alcuni versi forsennata, attività di scavo" [Esposito, Rispoli 2008, 134], il controllo puntuale delle lavorazioni in cantiere diventa difficoltoso anche solo a causa del numero rilevante di operai presenti, sicché in alcuni casi l'esecuzione a regola d'arte cede il passo all'approssimazione.
A valle di quanto illustrato, si possono provare a sintetizzare i vari punti analizzati: dopo i danni provocati al sito di Pompei dai bombardamenti, Maiuri interviene con i suoi operai, molti dei quali ancora poco formati, secondo una logica del trattamento delle lacune improntata al principio della distinguibilità. Quando non perfettamente eseguita, tuttavia, l'integrazione muraria costituisce una discontinuità, in cui l'uso del cemento determina problemi di compatibilità rispetto alle parti esistenti. Tutti questi elementi incrementano i livelli di vulnerabilità dei pannelli murari, determinando un comportamento differente dei tratti di muro di restauro o ricostruzione rispetto a quelli esistenti, anche in termini di risposta (più o meno rigida) ad eventuali sollecitazioni fuori dal piano.

[5] Archivio del Parco Archeologico di Pompei, fasc. 759, *Nota del Soprintendente alle Antichità prot. 3509 del 22.11.1943*. Riferimenti alla stessa nota sono in [Picone 2011ª].

Conclusioni

Da quanto esposto, risulta chiaro che oggi un intervento consapevole nel sito archeologico di Pompei deve fare i conti con l'eredità di Maiuri, che si innesta sul substrato di una concezione del restauro archeologico per la quale il principio della distinguibilità riveste una posizione di rilievo, anche con finalità didattica, come avviene per Ercolano [*Ercolano* 2017]. Il perseguimento di tale principio è stato attuato dal Nostro fin dall'arrivo a Pompei nel 1924 - nel solco delle precedenti gestioni – mediante una cura nella esecuzione delle lavorazioni in cantiere con il ricorso a maestranze interne alla soprintendenza. Tuttavia, tale organizzazione entra in crisi già alla fine del decennio successivo alla guerra, con "la relativa scarsità di uomini e mezzi che, nonostante il grande valore di chi allora aveva la responsabilità della tutela di Pompei, solo in parte consentì di fermare efficacemente il degrado delle rovine dell'antica città" [De Albentiis 1998, 127]. Negli anni Settanta, questa struttura ha già ceduto il passo ad una nuova visione dell'organo di tutela orientata alla esternalizzazione delle attività, con una progressiva migrazione della manutenzione ordinaria verso quella straordinaria [Esposito, Rispoli 2008, 134].

Dunque, nel ventennio tra gli anni Cinquanta e Settanta del secolo scorso, a cavallo dell'avvicendamento di Maiuri con Alfonso De Franciscis, può individuarsi una chiave di lettura

5: Muro orientale del viridario della casa delle Nozze d'Argento con evidenza del trattamento delle lacune (freccia rossa). Questo lato del muro era contro terra fino al 2019, quando è stato scavato, il vicolo dei Balconi nell'ambito del progetto di cui alla nota 2 (Foto dell'autore, 2019).

per la comprensione della progressiva disattenzione verso la qualità esecutiva delle lavorazioni sul patrimonio archeologico che è alla base dell'attivazione dei fenomeni di degrado con i quali oggi gli organi di tutela devono confrontarsi. Il passaggio da una organizzazione "storica" della Soprintendenza - nella quale la formazione delle maestranze era affidata alla frequentazione assidua del cantiere e alla trasmissione dei magisteri - ad una moderna, che deve farsi carico anche di esigenze sociali ed economiche (l'esternalizzazione delle attività, l'acquisizione di manodopera a bassa specializzazione, l'esiguità delle risorse economiche, la rapidità dell'esecuzione degli interventi) comporta, per gli operatori, un deficit di consapevolezza della funzione degli interventi conservativi sul patrimonio archeologico. In altri termini, il fare incondizionato si sostituisce alla riflessione sul fare, che pure aveva caratterizzato l'agire di Maiuri. Anzi – paradossalmente – proprio la statura culturale e il lascito di tale figura possono individuarsi come cause generatrici di una progressiva perdita di attenzione verso la qualità degli esiti degli interventi. Sicché, le attività sul patrimonio archeologico operate nei decenni successivi appaiono il frutto di scelte che si inseriscono in un solco "tranquillizzante" già tracciato da Maiuri ed ampiamente riconosciuto a livello scientifico, e proprio per tale motivo non messo in discussione, salva una progressiva perdita di qualità esecutiva delle lavorazioni. In tale quadro vanno letti, ad esempio, quegli interventi di trattamento delle lacune murarie nei quali il concetto di distinguibilità è operativamente portato all'estremo mediante l'inserimento di linee di demarcazione in mattoni continui. Se, in questo modo, il principio è fatto salvo, sotto il profilo tecnico l'operazione necessita di un'alta perizia che va progressivamente perdendosi nei decenni successivi all'ultimo conflitto bellico. Sicché questo tipo di trattamento, quando non eseguito a perfetta regola d'arte, viene a configurarsi come una pericolosa discontinuità nelle murature, soprattutto dove la lacuna interessa tutta la sezione. È il caso del muro perimetrale del viridario della casa delle Nozze d'Argento, fronte di scavo fino a qualche anno fa e attualmente liberato: qui, un crollo avvenuto negli anni Settanta del secolo scorso[6] ha comportato la ricostruzione del tratto con il ricorso alle linee di demarcazione lungo il perimetro della lacuna. Quando, nel 2017, si è proceduto allo scavo a tergo del muro, è risultato evidente che la discontinuità della demarcazione attraversasse tutta la sezione, generando, di fatto, un *vulnus* rispetto alla risposta del pannello alle sollecitazioni meccaniche fuori dal suo piano (fig. 5).
Tale situazione si riscontra in maniera diffusa nel sito archeologico, dalle pareti della casa del Fauno o di Epidio Rufo o di Trebio Valente ricostruite dopo i danni bellici [Picone 2011a; Picone 2011b] a quelle della Palestra Grande; il prospetto orientale di quest'ultimo edificio è in tal senso emblematico di una stratificazione per successivi "trattamenti di lacune" che hanno subordinato il principio della compatibilità (intesa anche come omogenea risposta alle sollecitazioni meccaniche del pannello murario) ad una didattica della distinguibilità che rischia di confliggere con i principi fondanti dell'azione restaurativa (fig. 6).
Il sito di Pompei costituisce oggi la rappresentazione fisica di come i direttori e i soprintendenti che si sono succeduti hanno inteso mettere in valore (culturale) tale patrimonio archeologico. Maiuri occupa un posto di rilievo in tale quadro, oltre che per le riconosciute capacità scientifiche e tecniche, anche per il lungo periodo in cui ha atteso al suo incarico. È auspicabile – in un'ottica di democratizzazione della cultura e diffusione della conoscenza – che la documentazione sugli interventi condotti nel dopoguerra in generale e sotto la sua gestione in particolare venga resa accessibile a tutti, anche *on line*. Così come è sicuramente urgente che tale patrimonio di informazioni sia reso disponibile agli operatori e ai tecnici della tutela che oggi non dispongono,

[6] Cfr. Archivio del Parco Archeologico di Pompei, *GPP Intervento "B". Consolidamento e restauro della casa delle Nozze d'Argento. Regio V Insula II*, progetto definitivo, relazione storico-critica e archeologica, 2016, p. 41.

ad esempio, di analisi stratigrafiche massive degli elevati murari e di un valido sistema informativo che permetta di gestirle; ciò al fine di consentire di elaborare un adeguato piano di manutenzione programmata che riguardi tutto il sito, i cui indirizzi e scelte operative derivino effettivamente da attese di riduzione dei livelli prestazionali degli elementi fisici costitutivi il patrimonio archeologico di Pompei.
Tale approccio è necessario per invertire una progressiva perdita di visione urbana - faro del Grande Progetto Pompei – che la gestione del Parco ha inteso attuare dall'inizio di questo decennio, finalizzando l'attenzione operativa e mediatica su interventi puntuali. La storia moderna di Pompei insegna che la sfida per la conservazione di un patrimonio così fragile può essere intrapresa solo nella sua dimensione urbana [Longobardi 2002], attraverso una programmazione e pianificazione degli interventi non – o non solo – puntuali, basata su un'adeguata conoscenza del sito nella sua consistenza materiale, che dia conto di tutte le stratificazioni e del ruolo che esse hanno avuto nella costruzione dell'immagine attuale della città antica.

6: Muro orientale della Palestra Grande con il palinsesto delle differenti modalità con le quali, nel tempo, sono state trattate le lacune (Foto dell'Autore, 2022).

Bibliografia

ANGELONE, G., VITAGLIANO, G. (2020). *Just West of Pompeii. Il sito archeologico e i bombardamenti dell'estate 1943*, Lecce, YCP.

Ercolano: 1927-1961. L'impresa archeologica di Amedeo Maiuri e l'esperimento della città museo (2017), a cura di D. Camardo, M. Notomista, Roma, L'Erma di Bretschneider.

D'AGOSTINO, S., CAIROLI GIULIANI, F., CONFORTO, M.L., GUIDOBONIA, E. (2009). *Raccomandazioni per la redazione di progetti e l'esecuzione di interventi per la conservazione del costruito archeologico*, Napoli, Cuzzolin.

DE ALBENTIIS, E. (1998). *Archeologia e restauri di epoca moderna: un'indagine – campione nell'*insula *VI, 8 di Pompei*, in «Rivista di studi pompeiani», vol. IX, pp. 125-134.

DE NIGRIS, B., D'ESPOSITO, L., IADANZA, M, MARTELLONE, A., MAURO, A., OSANNA, M., PREVITI, M., VITAGLIANO, G. (2018). *Il Grande Progetto Pompei: esperienza e metodo*, in *Restaurando Pompei. Riflessioni a margine del Grande Progetto* (2018), a cura di M. Osanna, R. Picone, Roma, L'Erma di Bretschneider, pp. 131-134.

DE SIMONE, A. (2012). *Pompei e il restauro: alcune considerazioni*, in *Atlante di Pompei*, a cura di C. Gambardella, Napoli, La scuola di Pitagora, pp. 47-63.

Guerra, monumenti, ricostruzione. Architetture e centri storici italiani nel secondo conflitto mondiale (2011), a cura di L. De Stefani, C. Coccoli, Venezia, Marsilio.

DI GIUSEPPE, H., DI BRANCO, M. (2022). *Pompei. La catastrofe*, Roma, Scienze e lettere.

ESPOSITO, D., RISPOLI, P (2008). *L'esperienza del restauro a Pompei. L'esempio della Casa del Moralista*, in «Rivista di studi pompeiani», vol. XIX, pp. 127-137.

LONGOBARDI, G. (2002). *Pompei sostenibile*, Roma, L'Erma di Bretschneider.

MAIURI, A. (1950). *Gli scavi di Pompei dal 1879 al 1948*, in *Pompeiana. Raccolta di studi per il secondo centenario degli scavi di Pompei*, Napoli, Macchiaroli, pp. 9-40.

OSANNA, M. (2017). *Amedeo Maiuri, un protagonista dell'archeologia del "secolo breve"*, in *Archeologia e politica nella prima metà del XX secolo. Incontri, protagonisti e percorsi dell'archeologia italiana e tedesca nel Mediterraneo*, a cura di C. Capaldi, O. Dally, C. Gasparri, Napoli, Naus Editoria Archeologica, pp. 117-139.

OSANNA, M. (2019). *Pompei. Il tempo ritrovato. Le nuove scoperte*, Milano, Rizzoli.

Restaurando Pompei. Riflessioni a margine del Grande Progetto (2018), a cura di M. Osanna, R. Picone, Roma, L'Erma di Bretschneider.

Amedeo Maiuri. Una vista per l'archeologia (2017), a cura di U. Pappalardo, Napoli, MANN.

PESARESI, P. (2017). *Lavorare nella città di Maiuri. Ricostruzioni del mondo antico*, in *Ercolano: 1927-1961. L'impresa archeologica di Amedeo Maiuri e l'esperimento della città museo* (2017), a cura di D. Camardo, M. Notomista, Roma, L'Erma di Bretschneider.

PICONE, R. (2011a). *Pompei alla guerra. Danni bellici e restauri nel sito archeologico*, in *I ruderi e la guerra. Memoria, ricostruzioni, restauri*, a cura di S. Casiello, Firenze, Nardini, pp. 101-126.

PICONE, R. (2011b). *Restauri di Guerra a Pompei. Le Case del Fauno e di Epidio Rufo*, in *Offese di guerra. Ricostruzione e restauri nel Mezzogiorno d'Italia*, a cura di S. Casiello, Firenze, Alinea, pp. 19-42.

PICONE, R. (2018). *Restauri del Dopoguerra a Pompei. Specificità e problematiche conservative*, in *Restaurando Pompei. Riflessioni a margine del Grande Progetto* (2018), a cura di M. Osanna, R. Picone, Roma, L'Erma di Bretschneider, pp. 73-98.

PICONE, R., VERONESE, L. (2015). *A partire da ciò che resta. Le reintegrazioni di Alberto Terenzio al Pantheon e il dibattito sulla lacuna in architettura, 1929-1934*, in «Confronti. Quaderni di restauro architettonico», nn. 4-5, pp. 50-60.

PORETTI, S. (2008). *Modernismi italiani. Architettura e costruzione nel Novecento*, Roma, Gangemi.

Restaurando Pompei. Riflessioni a margine del Grande Progetto (2018), a cura di M. Osanna, R. Picone, Roma, L'Erma di Bretschneider.

SPINAZZOLA, V. (1953). *Pompei alla luce degli scavi nuovi di via dell'Abbondanza (anno 1910-1923)*, Roma, Libreria dello Stato.

VERONESE, L. (2018). *Alle origini di una difficile tutela: Amedeo Maiuri e i restauri al Parco archeologico delle Terme di Baia*, in «Restauro archeologico», vol. XXVI, pp. 20-43.

VITAGLIANO, G. (2021). *1943. Bombs on Pompeii*, in «Academia Letters», article 349.

ZEVI, F. (1983). *Introduzione* ad A. Maiuri, *Pompei ed Ercolano tra case e abitanti*, Firenze, Giunti Martello, edizione postuma, pp. V-XV.

Sitografia

https://www.herculaneum.org (gennaio 2023)

La protezione italiana dei resti archeologici dell'isola di Kos dai bombardamenti inglesi e saccheggi tedeschi della seconda guerra mondiale

The Italian protection of the archaeological remains of the island of Kos from the British bombing and German looting of the Second World War

ROSARIO SCADUTO
Università di Palermo

Abstract

Fra il 1912 e il '45, l'isola di Rodi e altre vicine isole del Mare Egeo e fra queste quella di Kos, costituivano un "possedimento" italiano, quale espressione della politica espansionistica di Roma. Il saggio presenta l'attività, condotta dagli italiani, per la protezione dei resti archeologici di Kos dai danni di guerra dovuti ai bombardamenti prima degli inglesi e poi ai saccheggi tedeschi, che occuparono l'isola nel 1943. Grazie all'opera dei soprintendenti e funzionari italiani oggi a Kos il suo patrimonio archeologico si conserva ed è fruibile.

Between 1912 and 45, the island of Rhodes and other nearby islands in the Aegean Sea and among these that of Kos, constituted an Italian "possession", as an expression of Rome's expansionist policy. The essay presents the activity, carried out by the Italians, for the protection of the archaeological remains of Kos from war damage due to the bombings first by the British and then to the German looting, which occupied the island in 1943. Thank you to the work of the Italian superintendents and officials today in Kos its archaeological heritage is preserved and enjoy.

Keywords
Resti archeologici Kos, restauro, protezione.
Kos archaeological remains, restoration, protection.

Introduzione

L'Italia nel corso della guerra contro la Turchia, del 1911, per l'invasione della Libia, occupò l'isola di Rodi come «pegno di guerra» nel 1912, e nel 1922 l'annesse definitivamente. L'isola di Rodi e le altre isole del mare Egeo furono occupate per la loro posizione strategica, in quanto poste di fronte alla costa turca dell'Anatolia. Nell'isola di Rodi e nelle altre tredici isole italiane dell'Egeo, l'iniziale attività dei militari italiani fu indirizzata alla realizzazione e miglioramento di strade e al restauro delle antiche mura, castelli dei Cavalieri e ospedali, per adattarli a caserme, come quelli della stessa città di Rodi e di Kos.

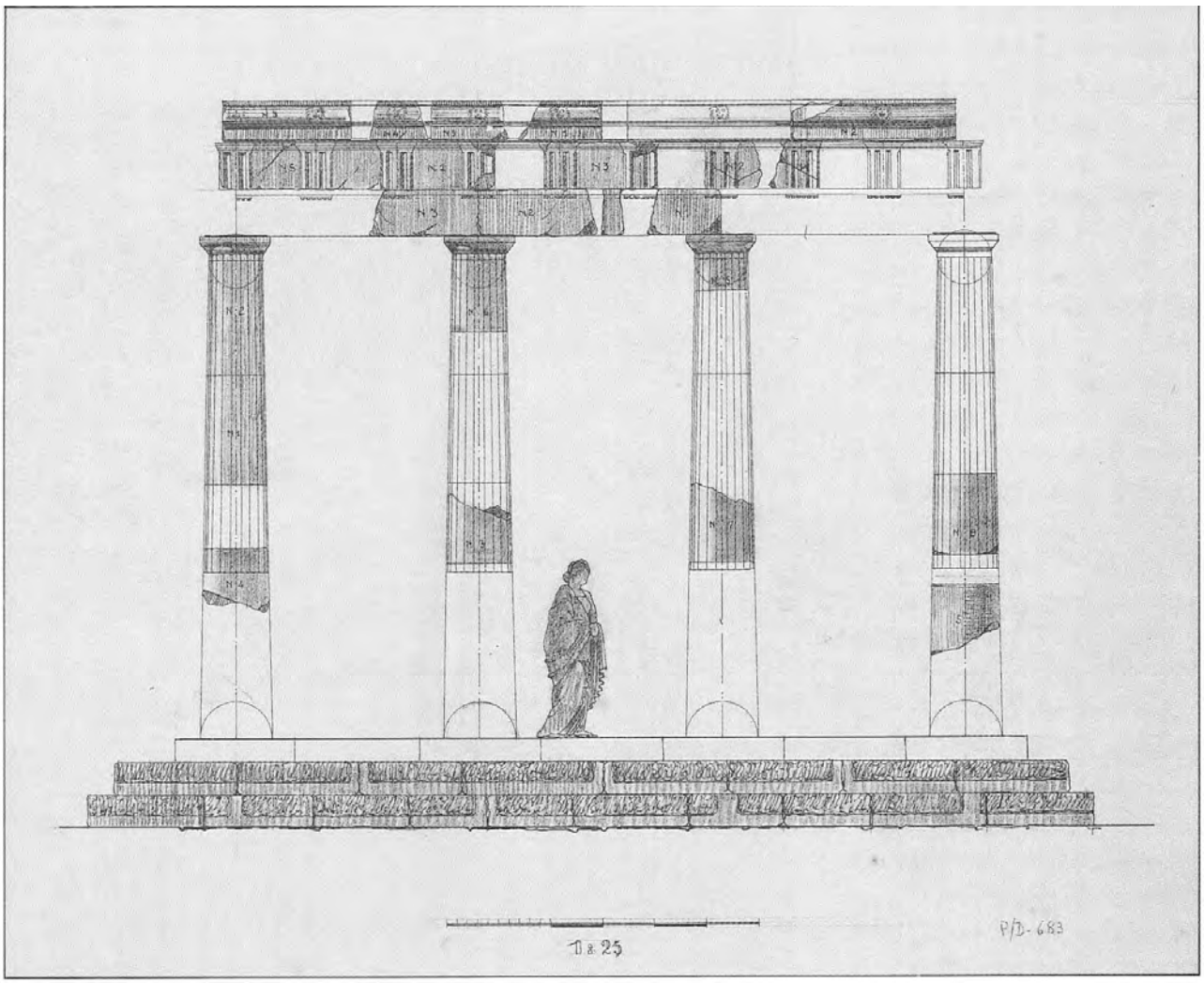
Occorre ricordare che dopo la caduta di San Giovanni d'Acri (1291) i Cavalieri di Gerusalemme si erano trasferiti nell'isola di Cipro. Da quest'isola furono chiamati, per dirimere contrasti, da locali famiglie nobili greche e da famiglie di mercanti italiane, genovesi e veneziane, che operavano nell'area. Invece, nel 1306, dall'isola di Kastelòrizo i Cavalieri iniziarono la conquista di Rodi e Kos e delle altre isole limitrofe. Nel giro di pochi anni i Cavalieri, ora denominati di Rodi, costruirono un saldo baluardo del mondo cristiano occidentale a difesa degli interessi dei pellegrini in Terra Santa, ma soprattutto dei mercanti degli Stati d'Europa. I Cavalieri erano organizzati in «Lingue», secondo la loro provenienza: Francia, Spagna, Portogallo, Inghilterra, Germania, e Italia, intendendo per Italia, ad esempio, lo Stato della

Chiesa e il Regno di Sicilia e Napoli. Tra l'inizio del sec. XIV e il 1522, anno della conquista di Rodi da parte dei Turchi, guidati da Solimano il Magnifico, lo Stato dei Cavalieri si arricchì di architettura medievale e proto rinascimentale, quali castelli, ospedali, «Alberghi delle Lingue» chiese e conventi, in particolare a Rodi pure con la riedificazione e ampliamento del palazzo del Gran Maestro e la limitrofa cattedrale [*La presenza italiana nel Dodecaneso* 1996; Scaduto 2010]. Con la conquista musulmana le architetture dei Cavalieri subirono modifiche tendenti ad oscurare l'aspetto occidentale per assumere nuovi connotati e usi, come ad esempio l'imbiancamento degli affreschi delle chiese e la loro trasformazione in moschee.
Quando, nel 1912, gli italiani ritornarono a Rodi, trovarono le architetture già appartenute ai Cavalieri musulmanizzate, e pertanto che necessitavano di restauri [Scaduto 2016a] utili a liberarli dai «posticci adattamenti (…) che falsavano completamente l'originario aspetto dei monumenti» [Maiuri 1921, 220]. Quest'opera di ri-latinizzazione del patrimonio dell'architettura realizzata tra il 1306 e il 1522 e poi modificata dagli Ottomani, a Rodi fu attuata mediante la creazione prima nel 1914, della Missione archeologica Italiana di Rodi, guidata dall'archeologo Amedeo Maiuri (1886-1963), e poi da una Soprintendenza ai Monumenti diretta, dal 1916 al 1922, dallo stesso Maiuri, e soprattutto con i restauri dell'architettura medievale e protorinascimentale. Nel passato, per la costruzione di Rodi fu fondamentale il contributo degli architetti e ingegneri provenienti dall'Europa, e in particolare italiani, come per l'ampiamento del sistema difensivo delle mura della città di Rodi (1480), e la creazione dell'originale invenzione di difesa e attacco della «controscarpa» [Scaduto 2016b]. Invece, nella vicina isola di Kos (ribattezzata dagli italiani Coo), l'attività fu rivolta oltre che al restauro dell'architettura medievale, come il castello dei Cavalieri, alla scopetta delle sue origini greche e naturalmente romane. Si sviluppò dunque lo scavo, il restauro e le sistemazioni delle preesistenze archeologiche, quali testimonianze della potenza dell'antica Roma, che veniva pure acclarata in questo lontano possedimento.

1. A Coo ritonano i Romani

L'attività degli archeologi e architetti italiani di messa in luce, restauro, sistemazione, e naturalmente di documentazione e divulgazione dei resti dell'antichità presenti nella città di Coo iniziò già metodicamente tra il 1928-1929, grazie all'attività dell'archeologo Luciano Laurenzi (1902-1966) [Rocco 1996b, 77-81] e diede buoni frutti, testimoniati dal ritrovamento di importanti reperti quali statue, bronzi e vasi, ma anche delle sue notevoli architetture quali, ad esempio, l'Asklepieion, il Ginnasio, la Casa Romana e l'Odeon. L'obiettivo degli archeologi, sempre collaborati dagli ingegneri e architetti italiani, come Ermes Balducci (1904-1938) e Mario Paolini (1902-1954) era di documentare accuratamente gli sterri, eseguiti con il metodo scientifico dello «scavo stratigrafico», redigere i rilievi e i progetti di anastilosi per i cantieri di restauro e sistemazione dell'antica città di Coo. Ad esempio si ricordano i progetti dell'archeologo Laurenzi e dell'arch. Paolini per l'anastilosi dell'Asklepieion [Rocco 1996a, 163-171].
Il terremoto che colpì l'isola di Coo, nel 1933, interruppe questa rilevante attività di ricerca, imponendo anche un programma di restauro del sito archeologico della città di Coo, prima di potere continuare le esplorazioni archeologiche, i restauri e le sistemazioni. Della città di Coo, già nel 1929, era stata redatta una mappa a scala 1: 1.000 e nel 1934 era stata dotata di un piano regolatore urbano [Livadiotti, Rocco 2012], basato fondamentalmente sui resti dell'antica città, che includeva i vincoli di inedificabilità assoluta e parziali, la previsione di agglomerati ed edifici, come il museo archeologico, per conservare e mostrare i reperti rinvenuti nel corso dei numerosi scavi. Riconosciuta l'importanza e la vastità che l'area archeologica della città di Coo andava assumendo man mano che aumentavano i saggi, tra il 1937 e il 41 fu ampliata la zona

di tutela, da par te della Soprintendenza di Rodi, all'epoca diretta dall'archeologo Luigi Morricone (1906-1979), volendo includere pure l'antico Stadio. Difatti in tutta l'area fu «proibita qualsiasi costruzione (…) e ogni trasferimento di colture ivi esistenti»[1] che doveva essere preventivamente autorizzato dalla Soprintendenza alle Antichità e Belle Arti.



1: Coo, Asklepieion, progetto di anastilosi di una parte del portico della prima terrazza, arch. Mario Paolini, 1938, china e matita su lucido.

2. I monumenti in guerra: norme per la protezione dagli attacchi antiaerei dei monumenti in Italia

Con l'entrata in guerra dell'Italia, il 10.06.1940, il Ministero dell'Educazione Nazionale, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, diramò una serie di circolari alle Soprintendenze aventi lo scopo di proteggere, in generale, monumenti, musei, biblioteche e archivi, come pure i siti e reperti archeologici, tutto secondo la norma, n. 1041, del 06.07.1940, per la «Protezione delle cose d'interesse storico artistico e bibliografico della Nazione in caso di guerra». Nei casi previsti dalla legge i Ministeri per l'Interno e per l'Educazione Nazionale, secondo l'art 6 potevano «requisire

[1] Rodi, Archivio italiano del T.A.P.A. del Dodecaneso, fasc. Coo, in M. Livadotti, G. Rocco 1996, p. 203: «12.8.1941, decreto 276. Delimitazione di zona archeologica a Coo».

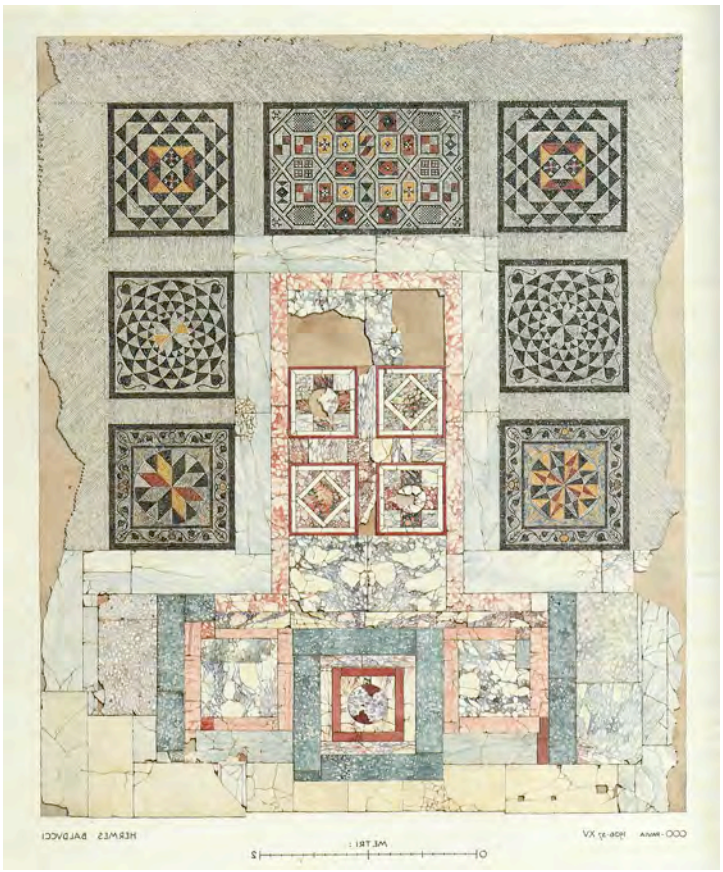
in uso immobili che ritengono idonei per accogliere e conservarvi le cose indicate negli art. 1, 2 e 4, nonché l mezzi di trasporto all'uopo occorrente»[2]. Cominciò già nell'estate del 1940 l'attività di protezione dei monumenti dalle bombe incendiarie con la realizzazione di involucri in calcestruzzo di cemento per proteggere, ad esempio, la colonna di Traiano a Roma o la collocazione di sacchi di sabbia e armature e tavolati di legno per rivestire le pareti mosaicate del duomo di Monreale [*La protezione del patrimonio* 1942]. Mentre le opere d'arte e i reperti archeologici dovevano essere, quando possibile, protetti in rifugi presenti negli stessi musei, invece le opere di eccezionale pregio dovevano essere portati in siti lontani dai centri abitati. Solo ad esempio il patrimonio del Museo Nazionale di Palermo, già dall'inizio del 1941, fu trasferito nell'abbazia di San Martino delle Scale, a pochi chilometri da Palermo[3]. Secondo il ministro all'Educazione Nazionale Giuseppe Bottai (1895-1959) occorreva proteggere strenuamente e con ogni mezzo le opere d'arte e naturalmente i monumenti in situ: «sul territorio nazionale, alla stessa stregua delle famiglie, delle case, della terra» [Bottai 1938, 429]. Bottai giustificava pure questa scelta in quanto il trasferimento del patrimonio nazionale in stati esteri neutrali, come la Svizzera, equivaleva ad «anticipare d'iniziativa quel processo di disgregazione nazionale che seguirebbe inevitabilmente una sconfitta: e mettersi in partenza nella posizione del vinto» [*La protezione del patrimonio* 1942, VI].
Essendo la Soprintendenza di Rodi, dalla quale dipendeva Coo, una delle tante soprintendenze del nostro Paese, anche a Rodi furono inviate le circolari per la protezione dei monumenti e dei reperti dagli attacchi aerei. Il Ministero dell'Educazione Nazionale, Direzione Generale delle Arti, già con circolare del settembre del 1939, aveva richiesto a tutti i «RR. Soprintendenti» che fossero comunicati al Ministero della Guerra «non solo i locali ove in caso di guerra verranno raccolte le opere d'arte di eccezionale o di gran pregio, ma anche i locali ove resteranno le opere di minore pregio o quelle che, pur essendo di grande importanza, non sono state rimosse per particolari condizioni di fragilità o di dimensioni»[4]. Lo stesso ministero sollecitava i soprintendenti ad avvalersi, di preferenza, per le operazioni di rimozione, imballaggio, spedizione e sistemazione nei ricoveri delle opere d'arte anche di personale straordinario e restauratori iscritti alla Federazione degli artigiani fascisti. Nel luglio del 1940 la stessa Direzione Generale delle Arti richiedeva alle Soprintendenze di inviare al ministero delle fotografie delle operazioni di imballaggio e trasporto nei rifugi e di protezione dei monumenti[5], per rassicurare sulla dovuta protezione del «patrimonio artistico nazionale».

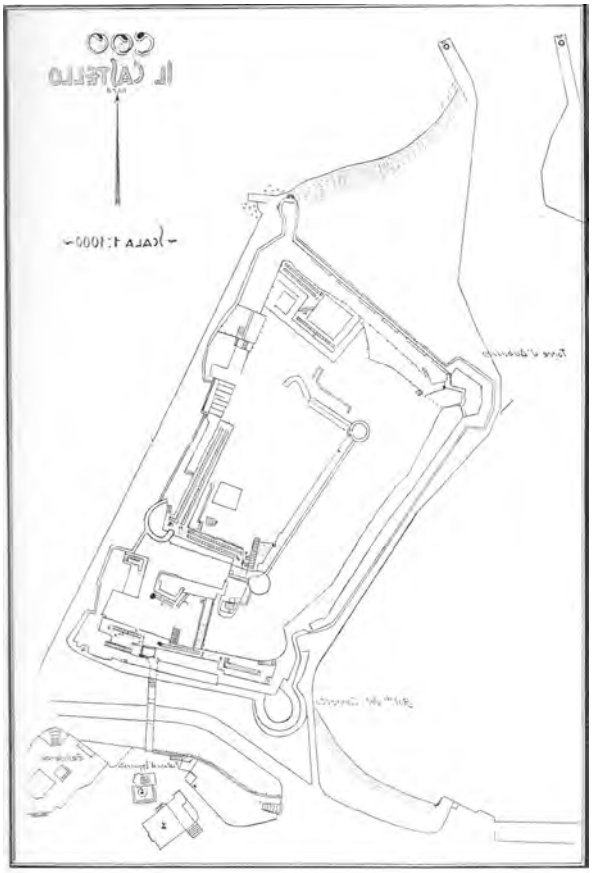
3. Protezione dei siti e dei reperti archeologici a Coo dai danni di guerra

Quando, il 17 febbraio 1941, la città di Coo fu bombardata dagli aerei anglo americani, era da poco iniziata l'attività di protezione in rifugi dei reperti archeologici del Museo di Coo e del laboratorio di restauro, come pure dei pezzi di cornici, capitelli, colonne dei vari monumenti, nascosti tra il 24 febbraio e il 24 marzo del 1941 [*La presenza italiana nel Dodecaneso* 1996,

[2] In G.U. Regno d'Italia n. 185, 8.8.1940.
[3] Palermo, Archivio storico del Museo Archeologico "A. Salinas", vol. 399, 1939-1944; 5.3.1941: «Alla Direzione Generale delle Arti, Roma. Oggetto: Ricovero opere d'arte, tel. 1312. In riferimento al telegramma sopracitato pervenuto mi onoro comunicare che al ricovero di S. Martino alla Scala abbiamo conservato opere d'arte di proprietà del Museo Nazionale di Palermo, tutte le altre opere d'arte di proprietà di Enti e di Chiese sono in consegna della R. Soprintendenza alle Gallerie della Sicilia. Nel ricovero in sito del Museo sono conservati opere d'arte di proprietà del Museo e sei casse di libri di proprietà della Biblioteca Comunale di Palermo. Il Soprintendente dott. Jole Bovio Marconi».
[4] Palermo, Archivio Museo "A. Salinas" di Palermo, vol. 399, 1939-44; 21.4.1940, prot. 1230, Circolare riservata, firmata da G. Bottai.
[5] Ivi, 4.7.1940, prot. 5128, circolare n. 166, firmata «Ministro G. Bottai».

413]. Il lavoro fu voluto dai Soprintendenti, dal 1940 Renato Bartoccini (1906-1979) e dal 1941 Luigi Morricone e attuato dal restauratore Vittorio Toti che, dopo l'agosto del 1940, era stato nominato reggente dell'Ufficio archeologico di Coo. I restauratori Toti e Antonio Freni, tra il 1936 e il 1938, avevano restaurato mosaici e sculture di Kos. Entrambi provenivano dall'Opificio delle Pietre Dure di Firenze. A Kos viveva pure la famiglia di Toti, composta dalla moglie e quattro figli. Toti, oltre che da uno dei suoi figli, era assistito dall'addetto agli scavi di Coo Giuseppe Lazzara [Santi 2019, 338; Sirano 1996]. In particolare per la protezione in situ di pavimenti di marmi e pietre dure o con mosaici ancora non staccati, Toti ne assicurò la difesa con spessi strati di sabbia. Dal Museo di Coo i reperti furono trasferiti nel Castello dei Cavalieri, posto all'imbocco del porto della città, e nascosti, dentro casse all'interno di trincee scavate, nel cortile, nei magazzini, polveriera e vecchio carcere.
Oltre alle trincee, sempre nello stesso castello furono murate porte che davano accesso ad ambienti in modo da non lasciare intuire che dietro quelle pareti esistevano locali. Delle trincee e dei locali murati Toti eseguì una planimetria dove erano indicati esattamente i depositi per mezzo di «picchetti di legno». La planimetria fu tenuta segreta da Toti e dal Soprintendente Morricone prima agli alleati Tedeschi e in un primo tempo pure agli alleati Anglo-Americani. E infatti esistono verbali con l'elenco dei reperti nascosti nel castello: «Entrando dalla porta principale oltrepassando l'arco, a destra in linea della fontana, in una trincea distante dal muro





2: Coo, casa di piazza Quadrata, triclinio, pavimento in opus sectile e mosaico, ing. Hermes Balducci, 1936-37, acquarello su cartoncino.
3: Coo, pianta del castello, con segnati i rifugi nascosti e le trincee redatta tra il 25.02 e il 24.03.1941, aggiornata il 25.5.1942, matita su carta. Per motivi di segretezza non si conosce l'autore.

del piano terreno di sinistra a circa m 2, alla profondità di m 1.20 vi sono interrati n. 26 pezzi (il 7 marzo 1941)[6]. E ancora «sempre nel piano dei magazzini scendendo la strada che porta all'interno del Castello, alla fine di detta strada a sinistra di chi entra sotto la volta della torre è racchiuso nel muro e sabbia all'interno la statua rappresentante Ippocrate, la testa di Livia, la testa i Papignano, la testa di Cefala da rilievo funerario (…) e la statua della casa di Zaccaria»[7]. Oltre al rifugio del Castello a Coo i reperti furono protetti all'interno del Teatro Romano, nel corso di operazioni sempre condotte da Vittorio Toti, dal 22-29 novembre 1941: «elenco delle casse con nomenclatura degli oggetti artistici di marmo racchiusi al Teatro Romano (…) cassa n.1 Statuetta ellenistica della Casa Romana (offerente) e un c artoccio con frammenti della mano destra. Cassa n. 2 Pugile con guantoni (dall'Odeon due teste) e statua di Perseone (…) cassa n. 13 Artemide Efesia (…) cassa n. 47 vaso in ceramica di Trittolemo con figure rosse». In totale le casse nascoste sotto i voltoni del Teatro Romano ammontarono a 87, mentre i reperti a 73, fra statue, vasi, frammenti, bronzi[8]. Al Castello di Coo erano state nascoste 18 casse contenenti ben 2616 reperti. Anche nella città di Rodi i reperti esposti nel Museo erano stati trasferiti e protetti in gallerie sotterranee dell'Ospedale dei Cavalieri, sede del museo.
Dopo la firma dell'Armistizio, l'8 settembre 1943, fra l'Italia e l'alleanza anglo-americana, di colpo il nostro Paese, ad esclusione della Repubblica fascista di Salò, divenne nemico dei Tedeschi, che sotto minaccia di bombardare le città di Rodi e Coo obbligarono il Governatore di Rodi Inigo Campioni alla resa [Santi 2019, 338]. Campioni, essendosi rifiutato fu fatto prigioniero e trasferito, prima ad Atene, per poi essere internato in Germania. Fu processato per tradimento e mancata esecuzione di ordini da un tribunale della Repubblica Sociale Italiana di Salò e ucciso a Parma il 24.5.1944. Di seguito le truppe tedesche di stanza a Coo iniziarono a saccheggiare i reperti archeologici che riuscivano a trovare, ma la loro quota maggioritaria rimase nascosta grazie al Soprintendente Morricone e al reggente Toti. Questi denunciò che nel nascondere e proteggere il patrimonio archeologico di Coo si era trovato da solo: «ho salvato tutto dell'Ufficio e per questo ho perduto la roba di casa mia e personale»[9]. Denunciò pure che durante l'occupazione dei Tedeschi il Castello dei Cavalieri, era diventato l'antiquarium segreto della città, con «immenso numero di oggetti antichi», ma con alcuni magazzini che erano «stati completamente saccheggiati durante l'occupazione»[10].
Toti ricordò pure che durante la loro occupazione, i tedeschi avevano arrecato danni al castello, per destinarlo ad abitazione delle loro truppe: «alcuni marmi iscritti sono stati impiegati come pavimento nelle case dei soldati nella torre (…) hanno impiegato non solo capitelli, fusti di colonne e marmi che erano esposti nel cortile del castello, ma hanno demolito in parte i filari superiori delle mura, allo scopo di portare via le pietre che servivano per tale costruzione». Sempre dai tedeschi molto fu pure trafugato, come i reperti della «Sala 5: Vasi di grandi dimensioni (…) provenienti dalle tombe greche arcaiche: ulteriori cinque casse con alcune centinaia di statuette in terracotta, la loro perdita è un danno inestimabile per le collezioni artistiche del museo»[11]. Nel corso degli anni successivi alla fine della guerra, e fino alla consegna dei verbali con i rifugi del patrimonio archeologico di Coo all'Eforia greca, Toti con 6

[6] Atene, Archivio S.A.I.A., Fondo Morricone, fasc. D, in M. Livadotti, G. Rocco 1996, pp. 203-204.
[7] Ivi, p. 413.
[8] Ivi, pp.203-204.
[9] Atene, Archivio S.A.I.A., Fondo Morricone, fasc. D, 31.07.1945, lettera di Vittorio Toti al Soprintendente L. Morricone, in M. Livadotti, G. Rocco 1996, p. 206.
[10] Ivi.
[11] Atene, Archivio S.A.I.A., Fondo Morricone, fasc. D: 11.09.1945, Relazione, in inglese, di L. Morricone alla B.M.A. sui danni arrecati dai militari tedeschi alle antichità di Coo durante l'occupazione, in M. Livadotti, G. Rocco 1996, pp. 206-207.

dipendenti, Morricone con 15 dipendenti, continuarono a lavorare per la British Military Administration (B.M.A). In particolare Toti fu fortemente contrario, considerato l'impossibilità di procedere ai restauri necessari, e a provvedere alla sicurezza del patrimonio, a portare fuori dalle trincee e dai rifugi i reperti, per riallestire il Museo archeologico di Coo. Nel 1948 vi fu la consegna al Governo Greco degli elenchi e mappa dei depositi, mentre solo nel 1952 vennero riaperti i rifugi e le trincee creati dagli italiani. I legittimi proprietari del patrimonio archeologico di Coo poterono costatare l'esattezza di quanto dichiarato nei verbali italiani, a suo tempo consegnati alle truppe alleate anglo-americane.

Conclusioni

L'archeologo siriano Knaled Al-Asaad (1932-2015) è stato ucciso dai terroristi jihadisti perché si era impegnato coraggiosamente a salvare in rifugi segreti i reperti archeologici da quarant'anni rinvenuti nel sito di Palmira (dal 1980 iscritto nella W.H.L.), dove era stato uno dei principali responsabili di scavi, restauri e sistemazioni. Dopo la conquista pure di Palmira da parte dei jihadisti Al-Asaad, nel luglio del 2015, fu arrestato e anche sotto tortura rifiutò di svelare i rifugi dove aveva fatto custodire i reperti archeologici più rilevanti, prima esposti nel museo creato dallo stesso Al-Asaad. Ad agosto del 2015 fu decapitato dai terroristi nella stessa Palmira, la città alla quale aveva consacrato la sua vita di studioso. Sia il Soprintendente di Rodi Luigi Morricone che il reggente e restauratore Vittorio Toti hanno rischiato la vita pur di proteggere il patrimonio loro affidato, e si sono impegnati in prima persona e con fondi sottratti anche al loro stipendio e alle famiglie pur di preservare i reperti che appartenevano alla città e non erano certamente pegni di guerra. Riteniamo che quella ricordata è una bella storia di tutela e restauro italiana, dove lo strumento del disegno, oltre che a documentare gli scavi e i ritrovamenti (ancora esistenti nell'archivio di Rodi e della SIAA) così come i progetti di anastilosi o sistemazione urbana, è stato anche necessario per nascondere e dunque proteggere il patrimonio archeologico, che certamente sarebbe stato totalmente distrutto, saccheggiato e disperso, ed è invece oggi conservato e mostrato nel museo della città di Coo, quale patrimonio della civiltà europea e patrimonio di tutti.

Bibliografia

BOTTAI, G. (1938). *La tutela delle opere d'arte in tempo di guerra,* in «Bollettino d'Arte», fasc. X, pp. 429-430.

La protezione del patrimonio artistico nazionale dalle offese della guerra aerea (1942), a cura della Direzione Generale delle Arti, Firenze, Le Monnier.

MAIURI, A. (1921). *L'Ospedale dei Cavalieri a Rodi*, in «Bollettino d'Arte», novembre, pp. 211-226.

LIVADIOTTI, M., ROCCO, G. (2012). *Il piano regolatore di Kos del 1934: un progetto di città archeologica*, in «Thiasos», vol. VI, pp. 3-18.

La presenza italiana nel Dodecaneso tra il 1912 e il 1948: la ricerca archeologica, la conservazione, le scelte progettuali (1996), a cura di M. Livadiotti, G. Rocco, Catania, Il Prisma.

SANTI, M. (2019). *La Scuola e il Possedimento*, in «Annuario della Scuola Archeologica di Atene e delle Missioni italiane in Oriente», vol. XCVII, pp. 321-346.

ROCCO, G. (1996a). *L'isola di Coo. L'Asklepieion*, in *La presenza italiana nel Dodecaneso tra il 1912 e il 1948: la ricerca archeologica, la conservazione, le scelte progettuali* (1996), a cura di M. Livadiotti, G. Rocco, Catania, Il Prisma, pp. 163-171.

ROCCO, G. (1996b). *L'isola di Coo. Gli scavi nell'isola*, in *La presenza italiana nel Dodecaneso tra il 1912 e il 1948: la ricerca archeologica, la conservazione, le scelte progettuali* (1996), a cura di M. Livadiotti, G. Rocco, Catania, Il Prisma, pp. 77-81.

SCADUTO, R. (2010). *Il ritorno dei Cavalieri Aspetti della tutela e del restauro dei monumenti a Rodi tra il 1912 e il 1945,* Bagheria, Falcone.

SCADUTO, R. (2016a). *Tutela e restauri italiani nell'isola di Rodi (1912-1945)*, in «Agathon», pp. 3-12.

SCADUTO, R. (2016b). *Per il sistema difensivo di Rodi «insigne monumento cioè di tutta la città murata»*, in *Defensive architecture of the Mediterranean XV to XVIII Centuries*, vol. IV, a cura di G. Verdiana, Firenze, Didapress, pp. 89-96.
SIRANO, F. (1996). *Il contributo dell'Opificio delle Pietre Dure all'attività di restauro nel Dodecaneso*, *La presenza italiana nel Dodecaneso tra il 1912 e il 1948: la ricerca archeologica, la conservazione, le scelte progettuali* (1996), a cura di M. Livadiotti, G. Rocco, Catania, Il Prisma, pp. 182-188.

Sitografia

www.treccani.it, voce: al-Asaad Khaled (marzo 2023)

Ponti in guerra. La ricostruzione del ponte sull'Ofanto di Canosa di Puglia
Bridges at war. The reconstruction of the Ofanto bridge in Canosa

GERMANO GERMANÒ
Scuola Superiore Meridionale

Abstract
La storia millenaria del ponte romano sul fiume Ofanto, a Canosa di Puglia, ha visto susseguirsi le trasformazioni e i restauri avvenuti in seguito a incuria, piene e terremoti. Durante il secondo conflitto mondiale, è stata la mano dell'uomo a segnare la distruzione, parziale, del monumento. Il contributo intende presentare i risultati della ricerca condotta per fare luce su questo evento e sulle sue conseguenze architettoniche, confrontando le fonti storiche con la documentazione fotografica.

The millennial history of the Roman bridge over the Ofanto River in Canosa di Puglia has seen a succession of transformations and restorations following dereliction, floods and earthquakes. During the Second World War, it was the man who was responsible for the partial destruction of the monument. The essay aims to present the results of a research conducted to shed light on this event and its architectural consequences, comparing historical sources with photographic documentation.

Keywords
Ponte, restauro, guerra.
Bridge, conservation, war.

Introduzione
La Seconda guerra mondiale costituì la tragica occasione per inaugurare una lunga stagione di dibattiti sul restauro dei monumenti danneggiati in guerra. Le teorie, le norme e le pratiche fino ad allora formulate e sperimentate, ben codificate nella *Carta di Atene* del 1931 e riproposti dalla *Carta Italiana del Restauro* del 1932, furono per alcuni aspetti dispensate e sopraffatte dalle necessità pragmatiche e sociali alle quali la ricostruzione post-bellica doveva rispondere. In Italia il dibattito sui metodi da perseguire non fu affatto lineare, ma seguì la logica del "caso per caso".
Tuttavia, non sempre le formulazioni teoriche trovavano aderenza con le pratiche operative. Al contrario, molto spesso si tendeva a ricostruire "com'era e dov'era" [Dezzi Bardeschi 1993], ovvero operando quello che a posteriori Salvatore Boscarino definirà «restauro di necessità» [Boscarino 1992], una pratica operativa che ben si coniugava all'aspirazione di una rinascita nazionale. La memoria storica racchiusa in quei monumenti e luoghi storici, simboli di una città e spazi di vita comunitaria, ora diventava collettiva e in alcuni casi andava a configurarsi come il motore che ne alimentava la tutela, attraverso interventi che a monte presentavano una complessa maturazione critica e che, nella circostanza postbellica, erano guidati per lo più da motivazioni di carattere psichico e antropologico, non già dal solo riconoscimento di valori storico-artistici [Pane 2010; Pane 2017].
Nel clima del secondo dopoguerra, la dialettica tra le tesi che indirizzavano interventi di conservazione allo stato di rudere e quelle ricostruttive che, al contrario, caldeggiavano

ricostruzioni "in stile" o addirittura progetti di totale innovazione, si inverò nella pratica edilizia con il rifiuto di mantenere le architetture mutile, in quanto avrebbero rappresentato nell'immaginario collettivo una traccia materiale di un doloroso trascorso bellico "da cancellare" [Treccani 2011]. Si andava così a tratteggiare un atteggiamento operativo subordinato a quella che, negli anni immediatamente successivi al dopoguerra, Roberto Pane formulerà come «istanza psicologica» [Pane 1966, 15-19]. Proprio quest'ultima, insieme al restauro critico erano per Pane gli indirizzi da assumere per la ricostruzione postbellica [Carbonara 1991, 96-99; Vassallo 2010], che in forma embrionale aveva già saggiato nel 1944 a proposito del restauro della chiesa di Santa Chiara a Napoli.
In generale, pur dovendo tralasciare per sintesi la vastissima serie di monumenti italiani risorti dalle rovine, la nuova e necessaria visione di restauro finì per spogliarsi delle sue teorie conservative, fondate sulla distinguibilità dell'intervento e sul riconoscimento di istanze storiche ed estetiche, cedendo il passo al rinnovo stilistico e rivestendosi sia di inautenticità costruttiva e materiale sia, in casi estremi, di alterazione di forme e collocazione, «secondo il precetto – come osservato da Gian Paolo Treccani – del come non era e dove non era» [Treccani 2011, 81]. Lo stesso Gustavo Giovannoni, riconoscendo i limiti di un approccio filologico e di un metodo storiografico, ammetteva la fatalità delle ricostruzioni e, pur sottolineando la legittimità dei principi del restauro d'anteguerra, individuava come indispensabile «chiamare a sussidio la fantasia e l'ipotesi che avevamo messo da parte, l'imitazione stilistica che avevamo limitato» data la mancanza di documentazione tecnica e grafica e l' inadeguatezza «delle semplici fotografie, insufficienti a stabilire misure e carattere dei particolari» [Giovannoni 1945, 43]. Tali recinti ideologici dovevano confrontarsi al contempo anche con l'esigenza di adottare una innovazione tecnologica nei progetti di ricostruzione, ricorrendo a materiali nuovi e tecniche costruttive poco tradizionali. Ad osservare il rischio di queste scelte fu Guglielmo De Angelis D'Ossat, che condannava la composizione di nuove strutture con facciate "in stile" come pura scenografia [Vinardi 2011].

1. I ponti e la guerra

Tra i monumenti che le necessità di guerra impongono di sacrificare più frequentemente e senza cura per il loro valore storico, vi sono senza dubbio i ponti.
La condizione di funzionalità che essi rappresentano li ha resi in ogni tempo facile bersaglio delle operazioni di distruzione, a volte persino ad opera delle stesse popolazioni occupate. La distruzione di un ponte corrisponde spesso a un punto di svolta nel conflitto, tanto quanto un punto di non ritorno nella memoria collettiva di una città. Basterebbe citare casi come quelli di Santa Trinita a Firenze, di ponte Pietra a Verona o quello di Mostar in Bosnia per evocare la drammaticità di un evento che recide per sempre la "sinapsi architettonica" di un luogo. Il paradosso che in essi accomuna la resistenza al tempo e la fragilità nei conflitti li ha resi protagonisti dei più accesi dibattiti sulla ricostruzione postbellica, in particolare nella grande temperie culturale del restauro del Novecento.
In Italia, l'esempio più emblematico è quello del ponte di Santa Trinita, sia per la violenza della metodicità distruttiva sia per il luogo dove è avvenuto, Firenze, una delle città più simboliche della bellezza del patrimonio culturale italiano.
Il ponte, realizzato da Bartolomeo Ammannati tra il 1566 e il 1569, fu minato dai tedeschi in ritirata la notte tra il 3 e il 4 agosto 1944 e successivamente ricostruito "com'era e dov'era" tra il 1955 e il 1958 da Riccardo Gizdulich ed Emilio Brizzi [Paoletti 1987; Cassani 1993; Belli 2003]. L'*ex novo* dell'antico, sostenuto dalla volontà di cancellare gli effetti del tragico evento bellico, era contrastato solo da poche voci isolate, come quelle di Cesare Brandi e di

Ranuccio Bianchi Bandinelli, i quali, a proposito della ricostruzione del ponte di Santa Trinita a Firenze pronunciarono il proprio disappunto: il primo definendo duramente la copia come «un falso storico e un falso estetico» [Brandi 1977, 47]; il secondo asserendo che «ogni ripristino è condannabile come ripugnante all'estetica, perché imitazione di posizioni spirituali irripetibili, oltre che, come ogni falso contrario al senso morale» pur ammettendo che il ponte di Ammannati costituiva, però, un'eccezione in cui «i sentimenti possono essere più forti delle ragioni artistiche» [Bianchi Bandinelli 1945, 114-118]. D'altro canto, fu proprio Pane, prendendo parte al dibattito sulla Firenze demolita, a fare leva sui temi sentimentali e psicologici, proponendosi decisamente favorevole alla ricostruzione per ragioni «di natura pratica, psicologica o sentimentale, piuttosto che artistica» per cui servirsi anche «delle moderne possibilità costruttive, in quanto più sicure e più comode» andando in deroga «alle moralistiche obiezioni, relative alla 'sincerità strutturale'» [Pane 1946, 17-20].
Se per la ricostruzione delle architetture civili e religiose bastava, però, evocare valori simbolici e artistici, per i ponti si doveva riconoscere anche un valore d'uso. Molte delle azioni di guerra, infatti, erano finalizzate alla recisione delle vie di collegamento: ponti, strade e ferrovie furono i principali bersagli delle bombe e degli spezzoni incendiari. Il bilancio della mostra del 1950, tenutasi a Roma nel Palazzo delle Esposizioni e organizzata dal Ministero dei Lavori Pubblici, tra le architetture distrutte ha registrato ben 18.950 ponti stradali e ferroviari [Vinardi 2011]. La rimessa in pristino dei collegamenti, nondimeno, diventò un tema cruciale che doveva tenere sotto controllo ormai non solo la qualità artistica, la memoria storica e quella collettiva, ma doveva anche confrontarsi con l'urgenza e la necessità di riallacciare centri urbani e ricucire brani frammentati di una stessa città, confermando ancora una volta quanto fosse fondante l'adagio del "caso per caso". Come visto per il ponte di Santa Trinita, non mancavano di certo i pareri discordanti, specie se al ripristino si congiungeva anche un rinnovo tecnologico delle strutture interne, che avrebbe connaturato uno scheletro moderno e un guscio esterno che simulasse forme e materiali antichi.
Fu il caso, tra i molti, del ponte Pietra a Verona che, minato dai tedeschi in ritirata il 25 aprile 1945, fu ricostruito tra il 1957 e il 1959 con il parere favorevole di Piero Gazzola. L'intervento fu eseguito mediante la realizzazione di una struttura interna in cemento armato nascosta dalle fronti, che furono ricomposte integrando l'anastilosi dei materiali originari, gettati nel fiume Adige dall'esplosione, con laterizi e marmi di nuova estrazione [Gazzola 1963]. Sebbene il progetto fosse supportato da un'ampia documentazione grafica e iconografica che consentiva una pressoché fedele riproduzione, risulta oggi contraffatta quell'autenticità delle secolari stratificazioni, dei restauri e della storia materiale e immateriale, fatta di segni e pietre consunte, che hanno consegnato il ponte romano alle bombe della Seconda guerra mondiale. Una sensibilità senz'altro percepita in quei difficili anni del dopoguerra, ma vinta dal pragmatismo e dall'oblio ad ogni costo di un passato troppo triste e troppo recente.
Le ricostruzioni postbelliche, in definitiva, imitando e rinnovando stilisticamente l'architettura, hanno determinato un difficile riconoscimento tra parti antiche e aggiunte contemporanee e, a distanza di oltre settant'anni, il "tempo, grande scultore" come definito da Marguerite Yourcenar, ha steso il velo della patina uniformando i materiali nuovi agli originari. Inoltre, a dispetto di una vasta bibliografia sia contemporanea agli avvenimenti stessi sia successiva, che in molti casi ben documenta i progetti di ripristino, sul territorio italiano ancora sono presenti moltissimi casi poco indagati, in quanto periferici rispetto ai più grandi centri della penisola. È il caso, tra i tanti, del ponte sul fiume Ofanto, presso Canosa di Puglia.

2. Il ponte sull'Ofanto

Il ponte fu costruito nell'ambito del progetto della Via Traiana, voluto dall'imperatore Traiano agli inizi del II sec. d.C., per collegare con una strada più veloce Roma con Brindisi, il principale porto verso l'Oriente, e da lì inviare truppe con maggiore prontezza nei conflitti partici. Inizialmente costruito come un grandioso ponte a tre archi, dei quali il centrale era forse tra i più ampi del suo genere [Germanò 2021], subì lavori di restauro già a partire da un secolo dopo la sua costruzione, sotto il regno di Settimio Severo e poi durante i regni di Caracalla, Tetrarchi, Costantino, e più tardi nel quattordicesimo e nel sedicesimo secolo [Germanò 2022]. La Traiana fu ricalcata dalla via Francigena, che conduceva i pellegrini cristiani lungo l'Europa fino all'imbarco per la Terrasanta, e poi da uno dei Tratturi, frequentati dai pastori che pascolavano le greggi dall'Italia centrale verso le più miti pianure pugliesi. Nel 1751, crollata rovinosamente la parte centrale, il ponte fu ricostruito con l'aggiunta di una nuova pila al centro, trasformandolo nella struttura visibile ancora oggi. Dell'originale romano, infatti, non resterebbero altro che le pile, le spalle e la platea di fondazione [Cassano 1992; Germanò 2023].

Nonostante l'isolamento e la distanza dai centri urbani più vicini, continuava a destare ammirazione nei viaggiatori che ebbero l'occasione di percorrerlo, come gli archeologi inglesi Thomas Ashby e Robert Gardner [Ceraudo 2012], che si occuparono di documentare e studiare la via Appia e la via Traiana.

In una delle loro fotografie (fig. 2), scattata nel 1913, si possono osservare diverse differenze con la struttura attuale: la forma, con la parte sommitale leggermente più acuminata; l'apparecchio murario, particolarmente evidente nei conci degli archi centrali; la presenza di tiranti in metallo in corrispondenza delle ghiere di questi ultimi, un espediente tuttora visibile nel ponte in località Palino, tra Sant'Agata di Puglia a Candela, a circa 50 km dal ponte di Canosa.

Un primo indizio di queste differenze viene da una breve frase sul retro di una cartolina del Fondo Briamo, conservato a Brindisi, che recita espressamente: "Nella Seconda Guerra Mondiale le arcate centrali furono completamente distrutte dai tedeschi in ritirata"[1].

Documentando sinteticamente le condizioni del patrimonio artistico italiano a due anni dalla fine del conflitto, Emilio Lavagnino osservava che "in rapporto alla ricchezza dei suoi monumenti e delle sue opere d'arte, la regione italiana che ha sofferto in minor misura per la guerra è la Puglia" [Lavagnino 1947]. Forse anche per questo l'interesse per gli studi sulle vicende del patrimonio architettonico pugliese sembra essersi concentrato nel periodo compreso tra l'Unità d'Italia e l'inizio della seconda guerra mondiale, lasciando scarsamente

1: Il ponte sull'Ofanto visto da sud (Elaborazione grafica dell'autore).

[1] Fondo Briamo, Collocazione Armadio 2, Cassetto n. 22/45. (Biblioteca Annibale de Leo, Brindisi).

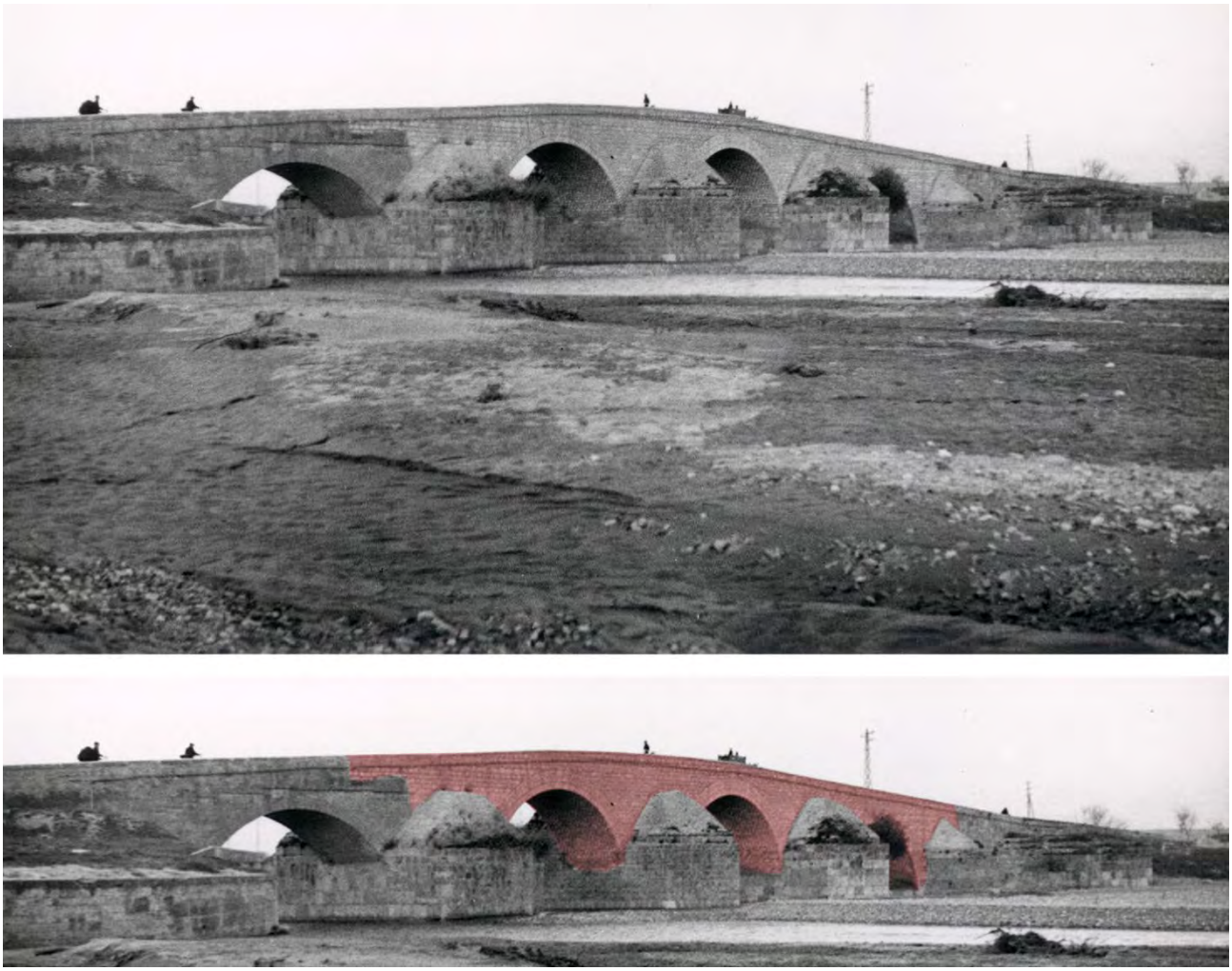
2: Canosa, ponte romano sull'Ofanto, 1913. Foto di Robert Gardner (BSR Archive, Gardner Collection, rg0084).

approfondito l'arco temporale che inizia con l'emergenza dei danni bellici e si concretizza nella lunga stagione della ricostruzione [Pane 2011].
Per meglio comprendere il contesto storico nel quale si svolgono gli eventi, può essere utile ricostruire le vicende belliche nel territorio pugliese, e in particolare nell'area del fiume Ofanto, che hanno portato il ponte a diventare parte del teatro di guerra.

3. Il ponte sull'Ofanto e la guerra: quattro archivi per una storia

Non sono pervenuti, allo stato attuale, documenti diretti sulla distruzione del ponte. Interessanti osservazioni possono essere fatte, tuttavia, sulla base di un confronto tra le foto precedenti la guerra e una in particolare, scattata tra la fine della guerra e l'immediato dopoguerra. La foto appartiene alla collezione *War Damage* raccolta da John Bryan Ward-Perkins, ora negli archivi della *British School of Rome* [Giovenco 2011].
Nel 1944, il famoso archeologo britannico cominciò, per conto della *Allied Military Government, Division of Monuments, Fine Arts and Archives* di cui era vicedirettore, a raccogliere materiale fotografico con lo scopo di documentare le distruzioni avvenute ai danni dei monumenti e delle opere d'arte italiani e i successivi interventi di ricostruzione [Ciangherotti 2011], rivelandosi uno strumento fondamentale per il patrimonio danneggiato dalle azioni belliche.
Nella foto, le parti che appaiono più chiare corrispondono chiaramente agli interventi di ricostruzione delle arcate, come si può vedere anche dalla forma e dalle dimensioni dei

conci. Il dato fotografico confermerebbe l'informazione che siano state distrutte solo le arcate centrali e che la responsabilità sia stata le truppe tedesche, come tra l'altro riporta il titolo della foto: *Canosa, the Roman bridge over the Ofanto, destroyed by Germans and since rebuilt.* Il dato significativo è che il ponte è stato dunque ricostruito relativamente presto, nell'arco di pochissimi anni dal brillamento.
Un altro interessante documento fotografico riguarda un "ponte di Cerignola", ovvero la città della sua sponda occidentale, immortalato l'11 luglio 1944 dal soldato Albert Chance, che servì in Nord Africa e in Italia con il *360th AAA Searchlight Battalion*, la cui collezione fotografica è oggi conservata alla Musselman Library del Gettysburg College (Pennsylvania, USA).
La foto, ritenuta inizialmente raffigurante il ponte sull'Ofanto da chi scrive e tuttora in corso di interpretazione, rende con chiarezza lo stato di distruzione in cui versavano i ponti come questo in stato di guerra. È interessante notare la presenza di un camminamento in cemento per i mezzi motorizzati e i carri armati, lo stesso che fu allestito presso il ponte di Canosa, a



3: In alto, Canosa, the Roman bridge over the Ofanto, destroyed by Germans and since rebuilt*, tra 1943 e il 1946. Foto di John Bryan Ward-Perkins. (BSR Archive, Ward-Perkins Collection, War Damage, wpwar0015). In basso, in rosso, le parti ricostruite, come si può vedere dal colore più chiaro e dalle dimensioni diverse dei blocchetti di tufo. Elaborazione grafica dell'autore.*

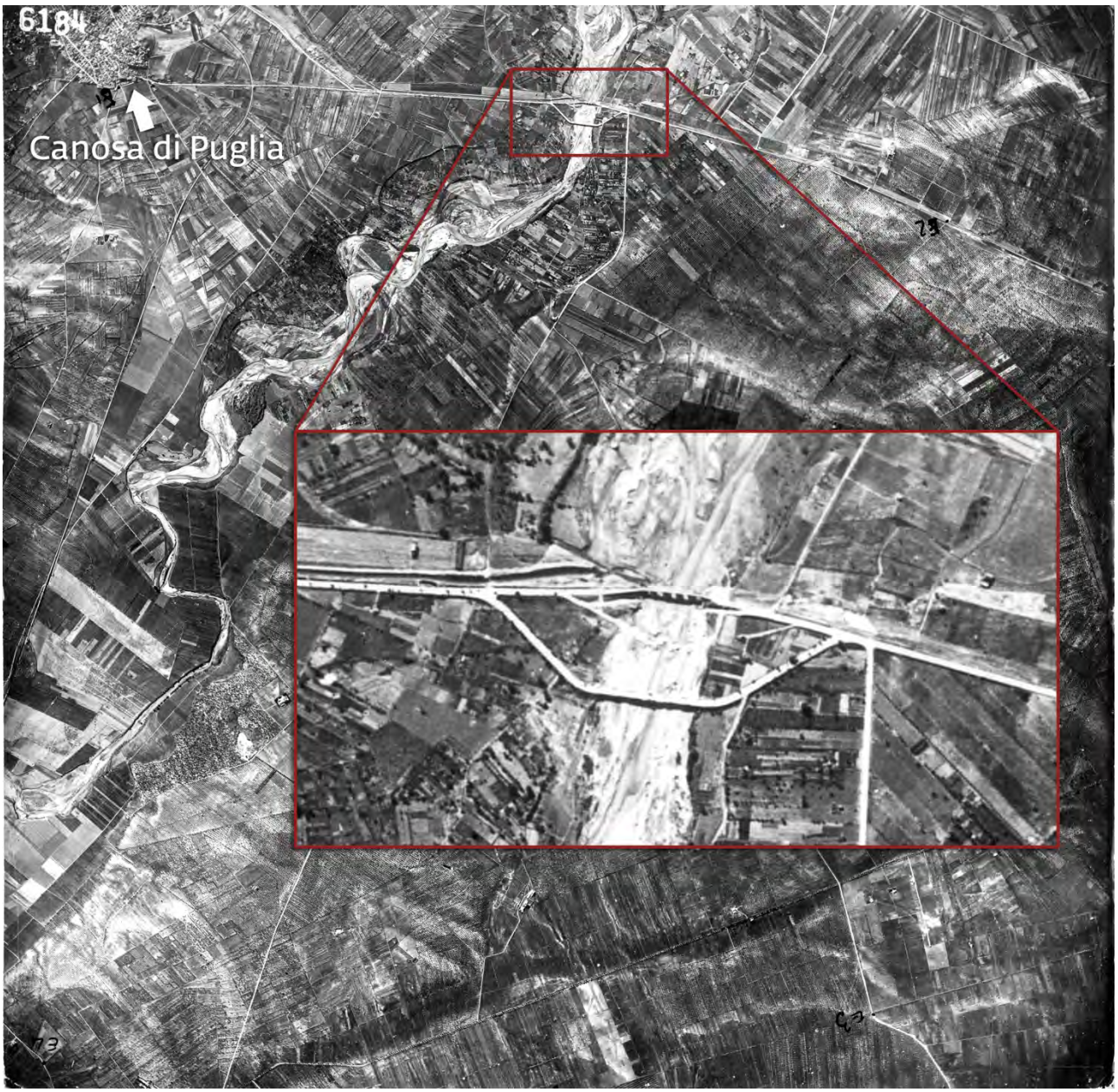
valle del fiume, dopo aver fatto breccia nei muri di contenimento antichi e intaccando severamente le fondazioni in basolato di pietra di età romana.
Anche se collocata cronologicamente in relazione alle operazioni di ritirata delle truppe nemiche o di quelle di avanzata delle forze alleate, è possibile che la passerella di cemento risalisse ad un momento precedente. Sembrerebbe suggerirlo una foto del 1930 appartenuta all'archivio privato dello storico locale Pasquale Ieva, che ritiene la passerella costruita ben prima della seconda guerra mondiale, per sostenere un ponte Herbert. Anche se i sostegni di quest'ultimo, di norma usato sui fiumi dal Genio a partire dal 1921, sembrano coincidere con la disposizione della passerella di cemento, la presenza dei muri di contenimento ancora intatti confuterebbero tale teoria.
Altre due foto dello stesso archivio privato riproducono due momenti della vita di un ponte costruito in epoca fascista, a valle del nostro, a cui fu dato l'altisonante nome di Ponte dell'Impero (Articolo del 12 giugno 1935 uscito su "Il Giornale Italiano (Sydney, NSW: 1932 - 1940)", Le opere del regime, "Un nuovo ponte sull'Ofanto").
Nella prima foto (fig. 4), si vede il nuovo ponte in costruzione mentre sullo sfondo si vede quello romano con le già citate caratteristiche architettoniche che lo contraddistinguono prima del brillamento delle mine.
Nella seconda foto (fig. 5), datata al maggio del 1944, sono chiare le tracce della ricostruzione delle arcate, esattamente come nella fotografia di Ward-Perkins, della quale questo documento costituisce la controparte relativa al lato settentrionale, avallando definitivamente il dato storico della sua distruzione e ricostruzione. A differenza del suo vicino più antico, il ponte dell'Impero non venne ricostruito, ma reso temporaneamente funzionale col la sovrapposizione di un cosiddetto ponte Bailey, struttura metallica prefabbricata, espediente che si riscontra nella maggior parte delle fotografie di ponti distrutti durante la seconda guerra mondiale.
Le ricerche condotte, infine, sulla documentazione fotografica aerea della RAF, conservata nell'Aerofototeca Nazionale a Roma, non hanno rivelato per ora ulteriori dettagli sul ponte romano durante la sua fase di mutilazione. Esso è rappresentato integro o già ricostruito, ma ulteriori ricerche potrebbero colmare questa lacuna. Tuttavia, dalle stesse fotografie aeree è possibile ricostruire la traccia dell'assetto viario del Ponte dell'Impero, visibile sia costruito, sia in stato di crollo con i suoi pezzi disseminati nel fiume (fig. 6).

Conclusioni

Le vicende belliche che hanno interessato il ponte di Canosa sull'Ofanto rivelano un tassello finora non indagato nel quadro devastante dei danni di guerra al patrimonio architettonico italiano ed europeo. Dalla ricerca emerge l'importanza della ricerca d'archivio e della documentazione fotografica come strumenti d'indagine comparativa, permettendo anche di confermare la cronologia postbellica della ricostruzione, che resta allo stato attuale ancora priva di riscontri scritti. La dispersione di immagini, private di contesto e identità, si è rivelata al contrario un ostacolo nella completezza delle vicende belliche. Risulta infine emblematico il trattamento riservato a ciascuno dei due ponti, aventi la stessa funzione ma caricati di un significato storico e culturale molto diverso. Mentre il ponte dell'Impero giace in pezzi sul letto del fiume, dimenticato anche dalla storia, l'erede di quello romano è oggi ancora una volta in piedi, ricostruito, pur con evidente sommarietà, in un tempo molto breve e con le stesse linee del suo predecessore. Alla *damnatio memoriae* del ponte fascista fa così da contrappunto, in un duello tra istanze psicologiche, la *damnatio doloris* del ponte sull'Ofanto.

4: Ponte dell'Impero in costruzione vicino a quello più antico, vista da Nord. Foto scattata tra il 1935 e il 1943. (Archivio Pasquale Ieva).

5: Il ponte dell'Impero distrutto sormontato da un ponte Bailey; sullo sfondo, il ponte più antico, ricostruito. 1944. Autore ignoto. [scritto a mano sul retro: Bridge, American plus remains of Germans retrating. Italy 5/44] (Archivio Pasquale Ieva).



6: Foto aerea dell'area di Canosa di Puglia e del fiume Ofanto. In dettaglio, lo stato dei ponti nell'immediato dopoguerra, 1954. (Aerofototeca Nazionale, Volo Base, VB_1954_176_141_6184_55424_0).

Bibliografia

BELLI, G. (2003). *Il ponte a Santa Trinita dal 1944 al 1958*, in *Il ponte a Santa Trinita*, a cura di A. Belluzzi, G. Belli, Firenze, Edizioni Polistampa, pp. 157-243.
BIANCHI BANDINELLI, R. (1945). *Come non ricostruire la Firenze demolita,* in «Il Ponte», vol. I, n. 2, pp. 114-118.
BOSCARINO, S. (1992). *Il restauro di necessità*, in *Il restauro di necessità*, a cura di S. Boscarino, R. Prescia, Milano, Franco Angeli, pp. 13-23.
BRANDI, C. (1977). *Teoria del restauro*, Torino, Einaudi.
CARBONARA, G. (1991). *Restauro: attualità del pensiero di Roberto Pane,* in *Ricordo di Roberto Pane*, Atti dell'Incontro di studi (Napoli, 14-15 ottobre 1988), Dipartimento di Storia dell'Architettura e Restauro, Università degli Studi di Napoli Federico II, Napoli, Marino Solfanelli, pp. 96-99.
CASSANI, A.G. (1993). *Firenze: il ponte Santa Trìnita (1944-1958)*, in «ΑΝΑΓΚΗ», vol. I, n. 4, pp. 50-53.

CASSANO, R. (1992). *Il ponte sull'Ofanto*, in *Principi, Imperatori, Vescovi. Duemila anni di storia a Canosa*, a cura di R. Cassano, Venezia, Marisilio, pp. 708-711.
CERAUDO, G. (2012). *Lungo l'Appia e la Traiana: Le fotografie di Robert Gardner in viaggio con Thomas Ashby nel territorio di Beneventum agli inizi del Novecento*, Grottaminarda, British School at Rome Archive.
CIANGHEROTTI, A. (2011). *La collezione fotografica War Damage (1940-1945),* in *Guerra, monumenti, ricostruzione: Architetture e centri storici italiani nel secondo conflitto mondiale*, a cura di L. De Stefani, C. Coccoli, Venezia, Marsilio, pp. 204-210.
DEZZI BARDESCHI, M. (1993). *Quell'ipocrita* dov'era, com'era, in «ΑΝΑΓΚΗ», vol. I, n. 4, pp. 2-3.
GAZZOLA, P. (1963). *Ponte Pietra a Verona*, Firenze, Olschki.
GERMANÒ, G. (2021). *3D Reconstruction of a Roman Bridge in Canosa Di Puglia (Italy)*, «Studies in Digital Heritage», vol. I, n. 5, pp. 75-87.
GERMANÒ, G. (2022). *Ancient metrology in architecture: a new approach in the study of the Roman bridge of Canosa di Puglia (Italy)*, in «ACTA Imeko», vol. XI, n. 1, pp. 1-7.
GERMANÒ, G. (2023). *Diachronic 3D reconstruction of a Roman bridge: a multidisciplinary approach*, in *Digital restoration and virtual reconstructions. Case studies and compared experiences for Cultural Heritage,* a cura di E. Demetrescu, D. Ferdani, I. Trizio, Cham, Springer, pp. 185-201.
GIOVANNONI, G. (1945). *Il dopoguerra dei monumenti e delle vecchie città d'Italia*, in «Nuova antologia», vol. LXXIX, n. 1726, pp. 218-223.
GIOVENCO, A. (2011). *La British School at Rome e l'archivio di John Bryan Ward-Perkins sui danni bellici in Italia*, in *Guerra, monumenti, ricostruzione: Architetture e centri storici italiani nel secondo conflitto mondiale,* a cura di L. De Stefani, C. Coccoli, Venezia, Marsilio, pp. 200-203.
LAVAGNINO, E. (1947). *Offese di guerra e restauri al patrimonio artistico dell'Italia*, in «Ulisse», vol. I, n. 2, p. 164.
PANE, R. (1946). *È mia persuasione che il ponte S. Trinita*, in «La Nuova Città», vol. I, nn. 1-2, pp. 17-20.
PANE, R. (1966). *L'antico dentro e fuori di noi*, in «Bollettino del Centro Internazionale di Studi d'Architettura Andrea Palladio», vol. 8, n. 1, pp. 12-20.
PANE, G. (2010). *'Come era e dove era': i difficili sviluppi dell'istanza psicologica*, in *Napoli 1943. I monumenti e la ricostruzione*, *Atti del Convegno (Napoli, 24-27 settembre 2009),* a cura di R. Middione, A. Porzio, Napoli, Edizioni Fioranna, pp. 38-43.
PANE, A. (2011). *Danni bellici, restauri e ricostruzioni in Puglia: il caso di Bari, 1940-55*, in *Guerra, monumenti, ricostruzione: Architetture e centri storici italiani nel secondo conflitto mondiale*, a cura di L. De Stefani, C. Coccoli, Venezia, Marsilio, pp. 434-444.
PANE, A. (2017). *Da Croce a Jung: Roberto Pane tra estetica, psiche e memoria*, in *Memoria, bellezza e transdisciplinarità. Riflessioni sull'attuale di Roberto Pan*e, a cura di A. Anzani, E. Guglielmi, Rimini, Maggioli, pp. 29-58.
PAOLETTI, P. (1987). *Il Ponte a Santa Trinita. Com'era e dov'era*, Firenze, Becocci.
TRECCANI, G.P. (2011). *La ricostruzione narrata. Esperienze e testi negli scritti di restauro d'architettura nel dopoguerra*, in *Guerra, monumenti, ricostruzione: Architetture e centri storici italiani nel secondo conflitto mondiale*, a cura di L. De Stefani, C. Coccoli, Venezia, Marsilio, pp. 80-112.
VASSALLO, E. (2010). *Roberto Pane e la ricostruzione della città storica nel secondo dopoguerra a Napoli: riflessioni sulla dimensione urbanistica del restauro*, in *Roberto Pane tra storia e restauro. Architettura, città, paesaggio,* Atti del Convegno nazionale di studi (Napoli, 27-28 ottobre 2008), a cura di S. Casiello, A. Pane, V. Russo, Venezia, Marsilio, pp. 393-397.
VINARDI, M.G. (2011). *L'improbabile* com'era, in *Guerra, monumenti, ricostruzione: Architetture e centri storici italiani nel secondo conflitto*, a cura di L. De Stefani, C. Coccoli, Venezia, Marsilio, pp. 479-496.

Fonti archivistiche

Brindisi, Biblioteca Annibale de Leo. Fondo Briamo. Collocazione Armadio 2, Cassetto n. 22/45.

Sitografia

https://britishschoolatrome.wordpress.com/2020/06/15/monuments-men-at-the-bsr-pompeii-naples-and-benevento-in-the-bsrs-ward-perkins-war-damage-collection/ (ottobre 2020)
https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/83040595 (ottobre 2020)

"Anfiteatri di guerra". Vicissitudini belliche di antichi edifici ludici e per lo spettacolo, tra conservazione e restauro

"Amphitheaters of war". War events of ancient structures of spectacle, conservation and restoration

LUIGI CAPPELLI
Università di Napoli Federico II

Abstract

Gli antichi edifici ludici e per lo spettacolo di epoca romana sono stati coinvolti nelle vicissitudini belliche del secondo conflitto mondiale, confermando la loro capacità adattiva. Configurandosi come "obiettivi sensibili", con stress traumatici differenti rispetto al passato, essi hanno subìto diverse modalità di percezione e di riuso emergenziale, richiedendo interessanti operazioni di conservazione. Tali esperienze sono state qui indagate per ripercorrere i processi gestionali e le modalità di intervento più significative nella fase della ricostruzione.

The ancient structures of spectacle of the Roman era were involved in the events of the war of the Second World War, confirming their adaptive capacity. Configured as "sensitive targets", with traumatic stresses different from the past, they have undergone different modes of perception and emergency reuse, requiring interesting operations of conservation. These experiences are investigated to retrace the most significant management processes and intervention mode in the reconstruction phase.

Keywords
Anfiteatri, Seconda guerra mondiale, conservazione.
Amphitheaters, World War II, conservation.

Introduzione

Dopo anni di dibattito sul tema dei danni bellici ai monumenti e ai centri storici italiani [Treccani 2007; *Guerra, Monumenti, Ricostruzione* 2011; *Offese di guerra* 2012], di recente, mostre, convegni e giornate di studio stanno ripercorrendo anche l'azione lungimirante di tanti soprintendenti e funzionari dell'Amministrazione delle Belle Arti, interpreti di grandi imprese di salvaguardia del patrimonio artistico-culturale [Gallo, Morselli 2023]. Molto si sta riflettendo anche sulla conservazione e sulla musealizzazione degli itinerari e dei luoghi della Guerra, nonché sulla tutela e sulla valorizzazione dei presidi di difesa, come casematte e bunker, abbandonati da decenni.

Si rivela ancora limitata, invece, l'attenzione riservata dalla storiografia e dalle ricerche di architettura, salvo rare eccezioni [Picone 2011; Russo 2011], ai processi di protezione e alle pratiche di restauro e gestione del patrimonio archeologico in relazione agli eventi della Seconda guerra mondiale.

Alla luce di un sapiente intreccio tra archivi militari, rassegne stampa, relazioni di scavo e restauro, atti delle Sovrintendenze e del Genio civile, infatti, appare interessante: riflettere sulle motivazioni delle strategie belliche di offesa e difesa in relazione alle modalità di protezione e conservazione del patrimonio archeologico pre-guerra; valutare i danni provocati dai combattimenti a terra e dai bombardamenti aerei; approfondire i progetti e le

azioni di ricostruzione realizzati nell’immediato dopoguerra; indagare i criteri metodologici adottati per il restauro/ripristino dei monumenti e dei centri storici.
Il presente contributo compie alcune di queste riflessioni riguardo al patrimonio anfiteatrale, un interessante campo di indagine che condensa specificità, dovute a valori testimoniali, caratteri tipologici e condizioni ambientali ricorrenti.
Dopo secoli di riusi difensivi, abitativi, sacri, aggregativi [Romeo 2021], l’“oggetto anfiteatro” ha dovuto misurarsi, in occasione della Seconda guerra mondiale, con stress traumatici differenti rispetto al passato, che non poco hanno compromesso, in alcuni casi, la loro sopravvivenza e conservazione.
Gli anfiteatri antichi hanno confermato la loro resilienza, sopravvivendo ai bombardamenti aerei, prestandosi come luoghi di aggregazione comunitaria e come rifugio per le comunità afflitte dalla guerra che, nei sotterranei e tra le arcate romane, trovarono un “naturale” riparo.
I casi più emblematici sono rappresentati dall’anfiteatro romano di Rimini, pesantemente bombardato nel novembre del 1943 e ridotto, per alcuni anni, a deposito di macerie; dall’anfiteatro romano di Cagliari, diventato rifugio per sfollati, orfani della propria casa; dal Colosseo, rappresentativo luogo di propaganda politica e di parate militari.
A partire da tali interessanti casi studio, attraverso la fotografia di guerra, l’iconografia storica e il mezzo cartografico, è possibile compiere un primo generale inquadramento dei danni bellici subiti dagli anfiteatri romani in Italia. Parti integranti dei sistemi insediativi o poli isolati di rifugio, essi consentono di riflettere sulle diverse modalità di protezione e conservazione del patrimonio archeologico, ripercorrendone i processi gestionali e le modalità di “riuso”.

1. Danni bellici, danni politici. L’anfiteatro romano di Rimini

Negli anni precedenti il conflitto bellico, molte delle aree archeologiche poi bombardate erano in fase di scavo, di «scoprimento» e trasformazione ad opera del regime fascista. Il rapporto di continuità tra *romanitas* e fascismo, spesso celebrato dalla retorica dei discorsi mussoliniani, modificò il rapporto tra archeologia e città. Assecondando la necessità di monumentalismo e di propaganda del Regime, secondo l’ideologia dell’*auctoritas*, furono compiute consistenti scoperte archeologiche, seppur condizionate da gravi sventramenti e demolizioni dei tessuti urbani storicizzati.
Riguardo il patrimonio anfiteatrale, ad esempio, tra i molteplici siti archeologici messi in luce in epoca fascista possiamo citare gli anfiteatri di Lecce [Martines 1957], di Cagliari [Dadea 2006], di Pozzuoli [Fiore, Veronese 2022, 77-78], di Catania [Sanfilippo, Mondello, Ferlito 2020], di Rudiae [Bernardini 1955], lo stesso Colosseo [Gabucci 1997], con lo scavo degli ipogei.
In previsione della guerra, nonostante la discutibile sensibilità conservativa dimostrata dalla gran parte degli interventi di sistemazione urbana e di isolamento dei monumenti compiuta durante il Ventennio, il governo fascista inserì anche le aree archeologiche extraurbane nel sistema di protezione dei monumenti. Tali siti furono usati come depositi per reperti erratici e frammenti scultorei provenienti dai musei danneggiati, dalle zone bombardate e dalle faticose operazioni di salvataggio dell’arte mobile da parte di Soprintendenti ed eroici studiosi.
Molto probabilmente anche gli anfiteatri antichi rientrarono in tale strategia preventiva, ospitando nei loro ambienti ipogei e nei loro ambulacri una grande quantità di macerie, provvisoriamente accumulate al sicuro dopo i bombardamenti, in attesa di una paziente opera di setacciamento o di catalogazione.
Seppur sguarniti di fronte a possibili bombardamenti e privi di sistematici e troppo onerosi “blindamenti”, allestiti per lo più su statue, fontane, colonne e obelischi, sono relativamente

pochi gli anfiteatri colpiti direttamente dalle fortezze volanti. La posizione extraurbana e la facile individuazione della loro sagoma dall'alto ne ha evitato la distruzione, avvenuta, in rari casi, solo per la loro vicinanza ad obiettivi sensibili di viabilità e trasporto.
È il caso dell'anfiteatro romano di Rimini, prossimo alla stazione ferroviaria della cittadina romagnola, obiettivo principale delle missioni aeree degli alleati nel dicembre del 1943.
Costruito nel II secolo d.C., l'anfiteatro riminese fu inglobato già nel III secolo d.C. nella costruzione della cinta muraria cittadina, in una posizione periferica, storicamente degradata, utilizzata per fini produttivi e sito, alla fine del Quattrocento, di un lazzaretto. Gli ambulacri e i resti della cavea dell'antico edificio ludico furono ricoperti da terra, relegandolo ad una mera testimonianza indiretta da parte degli eruditi del Settecento. Solo un secolo più tardi, tra il 1843 e il 1844, parte dell'anfiteatro fu riportato in luce con tecniche pionieristica di scavo avanzate dallo storico Luigi Tonini, che avviò una serie di studi scientifici sul monumento [*Ruderi, Baracche, Bambini* 2017, 19]. Il piano regolatore del 1912 della città di Rimini destinò la zona dell'anfiteatro per l'edificazione di un nuovo quartiere, ove avrebbero trovato spazio nuove abitazioni, strade e un giardino per valorizzare i resti dell'antico edificio ludico. Gli scavi archeologici proseguirono nel 1926 con Salvatore Aurigemma e col Mancini [*Ruderi, Baracche, Bambini* 2017, 19], ma solo nel 1942, l'anno prima di essere completamente stravolto e dilaniato dai bombardamenti, l'anfiteatro fu interessato dai primi restauri. Fu il capomastro Lazzaro Cecchetti a consolidare la «fodera malatestiana» dell'edificio, per impedire il crollo della porzione di muratura addossata al nucleo romano, e a irrobustire un pilastro di sostegno e il vano di un arco.

1: Veduta aerea della zona dell'Anfiteatro romano, prima della campagna di scavo (1935). Foto Soprintendenza per i beni archeologici dell'Emilia-Romagna in Bologna (Rimini, Archivio Fotografico Biblioteca Gambalunga).
2: I resti dell'Anfiteatro romano di Rimini oggi.

Tra il 29 novembre del 1943 e il 18 gennaio del 1944 i resti dell'anfiteatro furono colpiti da circa 9 ordigni, che lesionarono in più punti il muro di cinta che lo inglobava, danneggiando parte delle strutture del settore nord-ovest dell'anfiteatro [Conti, Pasini 2000, 269]. Nell'immediato dopoguerra l'area dell'anfiteatro fu parzialmente ricostruita e restaurata; la porzione dell'emiciclo non scavata fu usata dapprima come deposito di macerie e poi assegnata dal Comune al Centro Educativo Italo Svizzero (CEIS) che il primo maggio 1946 vi aprì un "asilo baraccato", poi divenuto modello di eccellenza pedagogico-educativa nazionale e internazionale. Secondo alcuni l'asilo fu fondato, consapevolmente, su un'area «non

scavata e nella quale gli assaggi ripetutamente eseguiti non hanno dato luogo a rinvenimenti di ruderi», secondo altri, invece, recò «danno alle vestigia tuttora inesplorate».
Dopo decenni di polemiche, ricorsi e critiche, ancora si propone di spostare il CEIS per permettere la riapertura degli scavi, con l’intento di valorizzare i resti dell’intero monumento, non considerando tuttavia, il costo, non solo in termini economici, per la salvaguardia di ciò che potrebbe emergere dagli scavi. Si tratta di un’operazione non sostenibile in termini urbanistici, conservativi e gestionali, considerate le numerose difficoltà riscontrate nella valorizzazione anche solo della porzione sopravvissuta ai bombardamenti.
È da quest’ultima che occorre ripartire, riconsegnando ai riminesi lo spazio antico, con soluzioni paesaggistiche e naturalistiche, con una valorizzazione che passi attraverso il miglioramento della fruizione del sito archeologico, che ancora oggi rappresenta una cicatrice urbana, testimonianza dei danni bellici e “politici” subiti.
Nel caso dell’anfiteatro romano di Rimini, dunque, si assiste ad una duplice perdita, fisica e spaziale. Oltre alle strutture romane, dilaniate dagli ordigni bellici, si è persa la spazialità dell’intero sedime dell’emiciclo anfiteatrale, quasi completamente sovrascritto, leggibile solo planimetricamente, mediante l’andamento curvo di via Vezia, che lo costeggia (fig. 2).
È così che la guerra, oltre alla distruzione del costruito, della storia, della memoria, finisce col favorire l’oblio o, quanto meno, la perdita della consapevolezza della propria identità culturale.

2. “Antichi” rifugi. L’anfiteatro romano di Cagliari

Alcuni anfiteatri antichi, confermando la loro attitudine all’inclusione e all’aggregazione, soprattutto per ciò che concerne quelli posti in posizione extraurbana, lontani dagli obiettivi sensibili dislocati all’interno dei tessuti insediativi, furono riutilizzati come ricoveri provvisori durante i bombardamenti della Seconda Guerra Mondiale.
In taluni casi, oltre ad ospitare la popolazione nei propri sotterranei, ideali bunker antiaerei, o nei propri ambulacri, durante le ore del coprifuoco, gli anfiteatri furono provvisoriamente riadattati ad abitazioni, per gli sfollati delle città martoriate dai bombardamenti.
È il caso dell’anfiteatro di Cagliari, rifugio per i senzatetto che, rimasti orfani della propria casa, abitarono le cavità dell’antico edificio ludico romano, adattandole rudimentalmente e dimessamente a piccole cellule abitative (figg. 3, 4, 5).
I bombardamenti che colpirono Cagliari tra il 27 e 28 febbraio e il 13 maggio del 1943 [Di Gregorio, Marini Dro, Masala 1985, 13] furono pesanti e privarono il capoluogo sardo del gas, dell’energia elettrica e delle forniture idriche, distruggendone le principali infrastrutture. La maggior parte dei cittadini fu costretta ad abbandonare la città e soprattutto per i meno abbienti lo sfollamento fu «un dramma doloroso e umiliante» [Muoni 1998, 191-192].
Circa 4000 case [Colavitti, Tronchetti 2007, 111] crollarono e i senzatetto furono redistribuiti in alloggi di fortuna individuati dal Comune. Diversi spazi abitabili furono recuperati nelle caverne dell’anfiteatro romano, in quelle della necropoli di Tuvixeddu e del cimitero cartaginese [Selis 1975, 20-21].
Le parti dell’anfiteatro scavate nella roccia sono le uniche superstiti del monumento, dopo numerose opere di demolizione e spoliazione susseguitesi nel corso dei secoli per recuperare materiale da costruzione. Sopravvivono oggi, solo i piani di posa, leggibili nella roccia e visibili in corrispondenza del prolungamento ideale del profilo esterno della cavea.
Il sito ove sorse l’anfiteatro romano, periferico ma non troppo distante dal centro abitato, condizione che si rivelò utile anche durante gli anni della guerra, consentì agli antichi romani di profittare, per la sua costruzione, della naturale conformazione del suolo [Dadea 2006].

3, 4, 5: Italia del Sud. Sardegna - Cagliari - Anfiteatro romano - Abitazione di fortuna. Patellani, Federico. 1950. Cinisello Balsamo (MI), Museo di Fotografia Contemporanea, fondo Federico Patellani/ Stampe Modern, fondo Federico Patellani, n.d.

Il doppio declivio su cui le strutture dell'anfiteatro insistevano, consentì ai costruttori romani un minimo dispendio di tempo e risorse economiche, considerata la possibilità di scolpire, nel banco roccioso, gran parte della cavea e vari corridoi e ambienti di servizio.
Fu proprio in tali ambienti che, durante e dopo l e vicissitudini belliche, i cagliaritani più indigenti si rifugiarono modellandone gli spazi secondo le loro più essenziali esigenze. Si leggono ancora oggi alcune tracce di «una t ettoia in cemento pozzolanico» [Dadea 2006] realizzata sul varco di accesso ad uno degli ambienti, alcuni segni «di imbiancatura a calce di colore rosaceo» [Dadea 2006] e di verse nicchie «rivestite con un intonaco di cemento pozzolanico» con ripiani in legno «esattamente a metà altezza», utilizzate come credenze per gli utensili di uso quotidiano da parte degli sfollati.
Anche altre rientranze, originariamente varchi cultuali o votivi, furono riadattate con ripiani e protette da tende, come testimoniano i chiodi di fissaggio, di chiara fabbricazione industriale, ancora presenti nella parte superiore delle nicchie.
Nel caso dell'anfiteatro romano di Cagliari, dunque, i segni dei bombardamenti non s i leggono attraverso vuoti strutturali o lacune architettoniche bensì nelle tracce degli essenziali adattamenti delle compagini murarie compiuti dagli sfollati. Sono impronte significative di cultura che rappresentano un tassello fondamentale nel complesso palinsesto dell'anfiteatro sardo, da valorizzare e da r estituire alla comunità sia nella sua dimensione più archeologica che attraverso il suo portato storico più recente, simbolico e identitario.

3. Baluardi di propaganda e aggregazione. Il Colosseo

Se gli anfiteatri antichi extraurbani, lontani dalle dinamiche politiche e s ociali che maggiormente caratterizzarono le vicissitudini belliche delle città italiane, furono luoghi di accoglienza e r ifugio, quelli centrali, rappresentativi e s imbolici, furono strumento di propaganda politica e aggregazione sociale.
Oltre ad ospitare spettacoli teatrali e musicali, come per l'Arena di Verona o per l'Anfiteatro Campano di Santa Maria Capua Vetere, utili a risollevare il morale della popolazione atterrita dagli sviluppi della guerra e a c elebrare l'identità nazionale riguardo alle offese dei popoli nemici, gli antichi edifici ludici furono luogo di raduni politici e di propaganda.

6: I bersaglieri affluiti al Colosseo ascoltano Mussolini, 23 settembre 1929. Istituto Nazionale Luce, negativo A00015176.
7: Anfiteatro romano di Cagliari, adunata pubblica (Collezione Lorai). 8: Efficace scorcio dall’alto della cavea dell’Anfiteatro di Pompei dove è radunata la folla dei dopolavoristi, 6 settembre 1928. Istituto Nazionale Luce, negativo A00005049.8.

Durante il regime fascista, ad esempio, il Colosseo fu largamente utilizzato per eventi di massa, così come l’Arena di Verona, lo stesso Anfiteatro romano di Cagliari, quello di Pompei e quello di Alba Fucens.
L’uso per fini propagandistici del Colosseo era connesso non solo alla sua capacità logistica di riunire migliaia di persone, ma anche al suo *genius loci*, in grado di ricollegare le passate glorie imperiali romane con l’operato del regime fascista.
Sin dai primi eventi organizzati dal neonato partito fascista, negli anni Venti, tuttavia, numerosi furono i danni perpetrati da una così vasta folla di persone che, spesso in preda al fervore politico e all’esaltazione, finiva per divellere transenne, danneggiare le murature e occupare anche le parti più delicate delle sostruzioni superstiti, come le creste murarie, pregiudicandone la conservazione.

9: Benito Mussolini (a cavallo) celebra l’ottavo anniversario della fondazione della milizia fascista al Colosseo, 1930 (Collezione Corbis Historical).
10: Vittorio Emanuele III, discorso in occasione del raduno degli alpini al Colosseo (Fondo Armando Bruni/Archivio Rcs).

Fu lo stesso Alberto Terenzio, Soprintendente di Roma e del Lazio fra il 1928 e il 1952, a denunciare molto spesso guasti e danneggiamenti relativi a capitelli, colonne, porzioni di muratura [Donatelli 2019, 46]. Inoltre, per rendere migliore l'accesso ad un gr an numero di astanti, alcuni corridoi furono asfaltati, si costruirono scale di collegamento che alterarono la struttura originale, si ricostruirono intere sezioni del monumento, senza troppa consapevolezza, a partire dal 1933 [Donatelli 2019, 46].
Durante la Seconda Guerra Mondiale anche il Colosseo divenne un rifugio antiaereo e prestò i propri ambulacri e vomitori al deposito delle armi da parte dei tedeschi, rinvenute anche negli scavi compiuti presso il monumento nell'immediato dopoguerra. Tale uso militare, tuttavia, non ne arrestò la dimensione scenografica: soldati e pompieri utilizzavano lo sperone di Stern per esibirsi in mirabolanti gare di abilità, così come soldati-acrobati si calavano con le funi dalle arcate mentre, all'esterno, eventi sportivi e rassegne militari si svolgevano all'ombra dell'Anfiteatro Flavio. Mai si perse, infatti, nonostante la guerra, quell'ambizione di immortalità e trionfo celata tra i blocchi di travertino del Colosseo.

Conclusioni

Ripercorrendo le vicissitudini degli anfiteatri romani di Rimini, di Cagliari e del Colosseo, si riscontra una diversa declinazione della medesima e tipica attitudine degli antichi edifici per lo spettacolo: l'autoconservazione. Anche durante la Seconda Guerra mondiale, pur in maniera differente dal passato, con molte meno trasformazioni planimetriche e volumetriche, nonché limitati interventi di consolidamento e integrazione, gli anfiteatri antichi hanno assecondato il corso dei tempi. Essi hanno dimostrando ancora una volta la loro resilienza, confermando quella fusione con il contesto urbano e territoriale che da sempre li contraddistingue [Romeo 2012].
Il bombardamento dell'anfiteatro di Rimini fu dovuto alla sua vicinanza alla stazione ferroviaria cittadina, un'infrastruttura di collegamento da distruggere per mutare il corso della guerra. In generale, tuttavia, i pochi edifici ludici antichi colpiti dalle bombe lasciano presagire una chiara volontà da par te delle forze aeree di evitarne la demolizione. È forse per la dimensione archeologica dei ruderi, per la loro riconoscibilità planimetrica o per il facile controllo dall'alto di tali enormi fabbriche antiche, per lo più "aperte", che non si assiste mai ad un loro sistematico bombardamento.
Eppure, considerando il loro riuso, che li vide spesso ricolmi di persone, di opere mobili, di armi o di macerie da v erificare, anche gli anfiteatri antichi avrebbero dovuto rappresentare degli "obiettivi sensibili", richiedendo una qualche forma di "prevenzione archeologica" mai praticata. Dalle fotografie storiche risalenti al periodo bellico, infatti, emerge una quasi totale assenza di presidi strutturali preventivi o di sostegni precauzionali da affiancare alle strutture in elevato più isolate e in pericolo di crollo. È forse per una questione di scarsa priorità o per l'evidente impossibilità di chiudere e proteggere ruderi così imponenti e più inclini alla continuità d'uso e al riuso temporaneo.
Sarebbe interessante, dunque, anche in vista di una prospettiva futura della ricerca, concentrarsi sulla valutazione dei danni provocati dai bombardamenti aerei, fortunatamente limitati e riguardanti pochi resti del patrimonio anfiteatrale. Sarebbe opportuno approfondire i progetti e le azioni di ricostruzione realizzate nell'immediato dopoguerra, momenti delicati di rimodulazione teorica e metodologica, da contestualizzare in relazione ai territori e alle realtà culturali più o meno coinvolte nelle vicende belliche. Anche incrociando gli eventi della guerra e la sua geografia, dettata da linee difensive, fronti e corridoi di risalita, con i destini degli edifici ludici antichi è possibile interpretarne i cambiamenti e le trasformazioni che li hanno condotti a sopravvivere e a conservarsi, più o meno integri, fino ai giorni nostri.

Bibliografia

BERNARDINI, M. (1955). *La Rudiae salentina*, Lecce, Salentina Editore.
COLAVITTI A.M., TRONCHETTI C. (2007). *Guida archeologica di Cagliari*, Sassari, Carlo Delfino Editore.
CONTI, G., PASINI, P.G. (2000). *Rimini. Città come storia 2*, Rimini, Tipografia Giusti.
DADEA, M. (2006). *L’anfiteatro romano di Cagliari*, Sassari, Carlo Delfino Editore.
DI GREGORIO, F., MARINI DRO, L., MASALA, F. (1985). *Cagliari e il suo territorio: materiali per una lettura della città*, Cagliari, Assessorato alla Pubblica Istruzione e Beni CulturaliItalia Nostra.
DONATELLI, A. (2019). *Restauro come impegno istituzionale. L’opera di Alberto Terenzio a Roma e nel Lazio (1928-1952)*, Roma, Quasar.
FIORE, E., VERONESE, L. (2022). *La ricerca del metodo. Restauro e fruizione dell’anfiteatro puteolano tra Ottocento e Novecento,* Napoli, Naus Editoria.
GABUCCI, A. (1997). *Colosseo*, Milano, Mondadori Electa.
GALLO, L., MORSELLI, R. (2023). *Arte liberata. Capolavori salvati dalla guerra 1937-1947*, Milano, Electa.
Guerra, Monumenti, Ricostruzione. Architetture e centri storici italiani nel secondo conflitto mondiale (2011), a cura di L. De Stefani, C. Coccoli, Venezia, Marsilio.
MARTINES, L. (1957). *L’Anfiteatro di Lecce*, Galatina, Ed. Pajano.
MUONI, L. (1998). *Un ritratto culturale della Sardegna autonomistica*, in *L’isola della rinascita. Cinquant’anni di autonomia della Regione Sardegna*, a cura di A. Accardo, Milano, Editori Laterza, pp. 191-192.
Offese di Guerra. Ricostruzione e restauro nel Mezzogiorno d’Italia (2012), a cura di S. Casiello, Firenze, Alinea Editrice.
PICONE, R. (2011). *Pompei alla guerra. Danni bellici e restauri nel sito archeologico*, in *I ruderi e la guerra. Memoria, ricostruzioni, restauri*, a cura di S. Casiello, Firenze, Nardini Editore, pp. 101-126.
ROMEO, E. (2012). *Paesaggio e spettacolo. Considerazioni sulla valorizzazione degli edifici ludici e teatrali*, in *Che almeno ne resti il ricordo. Riflessioni sulla conservazione del patrimonio architettonico e paesaggistico*, a cura di E. Romeo, E. Morezzi, Roma, Aracne Editrice, pp. 63-70.
ROMEO, E. (2021). *Monumenta tempore mutant et mutatione manent. Conoscenza, conservazione e valorizzazione degli edifici ludici e teatrali in età classica*, Roma, WriteUp Site.
Ruderi, Baracche, Bambini. CEIS: Riflessioni a più voci su un’architettura speciale (2017), a cura di A. Ugolini, Firenze, Altralinea Edizioni.
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, Firenze, Nardini Editore, pp. 127-151.
SANFILIPPO, G., M ONDELLO, A., FERLITO, L. (2021). *Paesaggi archeologici nei contesti urbani. Il caso dell’Anfiteatro romano di Catania (Italia)* in «Restauro Archeologico», vol. 29(1), pp. 38-59.
SELIS, G.M. (1975). *Produzione e consumo di sottoproletariato. Un ghetto urbano in Sardegna. Il borgo S. Elia a Cagliari,* Cagliari, Edizioni della Torre, pp. 20-21.
TRECCANI, G.P. (2007). *Monumenti alla guerra. Città, danni bellici e ricostruzione nel secondo dopoguerra*, Roma, Franco Angeli.

Il Museo archeologico Salinas di Palermo in guerra: protezione, danni e restauro

The Salinas Archaeological Museum of Palermo at war: protection, damage and restoration

CARMEN GENOVESE[*], ROSARIO SCADUTO[**]
*Ministero della Cultura, **Università di Palermo

Abstract

Dal 1939 il Ministero per l'Educazione Nazionale emanava una circolare diretta a tutti i Soprintendenti alle Gallerie, Monumenti e Antichità, sulla necessità di provvedere alla difesa del patrimonio artistico mediante lo spostamento delle opere mobili più a rischio in ricoveri di sicurezza. La Direttrice del Museo Archeologico di Palermo J. Bovio Marconi, con penuria di mezzi, ma tanta abnegazione, dispose la protezione dei reperti più importanti sia nello stesso museo e sia trasferendo parte del patrimonio a S. Martino delle Scale, vicino Palermo, salvandoli così dai bombardamenti.

Since 1939, the Ministry of National Education issued a circular addressed to all Superintendents of Galleries, Monuments and Antiquities, on the need to provide for the defense of the artistic heritage by moving the most at risk mobile works to safety shelters. The Director of the Archaeological Museum of Palermo J. Bovio Marconi, with a shortage of means, but a lot of abnegation, ordered the protection of the most important finds both in the museum itself and by transferring part of the heritage to S. Martino delle Scale, near Palermo, thus saving them from the bombings.

Keywords
Museo Archeologico Salinas di Palermo, protezione, conservazione.
Salinas Archaeological Museum of Palermo, protection, conservation.

Introduzione

Il Museo archeologico di Palermo nasce nel 1814, nella sede dei Padri Teatini, quale Museo dell'Università, e all'inizio raccolse reperti provenienti da scavi fortuiti, acquisti, come quelli effettuati dagli eredi di R. Fagan e relativi al sito di Tindari, e da donazioni. Nel 1823 si arricchisce delle tre metope, provenienti dal Tempio C di Selinunte, destinate al British Museum di Londra, secondo il desiderio degli scopritori gli inglesi W. Harris e S. Hangell [Harris, Angell 1826]. La presenza di un sistema di leggi e l'attività di tutela e restauro, che in Sicilia aveva una tradizione già iniziata a metà del sec. XVIII, fece sì che agli inglesi andarono i calchi, mentre alla Sicilia restarono gli originali, che costituirono il nucleo più significativo dell'allora giovane museo di Palermo [Scaduto 2015]. Tra il 1866 e l''87, a seguito delle leggi di eversione dell'asse patrimoniale della Chiesa, il museo fu trasferito nella Casa della Congregazione di San Filippo Neri all'Olivella. Rilevanti lavori furono condotti, dal 1866 al '70, per adeguare gli spazi del convento alla nuova funzione museale. L'archeologo Antonino Salinas (1841-1914) ne assunse la direzione, dal 1873 e fino al 1914, caratterizzando ulteriormente il museo già allora denominato «Nazionale»; la sua opera fu determinante tanto che oggi il museo è a lui intestato. Grazie ai suoi copiosi studi e scavi il museo si arricchì di ulteriori reperti provenienti da scavi effettuati in siti archeologici della Sicilia Occidentale: Selinunte, Solunto, Himera, Motia e Salemi [*Il Salinas* 2014]. Nel Museo Nazionale, come racconta pure Maria Accascina,

che aveva avuto, nel 1928, l'incarico di riordinarlo [Di Natale 2007], erano esposti opere d'arte medievale e moderna, come quadri, sculture, tessuti, ceramiche e armi [Accascina 1930]. Jole Bovio Marconi (1897-1986), dal 1927 Ispettore dello stesso Museo Nazionale, nel 1937 fu nominata direttore del Museo Nazionale di Palermo e nel 1939 Soprintendente archeologica per la Sicilia Occidentale; fu lei a doversi occupare della protezione dei reperti del museo in previsione del possibile scoppio di eventi bellici.

1: Trasporto di Metope da Selinunte dal Museo Archeologico al rifugio di San Martino delle Scale, 1940 (AMSP).
2: Palermo, Museo Nazionale, protezione delle Metope nella sala di Selinunte, 1942 (La protezione del patrimonio nazionale dalle offese della guerra, 1942).

1. Monumenti in guerra: la protezione del patrimonio e le distruzioni

In Europa, sentori di altre guerre, dopo quella del 1915-18, si avevano già nel terzo decennio del Novecento, vuoi per i tumulti politici, sociali ed economici e vuoi per le mire espansionistiche riparatorie delle perdite subite nella Grande Guerra. Anche in Italia queste tensioni furono avvertite, e non è un caso che nell'opinione pubblica già nel 1938 si aprì un dibattito su cosa occorreva preventivamente fare per proteggere il patrimonio artistico e dove era meglio che questo patrimonio fosse conservato in caso di guerra. Lo stesso ministro all'Educazione Nazionale Giuseppe Bottai (1895-1959) affermò che «in tempo di guerra le opere d'arte sono esposte a due diversi pericoli: i danni derivanti dalle incursioni aeree o da bombardamenti e le rapine da parte di eventuali invasori (…) Io penso che il patrimonio nazionale debba essere difeso strenuamente e con ogni mezzo ma sul territorio nazionale, alla stessa stregua delle famiglie, delle case, della terra» [Bottai 1938, 429]. Sempre Bottai ricordò che i patrimoni artistici delle diverse nazioni dovevano avere una tutela speciale in tempo di guerra e che questi andavano custoditi nelle stesse nazioni e non dovevano essere inviate all'esterno, presso nazioni neutrali. «L'esilio di capolavori che sono oggetto di legittimo orgoglio per il popolo, non potrebbe che determinare una deplorevole depressione morale nelle masse che si accingono alla lotta o alla resistenza e suonerebbe come un presagio di sconfitta proprio quando il popolo ha bisogno di moltiplicare la propria fede» [Bottai 1938, 429]. Quindi il patrimonio artistico dell'Italia, in caso di guerra, doveva restare in territorio italiano, e dunque andava protetto o negli stessi rifugi dei musei, gallerie o biblioteche o trasferito in rifugi lontano dai centri abitati. Con l'entrata in guerra dell'Italia, il 10 giugno 1940, quanto paventato da Bottai divenne realtà da affrontare con prontezza e impegno. Già il 4 luglio del 1940 il Ministero dell'Educazione Nazionale Direzione Generale Antichità e Belle Arti diramava a tutte le

Soprintendenza d'Italia una circolare dove invitava a servirsi per le operazioni di «rimozione, imballaggio, spedizione e s istemazione nei ricoveri delle opere d'arte»[1] di personale straordinario e iscritti nelle Federazione fascista degli artigiani. Invece solo due giorni dopo fu emanata la norma n. 1041, del 06.07.1940, per la «Protezione delle cose d'interesse storico artistico e bibliografico della Nazione in caso di guerra»[2], secondo cui era possibile requisire immobili per destinarli a rifugi per trasferirvi le cose indicate all'art 1 legge 1089/39, così come si potevano requisire i mezzi di trasporto necessari. Prima dell'entrata in guerra dell'Italia era stato richiesto ai Soprintendenti di individuare rifugi dove nascondere e proteggere il patrimonio artistico di competenza. Infatti il ministro Bottai, con una «circolare segreta», per la «difesa del patrimonio artistico in caso di guerra» informò tutti i soprintendenti: «Poiché ritengo necessario comunicare al Ministero della Guerra non solo I locali ove in caso di guerra verranno raccolte le opere d'arte di eccezionale o di gran pregio, ma anche I locali ove resteranno le opere di minore pregio o quelle che, pur essendo di grande importanza, non sono state rimosse per particolari condizioni di fragilità o di dimensioni, vi prego di comunicarmi al più presto l'elenco dei locali, musei e gallerie da voi dipendenti quali, anche in caso di guerra, saranno conservati opere d'arte»[3]; la circolare fu inviata a tutti i Soprintendenti compresa J. Bovio Marconi. Per il Museo Nazionale e altre istituzioni culturali fu scelta l'abbazia benedettina di San Martino delle Scale, distante pochi chilometri da Palermo. Oltre alle opere d'arte occorreva pure provvedere alla salvaguardia dei monumenti, ed infatti a Palermo si effettuarono protezioni con sacchi di sabbia, ad esempio, nel Portico meridionale della Cattedrale, nella chiesa di San Francesco, della Fontana di piazza Pretoria e nella chiesa di Santa Maria dell'Ammiraglio, mentre con telai e tavolati lignei furono protetti le pareti con mosaici del Duomo di Monreale [*La protezione del patrimonio* 1942; *Memoria* 2003].

Tornando al Museo Nazionale, i reperti di «minor pregio», come da circolare ministeriale del febbraio del 1940, furono conservati all'interno di ambienti sotterranei, debitamente rinforzati, presenti al di sotto della sala che da sempre mostrava, tra l'altro, le tre Metope provenienti da Selinunte [*La protezione del patrimonio* 1942, sezione fotografie Palermo]. In un primo tempo le suddette metope furono protette da diversi strati di sacchi di sabbia nella stessa sala dove erano mostrate. Solamente dopo i pesanti bombardamenti anglo americani della primavera del 1943 [Albergoni, Crisafulli 2004] la Soprintendete Bivio Marconi ritenne che le metope dovevano andare anche loro, come era stato fatto con altri reperti divisi in numerose casse di legno, nel rifugio di San Martino (figg. 1-2). Questo trasferimento fu essenziale perché alcune bombe colpirono la navata nord dell'adiacente chiesa di San Filippo Neri, devastando il lato del museo proprio dove era la sala delle metope. Le bombe interessarono anche la cupola della chiesa che crollando arrecò anch'essa danni al Museo [Prescia 2012, 48].

2. Rinasce il Museo Nazionale di Palermo, tra ostacoli e istanze di modernità

Già nel 1943, grazie agli Alleati anglo-americani iniziano le riparazioni e restauri del patrimonio colpito dalle bombe che distrussero il 40% della città di Palermo. Del museo, l'ala sud fu quasi interamente distrutta, con danni a tutta la grande corte e alla fontana centrale. La ricostruzione, dal 1949, interessò anche il Museo Nazionale (denominato Museo Regionale archeologico, dal 1977) e furono condotti sotto la sapiente guida del Soprintendente Jole Bovio Marconi, che

[1] Palermo, Archivio Museo archeologico "A. Salinas", in seguito AMSP, vol. 399, 1939-44; circolare n. 168,4.7.1940, prot. 5130:«A tutti I Soprintendenti alle Antichità, alle Gallerie, ai Monumenti e Biblioteche. Oggetto Salvaguardia Patrimonio Artistico».

[2] In G.U. Regno d'Italia n. 185, 8.8.1940.

[3] AMSP, vol. 399, 1939-44, «circolare riservata n. 47, 21.02.1940, prot. 1230: Direzione Generale Belle Arti.

3: Palermo, Museo Nazionale, danni bellici causati dai bombardamenti del 1943 (Di Stefano 1996).
4: Jole Bovio Marconi durante l'inaugurazione del novo Museo nel 1952 (Bonacasa 1996).

riuscì, il 28 aprile 1952, a riaprire il museo. In effetti la questione del restauro dell'ex Casa della Congregazione di San Filippo Neri all'Olivella era già sul tavolo della Soprintendente prima della guerra. In particolare dai primi anni del Novecento, all'indomani del taglio della via Roma, il fronte nord era stato tagliato e rimaneva incompleto e non certo adatto a rappresentare il museo sulla nuova arteria della città, con i resti di un loggiato che doveva aprirsi su un giardino interno. Così si erano susseguiti i progetti di Giuseppe Capitò, Francesco Valenti, Pietro Lojacono. Ad ostacolare negli anni l'inizio dei lavori erano stati fattori economici e l'impossibilità, per mancanza di spazio, di spostare i dipinti esposti negli ambienti limitrofi al prospetto in cui, ad esempio, si voleva riaprire il loggiato. Per anni si discusse inutilmente sull'opportunità di espandere il museo, prima nell'area poi occupata dal palazzo delle Poste su via Roma, poi in vari luoghi della città come i palazzi Sclafani, Steri e, infine, Abatellis.
Nel 1939, appena giunta J. Bovio Marconi a capo del Museo, l'incarico di definire il prospetto su via Roma fu affidato al giovane architetto Guglielmo De Angelis D'Ossat, che seppur già entrato nell'amministrazione del M.P.I., inizia un confronto in veste di architetto con studio privato con la Soprintendente per definire tempi e criteri di progettazione. Su progetto dell'architetto romano, dunque, dal 1948 con la direzione dell'architetto Giaccone della Soprintendenza ai monumenti della Sicilia occidentale, diretta da Guiotto, iniziarono i lavori di ricomposizione della facciata su via Roma, insieme agli immani interventi di ricostruzione e restauro dell'intero museo, duramente colpito dai bombardamenti, che per ragioni di spazio non si approfondiranno in questa sede. I

lavori comportarono difficoltà strutturali per dissesti sopraggiunti in fase di liberazione delle finestre; per i consolidamenti furono utilizzate intelaiature in cemento armato nascoste nella muratura. Nel complesso, l'intervento si inserisce pienamente, per metodologie e dibattito innescato, nella storia del restauro post bellico.
La Soprintendente seguì da vicino i lavori, discutendo con gli architetti delle possibili soluzioni, tra varie difficoltà. È emblematica delle difficoltà incontrate durante la fase di progetto l'incitamento della Bovio Marconi a De Angelis D'Ossat: «Illustre amico, questo prospetto è proprio iettato, o meglio accidenti alla vecchiaia, che si rattoppa da una parte e si sfascia da un'altra. Ma non dobbiamo lasciarci vincere»[4]. Tra le proposte sembra ci sia quelle di inserire nel prospetto su via Roma un mosaico antico, non accolta perché, secondo il progettista, «l'idea presenta qualche neo: anzitutto si tratta di un mosaico pavimentale che non starebbe troppo bene su un prospetto e poi la cosa sa un po' di architettura littoria!»[5].
I rapporti tra i due furono comunque di armonia, in particolare sull'idea di De Angelis che si dovessero evitare ricostruzioni in stile e falsificazioni, istanze del restauro modernamente inteso che in qualche modo, come si vedrà, trovarono un'eco anche nelle scelte della Soprintendente per l'allestimento post bellico del nuovo museo.
L'Architetto, che era stato allievo di Giovannoni e che sarebbe diventato una delle figure più importanti nel panorama del restauro ed istituzionale post bellico, sia per il ruolo ricoperto sia per le azioni intraprese, a Palermo sceglie di ricomporre la facciata evitando falsificazioni.
Egli progettò il restauro della facciata su via Roma prevedendo lo spostamento di un portale, per sistemarlo nella strada laterale e creare un nuovo necessario accesso, come pure ricomporre, con elementi esistenti il fronte danneggiato, trattandolo come unica architettura, non parti separate e di diversa epoca [Prescia 2012, 43].
Tale scelta fu da subito profondamente condivisa dalla Bovio Marconi, che in più occasioni la difese di fronte a chi si sarebbe aspettato forme più "tradizionali" per un museo importante. Mette dunque in evidenza le scelte adottate rispetto al passato: «i due progetti Valenti e De Angelis hanno molti punti di contatto (…); solo che le interpretazioni variano, risentendo ciascuna della personalità dell'autore e di un diverso clima artistico: quello dell'imitazione dell'antico dove non c'è, quello della sincerità, che rifugge dalla falsificazione, pur cercando accenti tenui per non creare contrasti violenti. Sono i due criteri prevalenti per i restauri, che significano due correnti e due epoche». Non mancarono le critiche mosse per la semplicità delle parti aggiunte del prospetto, eventualità di cui la Soprintendente fu sempre ben consapevole: «sono convinta che se si fosse realizzato il progetto Valenti, vi sarebbero state critiche da parte degli architetti più giovani e dinamici e del pubblico di sensibilità moderna; realizzando il progetto De Angelis si hanno e si avranno le critiche degli artisti di vecchia scuola e del pubblico conservatore». È significativo anche che la Soprintendente, di fronte alle critiche difenda, «nella brillante moderna e pur rispettosa soluzione (…) l'aggetto del balcone che rivela, senza sostegni com'è, il cemento armato» [Bovio Marconi 1950]. Si ripropone qui il dibattito sulla legittimità del criterio della distinguibilità nei grandi completamenti, particolarmente vivo nel secondo Dopoguerra.
I lavori di ricostruzione e restauro del museo furono complessi e subirono interruzioni dovute a difficoltà di tipo economico e organizzativo; ad esempio per mancanza di spazio fu difficile spostare le opere d'arte e i reperti presenti in alcuni ambienti, operazione indispensabile per consentire alcuni interventi architettonici, prima di conoscere la destinazione delle opere di

[4] AMSP, vol. 401, 1882-1954, *Bozza di nota di J. Bovio Marconi a G. De Angelis D'Ossat*, 19 aprile 1947.
[5] AMSP, vol. 401, 1882-1954, *Bozza di nota di J. Bovio Marconi a G. De Angelis D'Ossat*, 6 agosto 1947.

epoca medievale e moderna che avrebbero costituito la nuova Galleria di Palazzo Abatellis che, come è noto, sarebbe stato restaurato dal Soprintendente Giorgio Vigni con l'allestimento di Carlo Scarpa.
Il complesso lavoro della Bovio Marconi culminò con l'allestimento del nuovo museo archeologico, fortemente caratterizzato da innovative scelte espositive e di allestimento; è utile ricordare che le moderne istanze in tema di museografia erano state dibattute negli anni Venti e Trenta del Novecento per culminare in azioni importanti come la Conferenza di Madrid del 1934, l'istituzione dell'ICOM, la nascita della rivista Museion [Fiorio 2018].
A partire dalla selezione del materiale archeologico da esporre, di ritorno da San Martino delle Scale, la Soprintendente decise di «diradarlo per far gustare al visitatore i pezzi più interessanti storicamente e più preziosi esteticamente senza affastellare di anticaglie come in una botteguccia». A tal fine anche le finiture degli ambienti e gli arredi assunsero un ruolo importante: «le sale, tinteggiate in colore neutro che fa risplendere ogni monumento, grande o piccolo, come un gioiello, senza turbare l'occhio e la mente del visitatore, sono ora meno piene»; per garantire la fruizione di tutti i reperti, si previdero «appositi magazzini aperti agli studiosi», iniziativa di grande modernità che anticipò di molti anni il tema, attualissimo, della fruizione delle opere nei depositi. Le vetrine, moderne ed essenziali, furono appositamente commissionate per il museo palermitano alla nota ditta Fontana Arte; in parte visibili nelle foto dell'inaugurazione del museo (fig. 4), le vetrine e l'allestimento furono sostituiti in occasione del restauro della fabbrica concluso nel 2016.
Tornando alla riapertura del secondo Dopoguerra, è interessante anche la critica della Bovio Marconi ai restauri ottocenteschi di alcuni reperti, visto che «nell'epoca dell'archeologia romantica (…) qualche restauro che avrebbe dovuto essere solo di consolidamento, fu addirittura di falsificazione»; da qui la necessità di «una revisione dei vecchi restauri» [S.A. 1952]. Anche questa visione recepisce certamente gli esiti del dibattito degli anni Venti e Trenta del Novecento sul concetto di museo moderno, già accolti da Maria Accascina proprio nel riallestimento del Museo nazionale palermitano degli anni Trenta [Accascina 1930]; non si dimentichi che negli anni Cinquanta dovevano influire anche le considerazioni di Cesare Brandi sulla percezione e il contesto delle opere d'arte, nonché dell'esperienza di De Angelis D'Ossat nel campo degli allestimenti museali in contesti storici come quello dell'odierno Museo Salinas.

Conclusioni

Come accennato le famose tre metope, raffiguranti la *Quadriglia del sole*, *Perseo e la Medusa*, e *Ercole e i due Cercopi*, provenienti dal Tempio C, e opere del VI sec. a.C., erano destinate ad arricchire il museo di Londra, alla pari dei marmi dell'Acropoli di Atene e principalmente dal Partenone, saccheggiati prima alla Grecia e venduti poi da lord Elgin, nel 1816, al British Museum. Questo non fu possibile perché leggi vigenti in Sicilia lo vietavano, e le metope selinuntine divennero presto i reperti più noti del museo, fino ai giorni nostri. Al Museo archeologico di Palermo era presente fino ai primi del 2022 un frammento, proveniente dal Partenone, che raffigurava il piede d'Artemide. Questo frammento era stato venduto, tra il 1818-1820, dalla vedova di Robert Fagan (1761-1816), ambasciatore della corte inglese a Palermo, ma soprattutto, pittore e commerciante di reperti antichi. Il prezioso reperto fu acquistato dal Regio Museo dell'Università di Palermo, ed era esposto nel Museo archeologico, tranne per brevi periodi nei quali era stato prestato alla Grecia. Specificatamente all'inizio del 2022, grazie ad un accordo favorito dal dialogo della direttrice del Museo Archeologico di Palermo Caterina Greco e la Ministra greca della Cultura Lina Mendoni, dalla quale dipende il Museo dell'Acropoli di Atene, il "Piede di Artemide" è stato consegnato al

5: Palermo, Museo Regionale "Antonino Salinas", Sala delle Metope di Selinunte. Si notino le tre metope del Tempio C di Selinunte, che gli inglesi Harris e Angell volevano trasferire al Brithis Museum di Londra (foto di R. Scaduto, 2022).
6: Palermo, Museo Regionale "Antonino Salinas", antisala delle Metope di Selinunte, busto acefalo della dea Atena, proveniente dall'Acropoli di Atene, quale scambio culturale con il Museo Salinas per l'invio del reperto del Partenone, già esposto nel museo di Palermo (foto di R. Scaduto, 2022).

Governo Greco, che ha inviato a Palermo una statua acefala della dea Atene del V sec. a. C., proveniente dall'Acropoli di Atene [palermo.repubblica.it]. Anche papa Francesco «quale segno concreto del sincero desiderio di proseguire nel cammino ecumenico di testimonianza della verità» ha deciso di restituire alla Grecia tre frammenti del Partenone: una "testa di cavallo", una "testa di ragazzo" e una "testa di uomo barbuto", esposti nei Musei Vaticani [artribune.com]. La restituzione degli Elgin Marbles è una questione dibattuta da più di quant'anni, ed è una questione principalmente politica, perché come abbiamo visto negli esempi di Palermo e del Vaticano è attraverso il dialogo fra istituzioni che si trovano le soluzioni. Certamente dal Museo Regionale Archeologico di Palermo è partito un segnale al mondo intero: il patrimonio delle nazioni non è saccheggiabile e va tutelato e protetto in ogni tempo, non solo per la nostra generazione, ma soprattutto per le generazioni future[6].

Bibliografia

ACCASCINA, M. (1930). *Il riordinamento della galleria del Museo Nazionale di Palermo,* in «Bollettino d'Arte», fasc. IX, pp. 385-400.
ALBERGONI, A., CRISAFULLI, V. (2004). *Palermo immagini della memoria 1937-1947*, Palermo, Sigma.
BONACASA, N. (1996). *Ricordo di Jole Bovio Marconi*, in «Quaderni del Museo Archeologico Regionale Antonino Salinas», n. 2, pp. 25-32.
BOTTAI, G. (1938). *La tutela delle opere d'arte in tempo di guerra,* in «Bollettino d'Arte», fasc. X, pp. 429-430.
BOVIO MARCONI, J. (1950). *Cronistoria romanzata del prospetto del Museo Nazionale*, in «Giornale di Sicilia, Cronaca di Palermo», 1 febbraio, p. 12.

[6] L'introduzione e il paragrafo 1 sono a firma di Rosario Scaduto, il paragrafo 2 è a firma di Carmen Genove, mentre le Conclusioni sono state elaborate congiuntamente dagli autori

DI NATALE, M.C. (2007). *Maria Accascina storica dell'arte: il metodo, i risultati*, *in Storia critica e tutela dell'arte nel Novecento. Un'esperienza siciliana a confronto con il dibattito nazionale*, a cura di M.C. Di Natale, Caltanissetta, Editore Sciascia Salvatore, pp. 27-50.
DI STEFANO C.A. (1996). *Jole Bovio Marconi,* in memoriam, in «Quaderni del Museo Archeologico Regionale Antonino Salinas», n. 2, pp. 11-18.
FIORIO, M.T. (2018). *Il dibattito sul museo del Novecento*, in «Il museo nella storia», Milano, Pearson, pp. 143-159.
HARRIS, W., ANGELL, S. (1826). *Sculptured discoverd amongst the ruins of the temples of the ancient city of Selinus in Sicily*, *by William Harris and Samuel Angell, in the year 1823 described by Samuel Angell and Thomas Evans architects*, London, Published for the authors by Priestley and Weale.
Il Salinas ricorda Salinas 1914-2014. Dal museo di Palermo e del suo avvenire (2014), a cura di F. Spatafora, L. Gandolfo, catalogo della mostra (Museo Archeologico Regionale di Palermo, 8 luglio-4 novembre 2014), Assessorato Regionale Beni Culturali e dell'Identità Siciliana.
La protezione del patrimonio artistico nazionale dalle offese della guerra aerea (1942), a cura della Direzione Generale delle Arti, Firenze, Le Monnier.
Memoria del 9 maggio 1943 (2003), catalogo della mostra, Palermo 9-25 maggio, Palermo, Salvare Palermo.
PRESCIA, R. (2012). *Restauri a Palermo Architettura e città come stratificazioni*, Palermo, Kalòs.
S.A. (1952). *Riaperto al pubblico il Museo di Palermo*, in «Trapani Sera», 3 maggio, p. 7.
SCADUTO, R. (2015). *Sicilia e Grecia e la conservazione dei monumenti alla fine del Settecento*, in «Agathon», Roma, Aracne, pp. 65-74.

Sitografia

www.regione.sicilia.it salinas (marzo 2023)
www.artribune.com (dicembre 2022)
www. palermo.repubblica.it (gennaio 2022)

War in Sicily: protecting archaeological sites to contain military interference (1940-43)

ANTONINO CRISÀ
Prince Mohammad Bin Fahd University

Abstract
This contribution benefits from the final results of the recent ERC research project "Cultural Heritage in Danger: Archaeology and Communities in Sicily during the Second World War (1940-45)" and aims to assess the effects of military interference at Sicilian archaeological sites, focusing on selected case studies. It examines how military forces either damaged or put ancient monuments in serious danger, judging their conduct 'necessary' in order to defend Italy against the enemy forces.

Keywords
Archaeology, Military interference, Sicily.

Introduction
Italy entered World War 2 (WW2) in June 1940. This immediately caused an escalation of various events, which had several mostly negative effects, not only on the national economy and population, but also on the safeguarding of urban contexts and local cultural heritage.
The Italian peninsula and its islands quickly became a war theatre, long before Operation Husky in July 1943. Allied aircraft conducted targeted attacks to bomb high-risk objectives, namely factories, airports, train stations and ports. Bombing caused much destruction, mostly in urban areas where such infrastructure and manufacturing plants were concentrated. Clearly, the 'side effects' of bombs include the destruction of, or substantial damage to, private and public civilian buildings, churches, monuments and antiquities.
As Italy had a considerable patrimony of monuments, museums and archaeological sites, it actualised a vast national plan to safeguard historical buildings and antiquities, and to contain any potential damage due to war operations and enemy attacks. In preparation for a 'home' war scenario, Giuseppe Bottai (1895-1959), Minister of National Education, issued special rules such as the dispatch of 12 June 1940 in which ordered all national Superintendencies to protect historical buildings and museums [Baldoli 2010, 34-49; Coccoli 2017]. Benito Mussolini, head of the Italian government, had previously anticipated such potential measures by planning the creation of special first intervention teams (circular n. 104800, 30 April 1936). New laws issued between June and July 1940 required and regulated the installation of protective scaffolding systems and sandbags to surround buildings and monuments, in order to contain any potential damage caused by bombing, splinters and blast. Safe shelters were arranged to store valuable collections of fine art objects and ancient artefacts [Boi 1986, 2-3; Coccoli 2008, 304-305; Coccoli 2010, 411-413; Barone 2011, 21-22].
Sicily's complex scenario is certainly essential vital case study for better understanding the effects of war on cultural heritage. Despite its rich stratification of past civilisations and archaeological remains, the island was unfortunately subjected to substantial bombing between late June 1940 and July-August 1943 when the Allied forces landed in Sicily, defeating the Italian and Germany armies. Major urban centres, such as Catania, Messina and Palermo, were markedly hit by the British RAF and the American USAAF, which mostly aimed to weaken the local ports and railway

stations, and the island's defence system [Romeo, Rothier 2017, 12-26]. From the early stages of war, Italian military authorities were constantly concerned about a potential enemy landing in Sicily, especially considering the proximity of the northern African frontline, which dissolved in May 1943. The constant fear of a potential enemy invasion of Sicily pushed the Italian army to organise a line of defence in Sicily [Pack 1977, 30-32; Zaloga 2013, 6-9].

The army occupied archaeological sites which were considered strategically vital locations for the defence of Sicily and (more generally) the Italian nation, namely Agrigento and Selinunte. The conduct of the army, which often clashed with the regional safeguarding authorities operating in the island, put the integrity and preservation of these sites at serious risk, and even caused critical damage to some ancient monuments.

Scholars, however, have neglected such intriguing research themes, which lie at the intersection of history, archaeology, military and social studies. Luckily, *Cultural Heritage in Danger: Archaeology and Communities in Sicily during the Second World War (1940–45) (SICILYWAR)*, a recent research project conducted at Ghent University between 2019 and 2022 and fully funded by the European Research Council (ERC), has filled this gap. The project has chiefly assessed substantial sets of previously unpublished archival records. Based on the final results of SICILYWAR, which will be fully reported in forthcoming works [Crisà 2022; Crisà 2023], my contribution will primarily outline the effect of military interference on archaeological sites in Sicily. It will assess selected case studies, namely Agrigento and Selinunte, focusing on the extent of damage and the complicated relationship between the army and the safeguarding authorities dealing with local antiquities in a state of war.

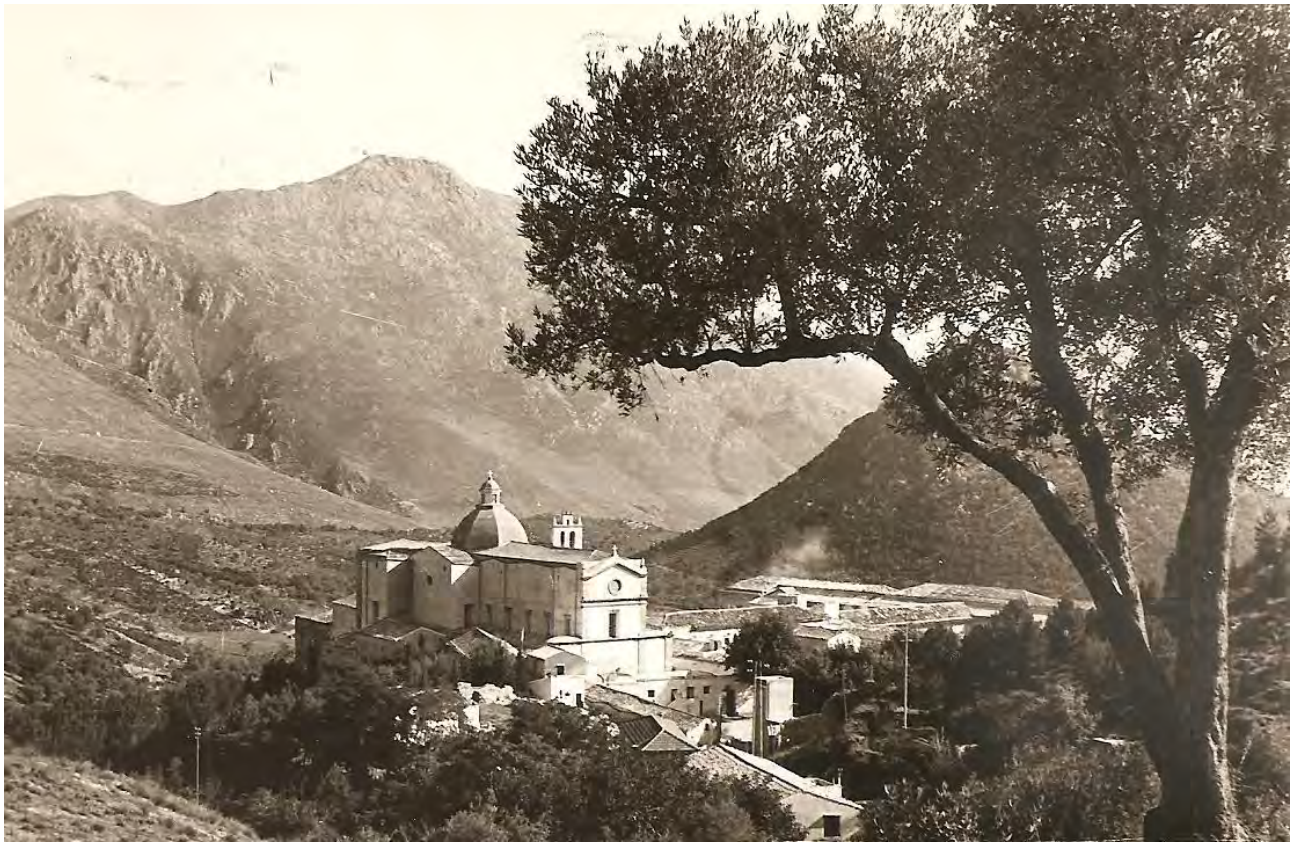
1: Map of Sicily showing the main sites discussed in this article (by the author).

1. Sicily in context: war and archaeology

In the late 1930s, local Superintendencies managed and safeguarded antiquities, including finds collections in museums and at archaeological sites, at which regional personnel were employed (directors, curators, custodians, etc.). Sicily was divided into three major Superintendencies, based in Agrigento, Syracuse and Palermo. This organisation could have worked well to reduce bureaucratic procedures, but superintendents had to supervise vast territories (including those controlled by the army) [Vitale 2010, 437-438; Crisà 2023, 2.4.2].

At the start of WW2, regional authorities took a series of measures to protect monuments against potential damage in case of military attack. The substantial cultural heritage of the island, scattered amongst major and minor centres, created difficult issues. There were museums in urban areas which were in danger of being bombed by enemy forces due to the presence of strategic infrastructure. Palermo's museum, one of the richest on the island, and that of Syracuse, were at serious risk from substantial aircraft bombing until 1943. Local authorities opted to transfer the majority of their collections to four safe (and secret) rural shelters: the largest were the refuges of San Martino delle Scale (Monreale) (Fig. 2) and Euryalus Castle (Syracuse) [*La protezione del patrimonio* 1942, 335-440; Boi 1986, 28-29; Oteri 2005-2006, 293-294].

Rural archaeological sites were probably more problematic than museums. In fact, it was impossible to fully protect vast *en plein air* areas rich in temples, public buildings, monumental graves and houses. Local authorities thus opted to install distinctive signals warning enemy aircraft, massive wooden scaffolding and substantial sandbags. Such actions were, however, palliative: they could only contain the effects of splinters and blasts. Selected monuments at



2: Postcard showing the abbey of San Martino delle Scale (1940s) (private collection).

Agrigento were secured using these measures. Minor sites could also be subject to bombing, as occurred at Solunto (Palermo) in December 1942. Fortunately, damage was, nevertheless, limited [Polizzi, Romeo 2021, 96-111].

2. Assessing military interference: effects and damage in Agrigento and Selinunte

The extent and importance of its monuments means that Agrigento can be considered one of the most significant archaeological sites in the Mediterranean area. Founded in 582-80 BC by Aristonous and Pysilus, Greeks from *Gelas*, *Akragas* soon became a prosperous city which mostly flourished in the fifth century under the rule of the tyrant Theron. The remains of the ancient city, mostly from the Roman period, and various public and private buildings such as temples and catacombs, mean that Agrigento is a vital archaeological site for understanding the Greek, Hellenistic and Roman history of Sicily [Griffo 1955].

In WW2, Agrigento was subject to harmful interference from the Italian military command, which installed and then strengthened its defensive control in the area. Pietro Griffo (1911-2007) [Griffo 1946; Gullì 2017, 107-119], a member of the local Superintendence of Agrigento, safeguarded the site and struggled to contain such interference. The Italian 207th Coastal Division defended the site. The earliest military interference arose as early as September 1939,

3: The Temple of Concordia in Agrigento temporarily protected by sandbags (before 1943) [Crisà 2023, AGR.11.17] ('su concessione dell'Assessorato dei Beni culturali e dell'Identità siciliana – Servizio Soprintendenza per i Beni culturali e ambientali di Palermo – vietate le riproduzioni non autorizzate').

a few days after Hitler invaded Poland, when the army seized Villa Aurea. Military activity at the site increased in 1940, and the army occupied the Temple of Herakles: no damage has currently been documented. Military interference became more and more substantial in 1942, when army's activity increased and installed check-points, anti-aircraft artillery and machine gun positions, pillboxes and bunkers. Such constructions often caused minor damage to temples and antiquities, such as the Temple of Jupiter, near where a bunker was installed, and defensive trenches dug close to the Tomb of Theron (September 1942). This also resulted in the removal of archaeological layers in the area. Soldiers also used mines to ease digging close to the Temple of Concordia (October), partially secured with provisional sandbags. A few months before Operation Husky, further installations were carried out at ancient monuments such as the Temple of Concordia (small observation post) and the Temple of Herakles (trenches and tactical position) (February 1943). Again, damage was limited and the antiquities were mostly safe [Crisà 2023, Table 6, App. AGR.3].

The very early stages of Operation Husky culminated in the famous Battle of Agrigento between the Italian and Allied troops (12-16 July 1943), which put all antiquities at potentially serious risk. The Allied forces initially attacked Agrigento to take the port of Porto Empedocle and create a stable bridgehead before advancing towards the inner areas of the island [Zaloga 2013, 61, 68]. Shelling by the US Navy hit the city of Agrigento, and Porto Empedocle and its infrastructure, although the antiquities in the Temples Valley remained safe. Most of the bombing was on 12 July, although the Allies had attacked the military base at Porta Area within the site on 10 July, fortuitously, however, without causing damage to the monuments.

Selinunte, an ancient settlement in the province of Trapani, which is rich in temples and monuments, is certainly one of the major archaeological sites in Sicily. The city was founded by *Megara Hyblea* in 650 BC in the Belice and Modione river valleys. After flourishing for a long period, Selinunte was destroyed by the Carthaginians in 409 BC [Fresina, Bonanno 2013, 81-

4: Postcard showing the Temple of Apollo (early 1930s) (private collection).

129]. Over two thousand years later, the Italian army occupied the site between 1940 and 1943 due to its strategic position opposite the African coastline. Jole Bovio Marconi (1897-1986), Director of Palermo's museum and local Superintendent, supervised the site and dealt with military interference [Battaglia 2017, 15-24].
In the very early stages of the war, the army camped at Selinunte and dug trenches to install small defensive machine gun positions. The walls of Hermocrates remained safe, although a few stone blocks were removed from the north gate by soldiers (July 1940). The explosion from a floating mine damaged the Superintendent's small house but the Tower of Pollux was untouched (January 1941). The Acropolis was put at serious between late 1942 and early 1943, when the army installed machine gun emplacements close to the Temple of Apollo. The intervention of Bovio Marconi, who was actively informed of such unauthorised actions, limited all damage [Crisà 2023, App. SEL].

Conclusion

Archival investigations carried out within the SICILYWAR project and presented preliminarily here have shed new light on military interference in Sicily during WW2, and identified a series of interventions by the Italian army which damaged local antiquities. The records testify to a complex relationship between military and civilian authorities acting in a problematic war context. According to the available documentation so far traced in the archives, the extent of such damage was relatively limited, even when taking into account the inconsiderate use of explosives and mines in close proximity to ancient monuments. In fact, the integrity and stability of monuments at the archaeological sites of Agrigento and Selinunte was preserved. There is an important historical reason for this. The extent of Operation Husky in terms of landing operations, bombing, and the mobilisation of troops and vehicles means that substantial damage would be expected to archaeological sites and monuments. Luckily, however, the evolution of military operations on the coastline sectors (especially in western Sicily) and the rapid retreat of Italian and German forces towards the inner areas was in Agrigento's and Selinunte's favour and prevented a stalemate in military activities in such sites.
Finally, the conduct of the Italian army was 'justified' by the need to defend Italy against a potential enemy invasion. The immediate, effective and professional behaviour of regional safeguarding authorities, however, severely limited such damage. Nevertheless, the interventions by Griffo and Bovio Marconi in Agrigento and Selinunte often took place *after* the activities of the Italian army (e.g. use of mines and explosive, camping of troops, movement of heavy trucks, etc.). Superintendents also struggled to supervise vast archaeological areas; this certainly incentivised soldiers to act without considering the value of antiquities in the field. In fact, the army often operated without asking safeguarding officers for authorisation to excavate or build defensive structures. Damage could be r eported *only* when it occurred, and thus prevention was sometimes impossible. The ignorance of military authorities about safeguarding regulations for antiquities, and a lack of coordination between the Ministry of War and the Ministry of Education thus incentivised the actions of commanders or lower-ranking soldiers in the field.

Bibliography

BALDOLI, C. (2010). *I bombardamenti sull'Italia nella Seconda Guerra Mondiale. Strategia anglo-americana e propaganda rivolta alla popolazione civile*, in «DEP. Deportate, esuli, profughe», nn. 13-14, pp. 34-49.
BARONE, Z. (2011). *Distruzione e ricostruzione in Sicilia tra il 1943 e il 1945*, in «Lexicon. Storie e architettura in Sicilia e nel Mediterraneo», n. 12, pp. 21-28.

BATTAGLIA, G. (2017). *L'archeologia al femminile: la figura e l'opera di Jole Bovio Marconi*, in *Archeologia in Sicilia tra le due guerre. Atti del Convegno di Studi, Modica, 5-6-7 Giugno 2014*, a cura di R. Panvini, A. Sammito, Modica, Ente Autonomo Liceo Convitto, pp. 15-24.
BOI, M.M. (1986). *Guerra e beni culturali (1940–1945)*, Pisa, Giardini Editori e Stampatori Riuniti.
COCCOLI, C. (2008). *Repertorio dei fondi dell'archivio centrale dello Stato relativi alla tutela dei monumenti italiani dalle offese belliche nella seconda guerra mondiale*, in *Monumenti alla guerra. Città, danni bellici e ricostruzione nel secondo dopoguerra*, a cura di G.P. Treccani, Milano, Franco Angeli, pp. 303-330.
COCCOLI, C. (2010). *I «fortilizi inespugnabili della civiltà italiana»: la protezione antiaerea del patrimonio monumentale italiano durante la Seconda Guerra Mondiale*, in *Pensare la prevenzione. Manufatti, usi, ambienti. Atti del XXVI Convegno di Studi "Scienza e Beni Culturali", Bressanone 13-16 luglio 2010*, a cura di G. Biscontin, G. Driuss, Venezia, Arcadia Ricerche, pp. 409-418.
COCCOLI, C. (2017). *Monumenti violati. Danni bellici e riparazioni in Italia nel 1943-1945: il ruolo degli Alleati*, Firenze, Nandini Editore.
CRISÀ, A. (2022). *Archaeology, networks and authorities in a state of war: the "4-level system" in Sicily (1939-43)*, in *Connecting People and Ideas: Networks and Networking in the History of Archaeology*, a cura di B. Arnold, New York, Springer (forthcoming).
CRISÀ, A. (2023). *Codename SICILYWAR: Archaeology, Museums and Social Networks Under Threat in Sicily during World War 2*, Oxford, Archaeopress (forthcoming).
FRESINA, A., BONANNO, G.L. (2013). *Selinunte insieme a Hulot e Fougères*. Palermo, Regione Siciliana.
GRIFFO, P. (1946). *La difesa del patrimonio archeologico agrigentino contro i pericoli della recente guerra*, Agrigento, Soprintendenza alle Antichità.
GRIFFO, P. (1955). *Nuovissima guida per il visitatore dei monumenti di Agrigento: la zona archeologica e la città moderna*, Agrigento, Dimora & C.
GULLÌ, D. (2017). *L'istituzione della soprintendenza di Agrigento. Pietro Griffo e le sue guerre*, in *Archeologia in Sicilia tra le due guerre. Atti del Convegno di Studi, Modica, 5-6-7 Giugno 2014*, a cura di R. Panvini, A. Sammito, Modica, Ente Autonomo Liceo Convitto, pp. 107-119.
La protezione del patrimonio artistico nazionale dalle offese della guerra aerea (1942), Firenze, Le Monnier.
OTERI, A.M. (2005-2006). *Riordinare e riparare. L'attività del governo alleato per la salvaguardia dei monumenti di Sicilia nell'immediato dopoguerra (1943-46)*, in «Quaderni del Dipartimento Patrimonio architettonico e urbanistico», nn. 29-32, pp. 293-302.
PACK, S.W.C. (1977). *Operation Husky: The Allied Invasion of Sicily*, Newton Abbot, David & Charles.
POLIZZI, G., ROMEO, S. (2021). *13 dicembre 1942. Bombe su Solunto. Storia di un fatto dimenticato*, in «Sicilia Archeologica», n. 112, pp. 96-111.
ROMEO, S., ROTHIER, S. (2017). *Bombardamenti su Palermo. Un racconto per immagini. Edizione illustrata*, Palermo, Istituto Poligrafico Europeo.
VITALE, M.R. (2010). *«All'ombra del monumento». Una verifica della riforma Bottai nella Soprintendenza ai Monumenti della Sicilia Orientale, 1939-1949*, in «Città e Storia», n. 5(2), pp. 427-447.
ZALOGA, S. (2013). *Sicily 1943: The Debut of Allied Joint Operations*, Oxford, Osprey Publishing.

Preventive conservation in Times of War. The case of Triumphal Arches

ROBERTA FONTI
Technical University of Munich

Abstract

This paper intends to examine the case of preventive conservation measures, which are especially designed for the protection of archeological remains during War Time and are concentrating on the case of Triumphal Arches.
Triumphal Arches are remains often staged so to comply with the new ideas blew by the theory of the pruning and regarded in a much broader conception of open-air museums.
This practice, which was favouring the use of them so to recall in the mind of people the greatness of past European civilisations, made Triumphal Arches to be perceived by enemies as important targets, easy to spot – thus, subjected to deliberated acts of destruction intended to destroy cultural identity and national proud.
The case of the Arch of Constantine in Rome and its neoclassic copy in Munich will be debated in this article. The partial destruction and recomposition of the Siegestor of Munich will be presented by highlighting aspects bond to its repurposing.

Keywords
Deliberate act of destruction, Reconstruction, Preventive conservation measures.

Introduction

Protective measures especially designed for the safety of heritage in Times of War are of different kinds. These are ranging from the relocation of movable heritage (e.i. *stacco a massello* of entire portions as for the case of Giotto's paintings at the Scrovegni Chapel of Padova) to a careful removal of glass windows, as for the case of the Cologne Cathedral [Moering 2020, 4], to the design of physical barriers able to reduce the impact of direct hits against immovable works of art. This is the case of the glass windows of some Italian monuments, which were historically equipped with solid counter glass windows – thus, difficult to remove without causing any damage. In a report of the Ministry of Education, special branch for the Antiquities, year 1915, it is reported as follows: «Il sovrintendente ai monumenti di Perugia, dopo aver fatto osservare che la rimozione di vetrate, come quella del finestrone di San Domenico in Perugia, e come quelle della basilica francescana in Assisi tutte munite di solide contro vetrate, non è di facile attuazione (…) Il sovrintendente ai musei della Sardegna (…) dalla sua esperienza personale: tutte le volte che l'onda aerea (…) hanno incontrato una vetrata chiusa e rigidamente insaldata nella cornice nei quadri, le vetrate piccole grandi, forti o leggere furono lacerate e sfondate e caddero con tutta la loro armatura (…) Mentre invece le vetrate aperte in tutto o in parte, sono state quasi tutte incolumi e con danni insignificanti»[1].
This is also the case of the rood-screens of the Naumburg Cathedral, amongst many others, to which the application of metallic foils, during World War II, and in direct contact with their architectural surfaces, was causing disproportioned loses of original material and polychromes during removal of protective measures [Freysoldt 2015, 1; Karl 2015, 3].

[1] Ministero della pubblica istruzione, Direzione generale antichità e belle arti 1915, n. 1.

Other, the one of mimetic disguises especially for works of art intended to be protected onsite and exposed to weathering [Ojetti 1917, 5]. Here, the experience matured by the Italians during World War I was playing a significant role, especially, when it comes to the use of materials so to seal sand and setting this side by side to architectural surfaces.
At the outbreak of World War II Giuseppe Stellingwerff (President UNPA – *Unione nazionale protezione antiaerea*), who was conducting a landmark study on the novel typologies of "offences" able to cause destruction, is delivering the guidelines for the protection of the city of Rome [Stellingwerff 1939b, 8]. Particularly, in December 1939, Stellingwerff published an article [Stellingwerff 1939b, 4], where he was describing the different typologies of offenses as follows: «l'offesa che certamente è, nei nostri climi, la più grande, è quella che deriva dai proiettili dirompenti. A tale proposito nello studio delle predisposizioni protettive bisognerà anche tener conto che, in profonde zone di frontiera e marittime, i centri abitati non sono solo soggetti ad attacchi aerei, ma anche all'azione delle artiglierie terrestri o marittime. La profondità di tale fascia, con i progressi notevolissimi realizzati dai cannoni, è grande e tende continuamente ad aumentare. Come indicazione di larga massima, senza considerare dati di eccezione, possiamo ritenere tale profondità dell'ordine di grandezza di almeno una ventina di chilometri. (…) Sarà quindi necessario, a meno forse di poche città centrali, tenere debito conto pure di questa eventualità, giacché non è possibile costruire una casa che presenti separate resistenza a quelle che chiameremo offesa verticale (bombe degli aerei) ed offesa orizzontale (proiettili di artiglieria)» [Stellingwerff 1939a, 1002].
This is, of course, to protect people, along with their immovable assets as well as to preventive protect from deliberated acts of destruction targeted hits. In the same article [Stellingwerff 1939b, 4], Stellingwerff reported about the significance of "pruning the built" so to reduce the effectiveness of direct hits directed against this during air-raids.
«Primo concetto è diradare e cioè, disseminando e frazionando il bersaglio utile, diminuire il numero dei colpi efficaci, rendendo così limitate sia le perdite sia i danni e costringendo il nemico a trarre scarso rendimento dall'offesa sferrata» [Stellingwerff 1939a, 1003].
Further, he underlined the crucial significance of introducing the greenery so to «spezzare le ombre portate». Especially, he was citing the case of the Duomo of Milan, which was understood by him as an easy target to spot. This is not so much due to its cross-shaped profile directed towards East, rather this is due its cast shadow (fig. 1) which was depicting over the square in front its unique architectural outline. This in the words of Stellingwerff sounds as follows: «Si tenga presente che la vegetazione non solo nasconde, ma, cosa non meno importante, spezza le ombre portate, mentre le ombre stesse, proiettate su superfici piane, sono chiare rivelatrici del fabbricato che le genera» [Stellingwerff 1939a, 1009].
A great deal of attention was also paid by different authors to the design of measures especially for the protection of archeological remains of different sizes, concentrating on the case of the roman remains of the city of Rome.
Particularly, this paper intends to examine the case of preventive conservation measures especially for Triumphal Arches and in light of the studies conducted by Stellingwerff for the protection of the existing built [Stellingwerff 1939b, 3-4, 7-8] – rather than for the ones reported for the case of heritage. The cases of the Arch of Constantine in Rome and its neoclassic copy in Munich – the Siegestor – will be debated. Particularly, the partial destruction and recomposition of the Siegestor of Munich will be presented by highlighting aspects bond to its redevelopment so to change the way in which this Triumphal Arch was striking consciousness in people. Especially, the redevelopment of its elevations occasioned by the Arch's repairs in the post-WWII recovery will be presented, along with other peculiar choices, which might be

assimilated to the ones occurred during design to the Arco della Pace of Milan and as a consequence of the defeat of Napoleon as well as to the use of *spolia* to give completion to the Arch of Constantine in historic times.

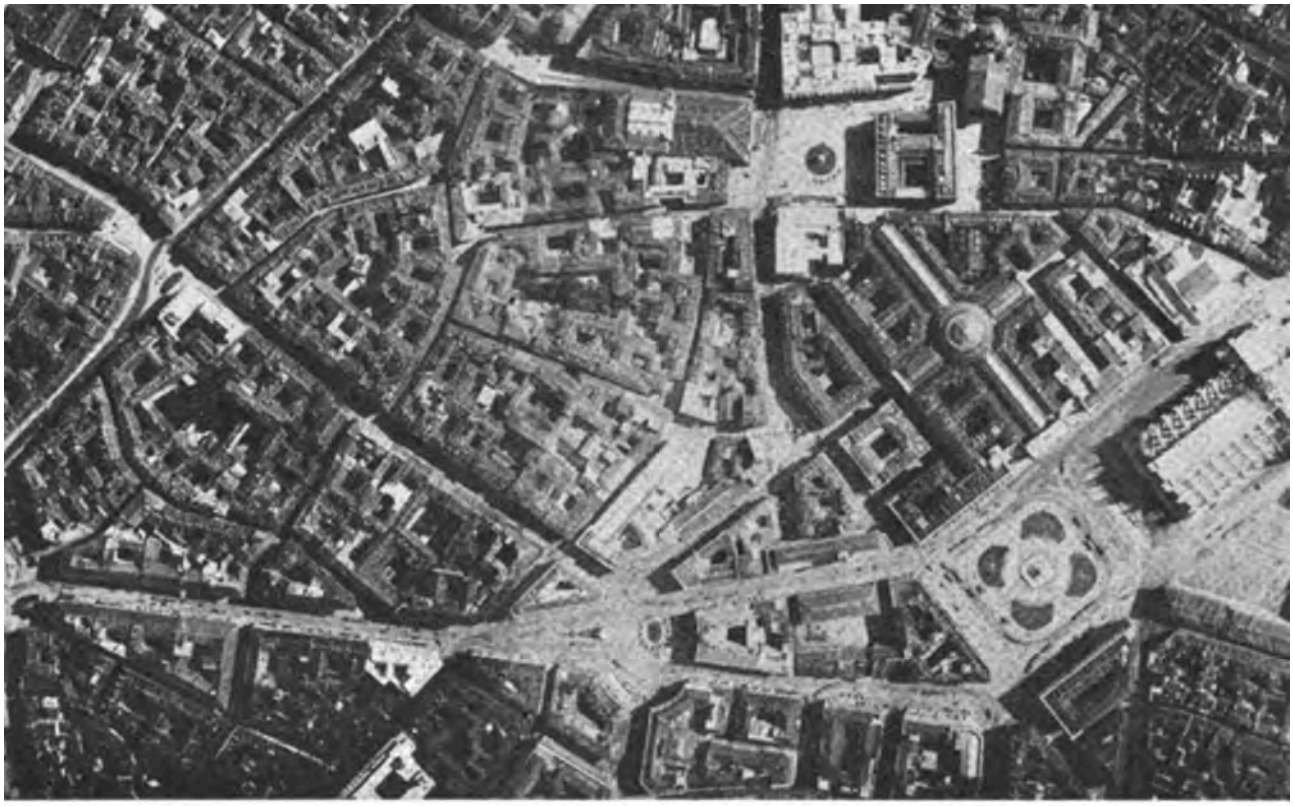


Fig. 10. — La zona centrale di Milano.
Notare che il Duomo è assai più riconoscibile dall'ombra portata che per se stesso.

1: A picture reported by Stellingwerff in his journal article of December 1939 showing the phenomenon of the cast shadow as a means to detect iconic buildings.

1. Triumphal Arches equipped for war!

Triumphal Arches are remains of a medium size, which are commonly located in a prominent position in the heart of modern cities.

Between the end of the XIX century and the beginning of the XX century Triumphal Arches were often isolated from the rest of the historic built and staged so to comply with the new ideas blew by the *theory of the pruning* [Giovannoni 1913, 2] and regarded in a much broader conception of open-air museums.

The isolation of specific elements into modern conceptions of historic centres, on the one hand, was allowing for reactivating these into the consciousness of people, all the while making local citizens aware of their existence and favouring their reintroduction into the daily life of citizens – beyond contemplation. On the other hand, this practice was favouring the use of them so to recall in the mind of people the greatness of past European civilisations – thus, favouring their use for propaganda needs of regimes and totalitarian governments. This is testified by Luce in many of its videos (e.i., *Sotto l'arco di Costantino, dove il ricordo di Roma Imperiale è sempre*

una fiamma viva[2]) as well as by Benito Mussolini (1883-1945) in his year end speech to Italians delivered on December, the 31st, 1925.
«Fra cinque anni Roma deve apparire meravigliosa a tutte le genti del mondo: vasta, ordinata, potente come fu nei tempi del Primo Impero di Augusto. (…) Tuttociò che vi crebbe attorno nei secoli della decadenza, deve scomparire. Entro cinque anni da Piazza Colonna deve essere visibile il Pantheon. Voi libererete anche dalle costruzioni parassitarie e profane i templi maestosi della Roma Cristiana: i monumenti millenari della nostra storia devono giganteggiare nella necessaria solitudine»[3].
Charging *intentional monuments* [Riegl 1903, 6] with iconic meaning has consequences especially in war time. Commonly, these are perceived by enemies as important targets, easy to spot during air-raids – however, difficult to strike – and subjected to deliberated acts of destruction intended to destroy cultural identity and national proud – as this is reported by Luce[4] in the video realised in July after the 1943 Cologne Air-raid.
«Una impressionante documentazione del terrorismo aereo anglosassone. Gli aviatori inglesi hanno bombardato colonia la città anseatica renana, colpendo le sue celebri costruzioni monumentali e i meravigliosi tesori d'arte. Il Duomo di Colonia, uno dei più insigni monumenti dell'arte gotica, è gravemente danneggiato»[5].

1.1 The Arch of Constantine during World War II

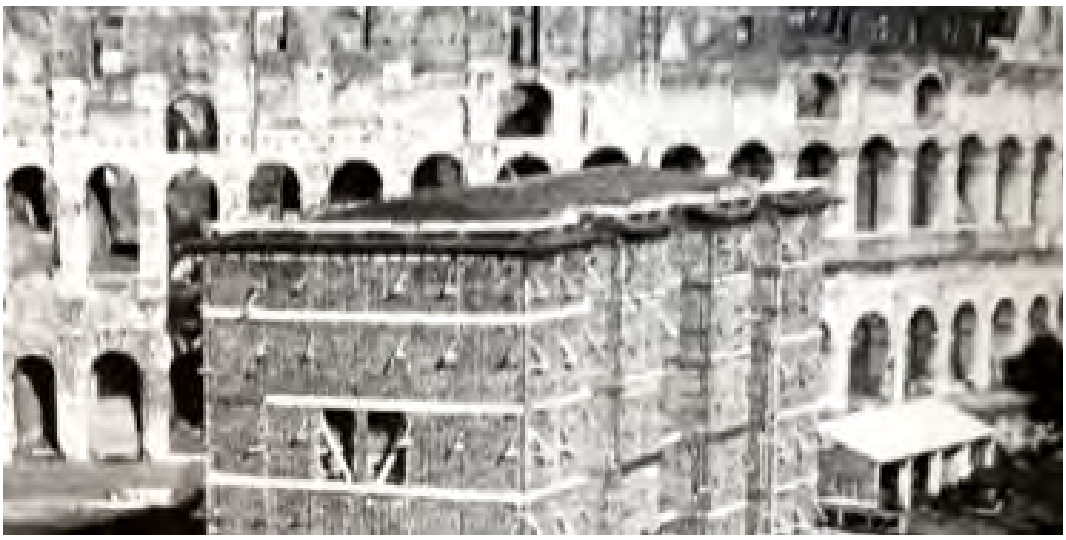
Several publications of the time have illustrated the peculiar design aspects of measures for preventive protect the Arch of Constantine in Rome from deliberated acts of destruction during World War II. Especially, in 1940s, these were presented by the Fascists (Luce, post 1946, 4. *Film conductor: Pucci Giampiero, Title: I monumenti italiani e la guerra*) and the Nazi in their propaganda media (fig. 2) and technical reference literature as an example of best practice in the protection of immovable heritage.
However, little has been said with respect to the reflections of the engineering studies conducted by the Stellingwerff for the protection of the existing built into the design of protective measures especially for the Arch of Constantine.
By comparing the studies conducted by Stellingwerff with the practical challenges offered by the location and sizes of the Arch of Constantine, we need, firstly, to distinguish the two different types of possible offences that had to be preventive counteracted. These are: i.) air-raid ("vertical offence") direct hits shot from the coast and the mainland estimated by him able to reach targets located around 20 km far further. Italian cities, with the exception of a few of them located in the central part of the peninsula, were severely exposed to this type of hazard called by Stellingwerff the "*offesa orizzontale*" – the horizontal offence.
The Arch of Constantine is located approximately 25km from the seaside over a direct lane that was connecting *Via Imperiale* with *Piazza Venezia*, and the square with the rediscovered *Ostia Antica* under the motto: "*Roma al mare per la Via Imperiale*".
Reconnecting Rome with its seaside was one of the goals of Mussolini, who in his speech delivered on March, the 19th 1932 reported the following: «Di una cosa sono orgoglioso, di aver ricondotto i romani al mare. Lo avevano dimenticato. È distante appena 20 minuti di tram o di automobile»[6]. This in the words of del Bufalo who was conceiving the pruning sounds as

[2] Archivio Luce, 1928, 3.
[3] Benito Mussolini, speech to Italians delivered on 1932, 1, VIII-IX.
[4] Archivio Luce, 1928, 5.
[5] Archivio Luce, 1943, 5.
[6] Benito Mussolini, speech to Italians delivered on 1932, 1, XIII.

2: Preventive conservation measures performed so to protect the Arch of Constantine from bombing and framed into a propaganda video directed to show the terrible offences performed by the enemies to the Italian civilization and iconic buildings as well as the engagement of the state with the help of the Istituto Centrale del Restauro into preventive protect heritage [clips of the video "I monumenti italiani e la guerra", year post 1946].

follows: «con la creazione della Via Imperiale, si completa della sua linea più bella e più importante, in quanto, mentre la Via del mare si mantiene sempre in fondovalle, questa invece dominerà dai Colli la vallata del Tevere (…) Essa si snoda sempre in mezzo al verde, penetrando nel cuore della città (…) fino a piazza Venezia completamente libera da costruzioni e, dalle mura aureliane» [Del Bufalo 1939, 2].

Further, the Arch of Constantine faces a large space, which might have helped to recognise the Arch based on its peculiar cast shadow (vertical offence). This was severely exposing the Arch to deliberated acts of destruction eventually performed by means of horizontal escalations that, in 1939, were not yet understood as the first cause of damage to be fought. Rather, air-



3: Arch of Constantine [Luce, 1940].

raids were still perceived as the main threat occasioning destruction. Because of this, observations are, here, drawn on the design of roofs in protective shelters. Particularly, shelters protecting Triumphal Arches are showing a rather flat outline – thus, possessing a minimum inclination for allowing the regular flow of failing water.By checking the recommendations given by Stellingwerff for the design of bomb-resistant roofs, it is clear that these need to be designed with similitude to the ones able to withstand Earthquakes. This in the words of Stellingwerff sounds as follows: "*Per trattare delle strutture portanti è necessario tener presente i tormenti ai quali possono essere assoggettate a causa delle offese dal cielo. Gli scoppi, di massima, generano sollecitazioni assimilabili, per quanto riguarda le conseguenze, a quelle prodotte dei moti sismici. È pertanto può fermarsi con sufficiente esattezza che le norme antisismiche sono anche antiaeree"* [Stellingwerff 1939b, 1004].

In this respect, it is well known that a roof possessing a pitch under dynamic actions will produce an additional horizontal force able to strike constructions and causing their partial collapse if this is not counteracted by the use of passive devises. Further, according to Stellingwerff a flat roof provides constructions with a cert degree of resistance to penetration to incendiary bombs: «Le coperture a terrazzo, non danno spinte, sono preferibile a quelle a tetto, anche nei riguardi delle possibilità di incendio, data la loro generale attitudine a frenare le bombe incendiarie» [Stellingwerff 1939b, 1007].

Concluding, despite the different types of pruning that, at times, were irreversibly changing the city pattern characterising this cultural landscape, the Arch of Constantine was located in a prominent and isolated position, yet tightly connected with the Roman built of the Flavian Era (fig. 4). This is, here, considered one of the main reasons for prioritisation of the protection of the Arch against other cultural assets.

In fact, despite the objective difficulty in striking the Arch with direct hits, due to its relatively small size, and on account of the intense pruning affecting this urban sector - so to make the roman city to be perceived, once again, in its monumental spatiality - the Arch of Constantine was one of the first monument to be protected.

As this is reported by Cajano [Cajano 2019, 1], the protective shelter was designed especially for providing protection to the decorative apparatus of this against metallic splinters and stone debris coming from possible near explosions.

a)

b)

4: The Colosseum and the Arch of Constantine a) in the occasion of the visit of Hitler (year, 1938), Photographer: Novelli [Luce, 6] b) in the 1940s after installation of the protective shelter [Luce, 7].

However, it has not to be neglected the value given to the Arch of Constantine as an icon of the Fascist Era, as this is testified by the clips reported in Fig. 2 and extracted by a video shot by the Instituto Luce, in Fascist Era. This is showing the great efforts put by the Italian state in defending sites and objects of knowledge dear to Italians and representative of their national proud.
Over different Eras, the Arch of Constantine has always been associated with different kinds of victories and used as a site for ritual widely ranging from religious processions to military parades, to democratic expressions of forms of power, which go with public speeches. The Arch of Constantine has always been there, as an everlasting background of our history.

1.2 The Gate of the Victory in Munich

Similar observations can be drawn for the Gate of the Victory in Munich. This has beaten time in the short history of the kingdom of Bavaria and the one of the Führer, who moved his first steps in politics right from Munich. In Nazi Germany, Munich was one of the four cities of the Führer, and the Siegestor was used to give a proper stage to the most important Nazi parades as well as appearing in the most relevant propaganda advertisements of the time.

The Siegestor was designed in a form of a Triumphal Arch so to resemble the aesthetic features of the Arch of Constantine in Rome. Its design was conceived in the XIX century so to suit the needs of King Ludwig I, who wanted to transmit *ad perpètuam rèi memòriam* the greatness of the House of Wittelsbach. In fact, there was not a proper historic event to be recorded if not the one which sow Ludwig I to head over *Bavaria* and making Munich one of the most important European cities all around. This is despite the German revolutions of 1848–1849 that caused to the newly born kingdom of Bavaria to be integrated into the border of what

5: 1930s The Siegestor used as icon for the celebration of the 2000 years of the German Civilisation in [© Weidner, Bauer, Senninger, Münchner Stadtmuseum 1996, 9].

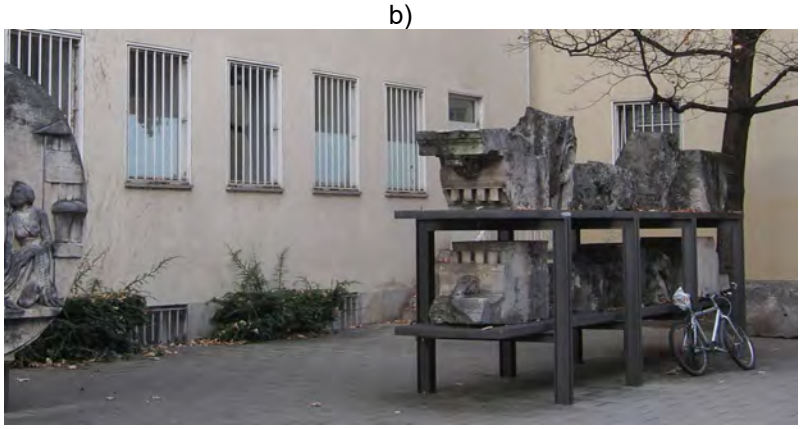
that now is known under the name of Germany, still preserving quite some privileges and autonomy. In fact, despite this major defeat, Ludwig I was keeping reshaping the urban settlement of Munich, extending this over its medieval borders, providing the city with a State Museum (*Die Alte Pinakotheken*) and the square of the King (*Königsplatz*) as well as equipping this with the Gate of Victory (*Siegestor*).
The Siegestor (1843-1850) was watching towards East and connecting yet disconnecting the *Ober-* and *Niederbayern* as well as giving a monumental end to Ludwigstrasse. Despite its great significance with respect to its iconic meaning for Munich citizens and for Hitler as a former burgher of this city, the Siegestor was poorly preventive protected. The author could not find documentation on reasons for this. However, it is possible to speculate on this. Incredible efforts were put into the preservation of works of art all across Germany despite the shortage of materials, money and labor, which may have called for a prioritisation of others works of art against the Gate of Victory, which due to its isolated position and relatively small size – thus, difficult to strike with direct hits – was considered less exposed to risk from deliberated acts of destruction. In 1944, during a very heavy raid-attack the Gate was severely damaged (Fig. 6, a), and the city of Munich and the majority of the German territory was under a fire storm. Most probably no effective measures to protect the Siegestor from destruction could ever be applied. However, opposite to what was happening in the rest of Munich, here, remains were preserved and sorted out so to allow for a philological reconstruction. Part of the fragments were recovered from the debris and repositioned. Others were intentionally not set and a new historic image of the Siegestor was transmitted to posterity. This is a large lacuna that is now characterising its elevation showing a open wound claiming for peace (Fig. 6, b).
For a long while, remains were stored at the town hall. In the 1990s, fragments were redeveloped and staged at Nieserstrasse (Fig. 6, c). The street is located in the hearth of the medieval built of Munich – thus, far away from the Gate and located in a sector of the built, which is still preserving its character – despite the huge destruction occasioned by World War II. This is understood as a „lapidatium" and it was designed by the artist Gabriel Henkel with the idea of stimulating the observer so to establish a dialogue with the remains. Here, remains are, in principle, supposed to be mute, in their reality of single fragments unable to reconcile with their historic image to which they belong to. They are set over shelfs so to progress along an anonymous street, and positioned, at times, upside down so to trigger attention and engaging casual observers into the understanding of their code at the discovery of the history of the Gate of Victory in Munich [Weidner, Bauer, Senninger, Münchner Stadtmuseum 1996, 9].
The Gate, which was celebrating no victory, and was installed as a mere symbol of power, now, has been redeveloped so to celebrate a victory, the one of peace over one of the bloodiest wars across human history.

3. The manipulation of architectural surfaces

It has been already put under the attention of a larger public [Weidner, Bauer, Senninger, Münchner Stadtmuseum 1996, 9] the fact that the redevelopment of the Gate of Victory in Munich was showing great similarities with the solution found for the Arco della Pace of Milan in historic times. It is well known that the Arch of Milan, which was supposed to celebrate the victory of Napoleon was still uncompleted when his defeat was occurring. The idea was to redevelop its decorative apparatus so to charge this with a novel meaning. Same applies, in some respects, to the case of the Arch of Constantine, which is showing remains dated back to different times, or events, in history and that had provided us always with a new and a different narrative, over time able to comply with the needs of contemporary societies. This is

a)

b)



c)

6: The Siegestor - a) after WWII, b) after reconstruction and c) fragments at Nieserstrasse (year, 2023).

rising the question: is the aesthetic appearance and iconographic apparatus of a work of art that is defining the meaning of heritage when this is charged with iconic meaning? Other, are we defining this by the way in which we are allowing heritage to strike our consciousness in a precise moment in history? And, is the manipulation of heritage the way how to reactivate contested heritage in societies? And is the undercut at the Siegestor, with its mute face, the way how to recall in the mind of people history so to avoid to forget history?

Conclusion

This article offers a novel understanding of the pruning of historic city in light of its protective effect against air-raids as well as its negative one when it comes to the projection of cast shadows able to clear depicting targeted heritage. This article is also presenting different approaches performed into the practice so to reactivate heritage into the consciousness of people. Particularly, the case of intentional heritage designed to commemorate historic events has been presented underlining aspects bond to the design of protective shelters as well as strategies for reconstruction and recomposition of existing fragments so to charge these with a novel commemorative value: the one of peace and freedom. This short article is also aiming at offering to readers the spark for conducting further discussion and studies on the manipulation of contested heritage.

Bibliografia

CAJANO, E. (2019). *La protezione del patrimonio costruito prima dei conflitti. Il caso di Roma negli anni quaranta del novecento,* in «Confronti. Quaderni di restauro architettonico. Il restauro nei territori in conflitto», nn. 8-10, pp. 55-68.

DEL BUFALO, A. (1939). *Roma al Mare per la via imperiale*, in «L'ingegnere: rivista tecnica del Sindacato Nazionale Fascista Ingegneri», nn. 6-15, pp. 519-522.

FREYSOLDT, B. (2015). *Kunsttechnologische untersuchung der polychromie der bildwerke des naumburger westlettners erhebung sicherung und interpretation der befunde* (dissertation), Regensburg, Verlag Friedrich Pustet.

GIOVANNONI, G. (1913). *Il "diradamento" edilizio dei vecchi centri: il quartiere della rinascenza in Roma*, Roma, Nuova Antologia.

KARL, D. (2015). *Die polychromie der naumburger stifterfiguren kunsttechnologische untersuchung der farbfassungen des 13. und 16. Jahrhunderts* (dissertation), Regensburg, Verlag Friedrich Pustet.

OJETTI U. (1917). *I monumenti italiani e la guerra*, Milano, Alfieri & Lacroix.

RIEGL, A. (1903). *Moderne Denkmalkultus: sein Wesen und seine Entstehung,* Wien, K.K. Zentral-Kommission für Kunst – und Historische Denkmale: Braumüller.

STELLINGWERFF, G. (1939a). *La casa che meglio resiste alle offese aeree,* in «L'ingegnere: rivista tecnica del Sindacato Nazionale Fascista Ingegneri», nn. 12-15, pp. 1001-1010.

STELLINGWERFF, G. (1939b). *La protezione antiaerea nel quadro del piano regolatore di Roma imperiale,* Istituto di Studi romani, Spoleto, S.A. Arti grafiche Panetto & Petrelli.

WEIDNER, T., BAUER, R., SENNINGER, H., MÜNCHNER STADTMUSEUM. (1996). *Das siegestor und seine fragmente*, München, Buchendorfer.

Sitografia

http://www.14-18.it/documento-manoscritto/ASPMV_GGB10F1005/001?search=37a6259cc0c1dae299a7866489dff0bd&searchPos=26 (January 2023)

http://www.bollettinodarte.beniculturali.it/opencms/multimedia/BollettinoArteIt/documents/1533212713697_13_Serio_85_(Archivio).pdf (December 2022)

https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL3000052191/1/adunata-degli-operai-milanesi-roma-1.html?startPage=0&jsonVal={%22jsonVal%22:{%22query%22:[%22*:*%22],%22fieldDate%22:%22dataNormal%22,%22_perPage%22:20,%22luoghi%22:[%22\%22Arco%20di%20Costantino\%22%22]}} (November 2022)

https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL3000000006/1/i-monumenti-italiani-e-guerra-1.html?startPage=0&jsonVal=%7b%22jsonVal%22:%7b%22query%22:%5b%22*:*%22%5d,%22fieldDate%22:

%22dataNormal%22,%22_perPage%22:20,%22temi%22:%5b%22/%22i%20bombardamenti%20in%20Italia/%22%22,%22/%22restauro/%22%22%5d%7d%7d (April 2020)
https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL5000018401/2/impressionante-documentazione-del-terrorismo-aereo.html?startPage=1380&jsonVal={%22jsonVal%22:{%22query%22:%22*:*%22,%22startDate%22:%22%22,%22endDate%22:%22%22,%22fieldDate%22:%22dataNormal%22,%22_perPage%22:20}} (April 2020)
https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL0000034711/12/il-colosseo-e-l-arco-costantino-ripresi-dall-alto-del-colle-palatino-durante-parata-militare-onore-hitler.html?startPage=220 (December 2022)
https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL0001004642/13/l-arco-costantino-ricoperto-dalle-protezioni-anti-aeree-e-colosseo-visti-dal-palatino.html?startRelatedPage=9&perPageRelated=9&startPage=260&query=&jsonVal=%7B%22jsonVal%22%3A%7B%22fieldDate%22%3A%22dataNormal%22%2C%22_perPage%22%3A20%7D%7D (December 2022)

"Pompeii bomb damage". I restauri ottocenteschi nel secondo Dopoguerra tra alterazione e continuità

"Pompeii bomb damage". Nineteenth-century restorations in the post-World War II period between alteration and continuity

ERSILIA FIORE
Scuola Superiore Meridionale

Abstract

Il bombardamento dell'area archeologica di Pompei, tra l'agosto e il settembre 1943, rappresenta uno dei capitoli più tristi e meno approfonditi della storia degli scavi vesuviani. Esso apportò ingenti danni alle architetture pompeiane, compromettendo anche gli spazi già attenzionati dagli interventi di restauro e "miglioramento della fruizione" che avevano caratterizzato Pompei nel XIX secolo. Il contributo proposto intende mettere in luce la comune sensibilità e la continuità di approccio che, con le dovute differenze tecnologiche, caratterizzò i restauri post-bellici e quelli realizzati a Pompei nella seconda metà dell'Ottocento, ponendo l'accento in particolare sulla sorte dei lavori realizzati da Michele Ruggiero durante la sua direzione del sito vesuviano (1875-1893).

The bombing of the archaeological site of Pompeii, between August and September 1943, represents one of the saddest and least explored chapters in the history of the Vesuvian excavations. It caused extensive damage to Pompeii's architecture, also compromising the areas already covered by the restoration work and experiments in the field of the enjoyment of the archaeological heritage that had characterised Pompeii in the 19th century. The proposed contribution intends to highlight the common sensitivity and continuity of approach that, with due technological differences, characterised the post-war restorations and those carried out in Pompeii in the second half of the 19th century, emphasising the fate of the work carried out by Michele Ruggiero during his direction of the Vesuvian site (1875-1893).

Keywords
Pompei, restauro archeologico, sperimentazione.
Pompeii, archaeological restoration, experimentation.

Introduzione

Come ben evidenziato dagli studi che, per primi, hanno reso note le distruzioni belliche e i difficili processi di protezione, remissione dei danni e restauro dell'area archeologica di Pompei durante il Secondo Conflitto Mondiale [Picone 2011a; Picone 2011b; Garcia y Garcia 2006; Picone 2018; Angelone, Vitagliano 2020], i bombardamenti anglo-americani al sito vesuviano rappresentano per l'archeologia italiana e per la cultura internazionale uno dei capitoli più tristi e meno noti della storia del Novecento.
I danni provocati dalle incursioni aeree tra l'agosto e il settembre 1943 furono ingenti e forieri di un'intensa stagione di restauri alla fragile materia pompeiana, rivelatasi problematica alla "prova del tempo" [Picone 2018]. Dinamica che interessò, inevitabilmente, anche gli spazi già attenzionati dagli interventi di restauro e "miglioramento della fruizione" che avevano caratterizzato l'area archeologica nel secondo Ottocento.

Tale periodo, definito da Maiuri tra i più felici della storia di Pompei, fu caratterizzato da una forte attenzione al restauro e alla ricomposizione delle evidenze archeologiche che videro protagonista la figura di Michele Ruggiero, architetto direttore degli scavi pompeiani e successore di Fiorelli dal 1875. Alcuni degli interventi di restauro più noti della direzione dell'architetto napoletano, come le anastilosi dei colonnati nell'area del foro triangolare, le strutture di copertura a protezione di fontane e affreschi e gli interventi di consolidamento con tiranti metallici realizzati diffusamente nelle *regiones* VI, VII e VIII, furono oggetto di parziali distruzioni e forti danni a seguito dei bombardamenti alleati del 1943 [Mazzanti 2004].
La documentazione delle incursioni aeree, accuratamente registrate dai tecnici militanti a Pompei durante la direzione di Amedeo Maiuri, ci consente di individuare con una certa precisione le aree oggetto dei bombardamenti e, se interpolata con la lettura dell'esistente e della documentazione iconografica e d'archivio, anche di tenere traccia dei restauri e delle riconfigurazioni ottocentesche obliterate dai bombardamenti alleati e oggetto di successivi interventi di conservazione che ne hanno tramandato o alterato la memoria.
Su tali aree, anche in tempi recenti, si è più volte intervenuti con operazioni di messa in sicurezza, restauro e consolidamento volti a conservare l'immagine storicizzata dell'antica Pompei e a risolvere le problematiche conservative scaturite dalla scarsa compatibilità materica degli interventi del Secondo dopoguerra. Infatti, anche se nel rispetto dell'aspetto figurativo delle ricomposizioni ottocentesche, i restauri post-bellici alterarono spesso le tecnologie costruttive e i materiali impiegati nella pratica del restauro archeologico del XIX secolo, affiancando o sostituendo le tecniche tradizionali con declinazioni moderne non sempre compatibili con la fragile materia antica.

1. Analogie di approccio ed evoluzioni tecniche nelle esperienze di restauro condotte a Pompei tra XIX e XX secolo

«I molti monumenti esistenti nella città di Pompei, e già scavati da tempo, presentano ogni giorno maggior bisogno di restauri»[1]. È con queste parole che Michele Ruggiero, nei primi anni della sua direzione del sito archeologico, evidenziò la sempre più urgente necessità di procedere a Pompei con operazioni di restauro e conservazione dei manufatti architettonici. Dopo poco più di un secolo dai primi scavi, apparve chiaro come gli edifici scoperti fossero caratterizzati da una fragilità intrinseca, condizione che esigeva l'applicazione repentina di interventi specifici volti a proteggere e a ridare solidità e, talvolta, forma alla materia antica. Erano infatti numerose le *domus* con camere decorate o fontane con "urgente necessità di aver restaurati o rifatti i tetti, che ora malamente le difendono dalle intemperie"[2] e i monumenti da ripulire con perizia ed accorgimento.
La direzione dell'architetto napoletano, dunque, fu la prima ad avvertire la necessità e l'urgenza della conservazione di Pompei, incentrandosi prettamente sull'elaborazione di proposte di restauro che potessero migliorare lo stato di conservazione delle rovine archeologiche, attraverso interventi minimi volti a non stravolgere o alterare la conformazione spaziale e architettonica delle strutture antiche. Per Michele Ruggiero «il restauro ha duplice scopo, quello cioè di venire immediatamente in aiuto, con sobrie opere d'arte, alla mancante solidità del monumento scoperto; e l'altro di concorrere alla intelligenza dell'antica tettonica, quante volte le stesse antiche tracce ne indichino chiaramente il modo» [Sogliano 1900]; criterio perseguito dall'architetto direttore anche nella risistemazione degli edifici tornati alla

[1] Roma. Archivio centrale dello Stato. Direzione generale antichità e belle arti, I versamento. B. 68 f. 23.
[2] *Ibidem.*

luce da tempo, dove si dedicò al montaggio e alla ricollocazione "nella posizione originaria" dei frammenti architettonici rinvenuti durante gli scavi. Tra le attività condotte a Pompei da Michele Ruggiero vi fu, dunque, la ricomposizione degli spazi porticati che caratterizzavano in antico i luoghi della vita pubblica della colonia romana, come quelli del Foro civile, del Foro triangolare e del tempio di Apollo i cui frammenti architettonici, sorpassando l'atteggiamento contemplativo delle rovine tipico del periodo romantico, furono ricomposti filologicamente.
La ricomposizione della tettonica antica, resa più facilmente evincibile attraverso i processi di restauro e ricostruzione degli alzati delle antiche architetture, divenne l'intervento più utilizzato dalla direzione Ruggiero per restituire ai fruitori la dimensione spaziale e urbana della città vesuviana. Tali processi di integrazione furono realizzati con l'impiego di materiali tradizionali, economici e perfettamente compatibili con la materia antica, messi in opera in modo distinguibile «per testimonio del restauro» [Sogliano 1900] così da raccontare, oltre all'immagine originaria dello spazio storico, anche il palinsesto delle architetture antiche.
Esempio emblematico della condotta operativa perseguita a Pompei da Michele Ruggiero e delle azioni di conservazione seguite alle distruzioni post-belliche è rappresentato dal restauro dei Propilei del Foro triangolare.
Tale area, situata nelle immediate vicinanze del Quadriportico dei teatri, aveva ricevuto una prima sistemazione nel 1765 dopo la scoperta avvenuta a opera di Francesco e Pietro La

1: Il foro triangolare dopo i restauri di Michele Ruggiero. Sono evidenti i blocchi moderni impiegati per la ricomposizione dell'elevato e l'integrazione del muro di fondo del portico (Collection de l'Institut d'Archéologie classique de Strasbourg. Fonds spécifique Fonds Adolf Michaelis 1880).

Vega. Come evincibile dallo studio delle numerose rappresentazioni iconografiche dell'area, tra le più attenzionate dai viaggiatori e dai *pensionnaires* in visita alla città antica, la prima sistemazione dei propilei era stata realizzata riallocando i blocchi lapidei, opportunamente distanziati, sulle basi e traslando sul muro di fondo cinque elementi architrave-fregio su cui furono collocati le cornici e tre capitelli ionici, tutto in forma di frammento. Tale immagine dei Propilei, tra gli anni '70 e '80 dell'Ottocento, fu modificata dall'intervento di Michele Ruggiero che ne ricompose l'alzato architettonico originario restaurandone le colonne, riassemblate grazie all'integrazione dei blocchi originari con nuovi elementi privi di scanalature e ripristinando gli elementi della trabeazione, i cui frammenti erano stati lasciati *in situ* dai restauri precedenti. Alla struttura così restaurata, Ruggiero aggiunse due tiranti di consolidamento in ferro con cui la trabeazione del portico fu connessa al muro di fondo opportunamente consolidato e integrato fino alla quota che ancora oggi presenta.
Nel corso dei bombardamenti angloamericani del 14-15 settembre 1943, furono distrutte le due colonne più orientali del propileo [Garcia y Garcia 2006]. I lavori di restauro furono diretti nel 1945 da Amedeo Maiuri il quale, oltre a restaurare lo stilobate, colse l'occasione per correggere in quel momento anche l'errore realizzato da Michele Ruggiero nel montaggio degli architravi, invertendone la posizione, conferendo al monumento la configurazione che esso presenta tutt'ora. La scarsità di risorse economiche e materiali che caratterizzò i restauri nel secondo dopoguerra spinse Maiuri ad impiegare nelle operazioni suddette materiali moderni come il cemento armato impiegato per l'architrave, i quali si presentavano come la miglior soluzione possibile per ridare unità e solidità alla struttura danneggiata dalla guerra [Maiuri 1947].
Analogamente a quanto fatto circa un secolo prima da Michele Ruggiero, Maiuri intervenne sull'area del foro Triangolare con la stessa attenzione all'autenticità dei frammenti originari che aveva caratterizzato l'intervento del suo predecessore. I blocchi superstiti furono tutti ricollocati nella posizione conferitagli dall'intervento Ottocentesco, ad eccezione degli elementi architrave fregio posizionati erroneamente e dei consolidamenti metallici, non più utili dato l'inserimento dell'architrave in cemento armato.

2, 3: Gli interventi di restauro realizzati sui propilei del foro triangolare nel secondo dopoguerra (Archivio del Parco archeologico di Pompei).

Situazione analoga a quella che interessò anche il portico del Tempio di Apollo, dove la ricomposizione ottocentesca degli alzati, abbattuta dai bombardamenti, fu restaurata avvalendosi di materiali e tecnologie costruttive moderne e rimuovendo i presidi statici precedentemente inseriti.
Come Ruggiero anche Maiuri, nel corso della sua attività di soprintendente, introdusse interventi volti a ricomporre l'unità dei manufatti pompeiani con lo scopo di suggerire la lettura delle spazialità originarie e degli usi degli spazi architettonici, sia nella dimensione domestica sia pubblica. Tuttavia l'impiego di tecniche moderne, ancora non adeguatamente sperimentate a contatto con la materia archeologica e con la quotidiana esposizione agli agenti atmosferici, ha comportato l'insorgenza di maggiori problematiche conservative rispetto al passato, rendendo necessario, in tempi recenti, nuovi interventi di messa in sicurezza e restauro. Nel corso del Grande Progetto Pompei, la struttura dei Propilei è stata oggetto di rilievi laser scanner e indagini georadar che hanno evidenziato numerose anomalie, attribuibili alle discontinuità tra i rocchi e alla presenza di vuoti e microfratture, in parte frutto dei differenti processi di restauro effettuati sulle strutture e per cui sono stati progettati interventi di consolidamento specifici [Osanna, Picone 2018].

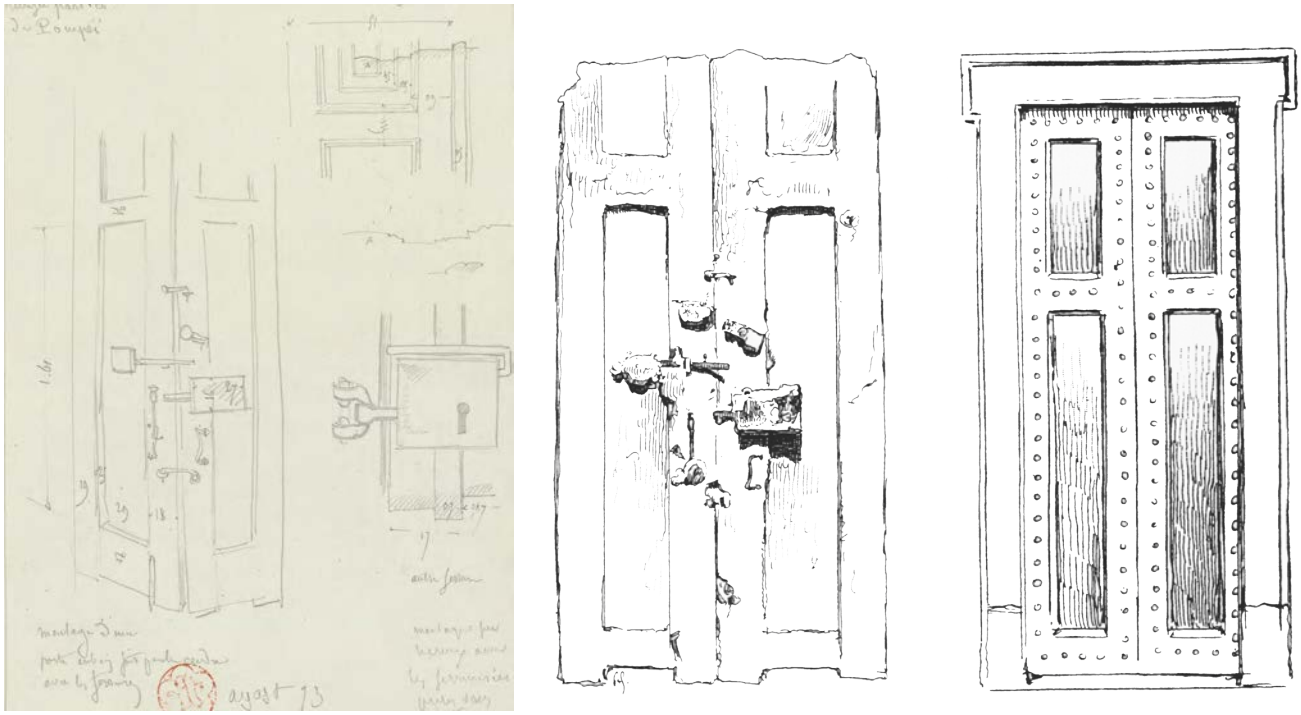
2. Dalla distruzione di un contesto alla continuità delle esperienze di studio: il caso del Museo Pompeiano

Tra i danni provocati dai bombardamenti del 1943 si annovera la distruzione del Museo Pompeiano voluto da Giuseppe Fiorelli all'interno dell'area archeologica e a cui Michele Ruggiero diede un significativo contributo.
Tale museo nacque con l'obiettivo di mostrare ai visitatori un "campionario" delle suppellettili più comunemente impiegate all'interno della città archeologica, così da suscitare, unitamente alla visita dei ruderi, un'immagine chiara e immediata della vita antica e degli usi dei cittadini pompeiani. Inoltre, la creazione di un museo all'interno del sito archeologico avrebbe contribuito a migliorare la logistica delle attività di conservazione e gestione dei reperti "ordinari" provenienti quotidianamente dagli scavi che, come testimoniato da numerose cartoline storiche, durante il periodo borbonico erano stipati nell'area del Tempio di Mercurio. Modalità che non assicurava una corretta gestione degli oggetti che, così riposti, erano raramente consultabili dagli studiosi e dal pubblico che poteva fruirne soltanto scrutando il cancello posto a protezione dell'area deposito.
La creazione del Museo Pompeiano, tuttavia, non fu facile a causa della scarsità delle risorse economiche e dei problemi logistici che caratterizzavano la gestione della città antica a cavallo dell'Unità d'Italia. Per portare avanti tale progetto, durante la sua direzione Fiorelli decise di installare il nuovo museo nelle strutture riscoperte sotto la terrazza del Tempio di Venere, a lungo impiegate dalla famiglia Minervini come cellai [Fiorelli 1875]. Tali spazi, a cui si accedeva da un'apertura interna al fornice di Porta Marina, furono riconvertiti alla funzione museale dopo l'esproprio e modificate dagli architetti di Pompei, tra cui Michele Ruggiero; ciò avvenne con l'introduzione di partizioni moderne necessarie a suddividerne lo spazio, in pianta lungo e stretto per ospitare i reperti, realizzando dapprima due, poi tre stanze a cui, nel XX secolo, si aggiunse una quarta.
Gli elementi che caratterizzavano lo spazio museale istituito nel 1873[3] erano, senza dubbio, le vittime dell'eruzione "rapite alla morte" dalle sperimentazioni realizzate da Giuseppe Fiorelli durante gli scavi del 1863. Tali reperti, ottenuti mediante la colatura di gesso liquido

[3] MS. 13642 – « Excursion à Pompéi » par Gustave Toudouze 1873, Bibliothèque de l'Arsenal.

nelle cavità costituitesi nel terreno a seguito della decomposizione delle sostanze organiche, restituivano tridimensionalmente la morte drammatica dei fuggitivi pompeiani, ottenendo una risonanza mediatica che attirò l'attenzione di tutta Europa [Osanna 2016]. I calchi delle vittime dell'eruzione furono a lungo una delle principali attrazioni della città vesuviana, rappresentando, come trasmesso nei resoconti inediti di tanti viaggiatori stranieri, il coronamento emotivo della visita al sito: «C'ers le cœur serre et la gorge sèche que le curieux sort du petit musée établi près de la porte Marina, où l'on voit ces malheureux Pompéiens encore tordus et convulses dans la dernière position ou la mort les a surprise (…) ce n'est pas sans une mélancolie étrange que le voyageur foule se pave de lave encore creuse par les roues, ces trottoirs uses par les sandales grecques et romaines»[4].
Meno nota è, invece, l'applicazione dello stesso sistema fatta da Michele Ruggiero per approfondire gli aspetti tecnici dell'edilizia pompeiana. Gli studi di quest'ultimo offrirono una visione inedita dell'architettura antica e del contesto vesuviano, in cui il costruito fu indagato, per la prima volta, nei termini della storia della costruzione differentemente da quanto fatto dalla cultura architettonica dell'epoca, ancora prettamente concentrata sugli elementi decorativi e stilistici [Mangone 2016].
L'architetto napoletano, in una delle sue opere più note, ricorda come grazie all'applicazione delle impronte in gesso siano venute alla luce "molte importanti novità" come la scoperta della "vera forma" degli architravi, la disposizione degli infissi che caratterizzavano gli usci delle strade e, nelle botteghe, dei finestrini basculanti utilizzati dai pompeiani per l'areazione degli spazi di servizio delle *domus* e tanti altri frammenti della vita quotidiana degli antichi, incredibilmente somiglianti ai dispositivi ancora in uso dai suoi contemporanei [Ruggiero 1872]. L'attenzione allo studio delle "arti meccaniche dei pompeiani" e dei loro contesti archeologici, anche finalizzati all'approfondimento di interrogativi più strettamente scientifici come gli studi condotti dall'architetto napoletano sulle dinamiche dell'eruzione del 79 d.C., spinse Ruggiero a realizzare su tali elementi sperimentazioni analoghe a quelle condotte sull'architettura. Durante la sua attività di architetto e direttore del sito archeologico, Michele Ruggiero operò per realizzare "ogni volta che si sono potuti intendere chiaramente" calchi e modelli in gesso delle componenti architettoniche rinvenute, in cui inserire i frammenti originari raccolti in *situ* e quanti, nei depositi, fossero riconducibili alle stesse strutture. Tale processo, oltre che per la ricostruzione dei modelli di porte e infissi, fu adottato anche per lo studio degli architravi e delle strutture orizzontali impiegate dai pompeiani per la realizzazione dei solai e dei vani che caratterizzavano botteghe e tablini, la cui struttura fu rilevata da Ruggiero e "per memoria e testimonianza del vero" restituita tridimensionalmente con l'impronta di gesso "così da poter essere vista e analizzata da ognuno" [Ruggiero 1872].
Nello studio tecnico delle componenti dell'architettura antica, la cui importanza fu univocamente riconosciuta dai tanti studiosi europei presenti a Pompei nel periodo post-unitario, l'architetto direttore fu agevolato da tale sperimentazione che, realizzata contestualmente alle attività di scavo, gli consentiva di procedere repentinamente ai restauri di consolidamento e di approfondire successivamente, in maniera attendibile, i dati materici così registrati sul sito.
La notizia dei calchi architettonici, oggi meno conosciuti perché in gran parte perduti a seguito dei bombardamenti, affascinò numerosi studiosi in visita dell'area archeologica nel XIX secolo tra cui Johannes Overbeck, membro dell'Istituto Germanico che, nell'ultima edizione dell'opera *Pompeji in seinen Gebäuden*, citò l'attività di studio portata avanti da

[4] *Ibidem*.



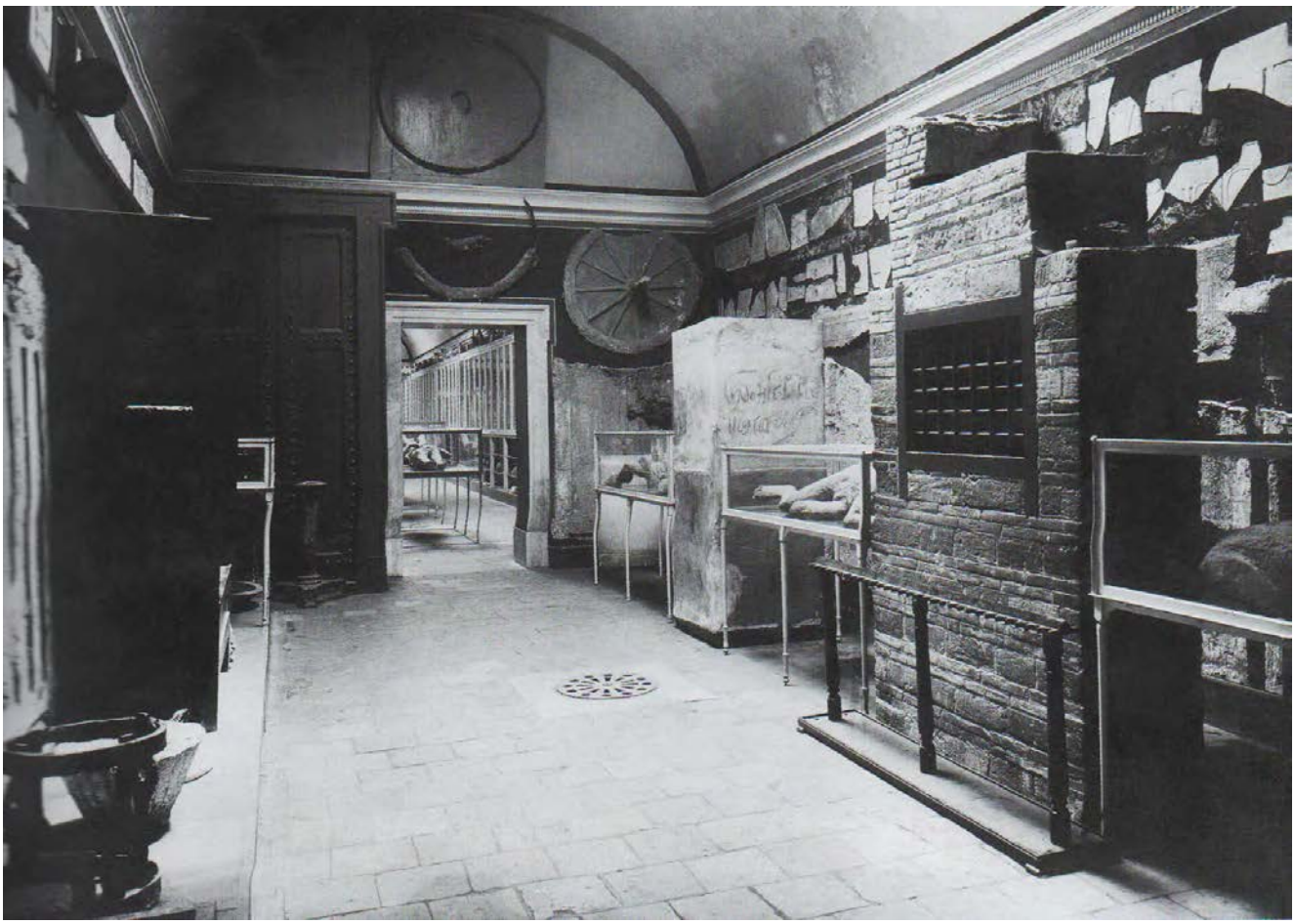
4: Rilievo di una porta di Pompei realizzato da Eugene Emmanuel Viollet-le-Duc durante la visita al sito nel 1873 e i disegni realizzati e pubblicati da Pierre Gusman nel 1899.

Ruggiero riportando i disegni dei calchi realizzati a Pompei ed esposti nel museo di Porta Marina, e Pierre Gusman che, dopo aver visitato il museo, realizzò gli stessi disegni per il suo *Pompei, la ville, les moeurs, les arts*. La forza evocatrice di tali reperti, nel campo della storia dell'architettura e della costruzione antica, fu tale da stimolare anche la ricerca e l'immaginazione del noto architetto francese Eugene Emmanuel Viollet le Duc che, dopo essersi recato alla città archeologica in compagnia di Ruggiero, si dedicò allo studio degli elementi architettonici e delle strutture lignee osservate a Pompei, elaborandone una propria interpretazione pubblicata tra il 1873 e il 1874 sulle pagine dell'*Encyclopédie d'architecture* e accompagnata da restituzioni grafiche e disegni tecnici che, negli anni successivi, continuò ad approfondire e perfezionare.

Analogamente ai più noti e celebrati calchi umani, i modelli realizzati da Michele Ruggiero costituirono uno dei tesori più preziosi del museo pompeiano. Tali modelli, come reso noto dai documenti pubblicati nel volume di Laurentino García Y García dedicato ai danni di guerra a Pompei, erano esposti nella prima stanza del museo. In essa gli elementi più degni di nota erano costituiti proprio dai modelli e dai calchi delle porte di case e botteghe, una rinvenuta durante gli scavi della Regio I, insula 3 completa di serratura e riprodotta nei disegni di Viollet-le-Duc e Gusman [Gusman 1899]. A tali riproduzioni si aggiunsero il calco di un architrave di porta; la ricostruzione di un pezzo di muratura antica con finestrino originale, munito di inferriata e sportello con battente mobile, proveniente della casa IX, 1, 31; e i frammenti di un soffitto ligneo proveniente dall'area della regio VII.

Nell'ultima fase della sua direzione, Ruggiero aggiunse alla sala altre significative forme in gesso. Tra queste la parte inferiore della porta a due battenti del tablino della Casa delle Nozze d'Argento (V, 2, 1) e il primo calco a carattere paleobotanico costituito dall'impronta

del tronco di uno dei lauri che ombreggiavano l'antica via pubblica fuori Porta Stabiana [Garcia y Garcia 2006].
Il museo ideato da Fiorelli e arricchito dal lavoro di Michele Ruggiero e dei successivi direttori del sito archeologico fu distrutto dal primo bombardamento calato sulla città archeologica la notte del 24 agosto 1943 [Lavagnino 1947]. La bomba, di grosso calibro, distrusse sia l’edificio sia la maggioranza degli oggetti esposti al suo interno, lasciando in piedi soltanto le mura della prima stanza. La voragine provocata dalla deflagrazione dell’ordigno danneggiò anche le famose impronte in gesso, di cui quelle umane furono in parte recuperate grazie al repentino intervento del soprintendente Maiuri e dei volontari in servizio a Pompei che riuscirono a portare in salvo alcuni frammenti superstiti. L’elenco completo dei reperti distrutti dai bombardamenti fu reso noto soltanto anni dopo, nel 1949, con un rapporto firmato da Maiuri, dalla direttrice Elia e dall’assistente Carotenuto in cui si riportavano circa 1378 oggetti mancanti tra cui i calchi in gesso di porte e arredi [Maiuri 1946].
Tale lacuna causata dalla guerra suscitò l’immediata reazione della direzione degli scavi che, nel difficile momento post-bellico, si dedicò con solerzia alla riparazione dei danni causati alle evidenze archeologiche dalle incursioni aeree, non dimenticando il compianto antiquarium per cui fu redatto un progetto di ricostruzione nel 1945. La necessità di accompagnare la resilienza della città antica con i cantieri di restauro e ricostruzione, azione che caratterizzava



5: La sala del Museo Pompeiano ospitante i calchi architettonici e le ricostruzioni realizzate da Michele Ruggiero a partire dal 1862 [Garcia y Garcia 2006].

anche i coevi interventi sui centri storici [Molajoli, Gardner 1944; Lazzari 1942], fu fortemente sostenuta dalle parole di Maiuri che auspicò la repentina ricostruzione dell'antico museo così da cancellare il «ricordo amaro e atroce della guerra, proprio là dove l'umanità più si sente affratellata nella contemplazione di una visione superiore di civiltà, di bellezza»[5] [Garcia y Garcia 2006].

Conclusioni

Le bombe che avevano provocato il danneggiamento del foro triangolare e la distruzione del museo pompeiano cancellarono, inevitabilmente, anche parte delle sperimentazioni condotte sulle evidenze architettoniche pompeiane da Michele Ruggiero, rallentando i processi di scoperta delle innovazioni metodologiche e tecniche apportate dalla direzione degli scavi nel secondo Ottocento e finalizzate al corretto restauro delle architetture pompeiane.
Tali aspetti, considerati di natura minore, rappresentarono un primo approccio alla moderna conservazione dei siti archeologici, avviando a Pompei quelle operazioni di valorizzazione e di fruizione del costruito antico portata avanti con più continuità dalla direzione di Maiuri e che caratterizza ancora oggi le operazioni di tutela e gestione dei parchi archeologici.
Le distruzioni belliche che interessarono l'area archeologica di Pompei, pur riducendo le evidenze materiali e le tracce delle innovazioni apportate alla disciplina del restauro archeologico nel XIX secolo, non riuscirono ad arginare l'evoluzione della tecnica e la trasmissione dei valori e degli obiettivi legati alle operazioni sperimentali sul Patrimonio costruito storico, la cui finalità unica è la trasmissione materiale del passato alle generazioni future ed il cui studio organico consente di mettere in luce aspetti sempre nuovi sull'evoluzione delle metodologie analitiche e delle tecniche che caratterizzano oggi la pratica del restauro.

Bibliografia

ANGELONE, G., VITAGLIANO, G. (2020). *Just West of Pompeii. Il sito archeologico e i bombardamenti dell'estate 1943*, Lecce, YCP Lecce.
GARCIA Y GARCIA, L. (2006). *Danni di guerra a Pompei. Una dolorosa vicenda quasi dimenticata. Con numerose notizie sul "Museo pompeiano" distrutto nel 1943*, Roma, L'Erma di Bretchneider.
GUSMAN, P. (1899). *Pompei, la ville, les moeurs, les arts*, Paris, Société Française d'éditons d'art, L. Henry May, pp. 291-312.
LAVAGNINO, E. (1947). *Cinquanta monumenti italiani danneggiati dalla guerra*, con prefazione di B. Croce, Roma, Associazione nazionale per il restauro dei monumenti italiani danneggiati dalla guerra.
LAZZARI, M. (1942). *Premessa*, in *La protezione del patrimonio artistico nazionale dalle offese della guerra aerea*, a cura della Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Firenze, Le Monnier.
MAIURI, A. (1946). *Pompei e la guerra*, in «La Rassegna d'Italia», 1° gennaio 1946, pp. 134-140.
MAIURI, A. (1947). *Restauri di guerra a Pompei*, in «Le Vie d'Italia», marzo 1947, pp. 216-221.
MAZZANTI, G. (2004). *Obiettivo Napoli. Dagli archivi segreti anglo-americani i bombardamenti della Seconda guerra mondiale*, Roma, Teos.
MANGONE, F. (2016). *Pompei ginnasio dell'architettura europea*, in *Pompei e l'Europa*, Atti del Convegno, a cura di M. Osanna, R. Cioffi, A. Di Benedetto, L. Gallo, Milano, Electa, pp. 124-131.
MOLAJOLI, B., GARDNER, P. (1944). *Per i monumenti d'arte danneggiati dalla guerra nella Campania*, Napoli.
OSANNA M., PICONE R. (2018). *Restaurando Pompei. Riflessioni a margine del Grande progetto*, Roma, L'Erma di Bretchneider.
OSANNA, M. (2016). *"Rapiti alla morte". I primi calchi delle vittime di Pompei realizzati da Giuseppe Fiorelli*, in *Pompei e l'Europa*, Atti del Convegno, a cura di M. Osanna, R. Cioffi, A. Di Benedetto, L. Gallo, Electa, Milano, pp. 144-161.

[5] Pompei. Archivio storico del Parco archeologico, B. 759, "Pompei. Danni di guerra. Accreditamento di somma per lavori di riparazione".

PAGANO, M. (1996). *Gli architetti direttori degli scavi di Pompei: regole e iniziative sul restauro* archeologico in epoca borbonica, in *La cultura del restauro. Teorie e fondatori*, a cura di S. Casiello, Venezia, Marsilio, pp. 335-350.
PICONE, R. (2011a). *Pompei alla guerra. Danni bellici e restauri nel sito archeologico*, in *I ruderi e la guerra. Memoria, ricostruzioni, restauri*, a cura di S. Casiello, Firenze, Nardini, pp. 101-127.
PICONE, R. (2011b). *Restauri di guerra a Pompei. Le Case del Fauno e di Epidio Rufo*, in *Offese di guerra. Ricostruzione e restauro nel Mezzogiorno d'Italia*, a cura di S. Casiello, Firenze, Alinea, pp. 19-42.
PICONE, R. (2018). *Restauri del Dopoguerra a Pompei. Specificità e problematiche conservative*, in *Restaurando Pompei. Riflessioni a margine del Grande progetto*, a cura di M. Osanna, R. Picone, Roma, L'Erma di Bretchneider, pp. 73-98.
RUGGIERO, M. (1872). *Studi sopra gli edifizi e le arti meccaniche dei Pompeiani*, Napoli, tip. G. De Angelis.
SOGLIANO, A. (1900). *Michele Ruggiero. Discorso commemorativo letto all'Accademia di Archeologia Lettere e Belle Arti della Società Reale di Napoli nella tornata del 2 aprile 1900 dal socio ordinario residente Antonio Sogliano*, in «Rendiconto dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti», gennaio-febbraio 1900.

Fonti archivistiche

Parigi. Bibliothèque National de France.
Parigi. Médiathèque du patrimoine et de la photographie.
Pompei. Archivio del Parco archeologico di Pompei.
Roma. Archivio centrale dello Stato. Direzione generale antichità e belle arti, I versamento.

Sitografia

https://open.pompeiisites.org/ (marzo 2023)

Iole Bovio Marconi e la riorganizzazione del Museo Nazionale di Palermo dopo i bombardamenti del 1943

Iole Bovio Marconi and the reorganization of the National Museum of Palermo after the bombings of 1943

LAURA D'ESPOSITO*, GIULIANA SARÀ**

*Archivio di Stato di Palermo, **Museo Archeologico Regionale "Antonio Salinas" di Palermo

Abstract

La direzione della salvaguardia del patrimonio archeologico della città di Palermo durante la seconda guerra mondiale è stata portata avanti da Iole Bovio Marconi, reggente del Museo Nazionale di Palermo. In un momento storico drammatico della storia del nostro Paese affrontò con grande coraggio e determinazione la protezione di tutte le opere conservate all'interno del Museo. La Bovio Marconi riuscì a riaprire il Museo, nonostante che, i lavori di ripristino e di ordinamento delle collezioni, furono lunghi e laboriosi.

The direction of safeguarding the archaeological heritage of the city of Palermo during the Second World War was carried out by Iole Bovio Marconi, regent of the National Museum of Palermo. In a dramatic historical moment in the history of our country, he faced the protection of all the archaeological finds preserved in the Museum with great courage and determination. Bovio Marconi succeeded in reopening the Museum, despite the fact that the restoration and organization of the collections were long and laborious.

Keywords
Palermo, Museo, Archeologia.
Palermo, Museum, Archeology.

Introduzione

Il presente contributo proverà ad approfondire il lungo percorso condotto al termine del secondo conflitto mondiale da Iole Bovio Marconi, direttrice del Museo Nazionale di Palermo e finalizzato alla realizzazione del nuovo progetto museografico [Battaglia, Sarà 2012].
Non si può prescindere, comunque, dal riferimento a tutte le procedure di salvaguardia preventiva del patrimonio storico, artistico e monumentale italiano, messe in atto dagli organi competenti negli anni che precedettero lo scoppio delle ostilità. Presso l'archivio storico del Museo Archeologico Regionale "A. Salinas" di Palermo, si conservano tutti i documenti pertinenti alla corrispondenza tra la direttrice Iole Bovio Marconi e i superiori Ministeri. Circolari e disposizioni emesse negli anni che precedettero l'inizio della guerra con l'obiettivo di avere una lista di tutti gli oggetti mobili ed immobili, ritenuti di grande interesse artistico, da trarre in salvo nel caso di coinvolgimento dell'Italia, che avvenne il 10 giugno del 1940 [Melograni 2010; Minola 2020]. Durante il triennio 1941-1943 ebbero luogo a Palermo i bombardamenti compiuti dagli alleati per liberare l'Italia dal nazi-fascismo [Polizzi, Romeo 2020], ma fu solo a partire dal 7 gennaio 1943 che cominciò una durissima campagna di incursioni aeree che causarono molte vittime e notevoli danni anche in varie zone della città [Albergoni 2018]. In concomitanza con l'annuncio dell'entrata in guerra dell'Italia, la direttrice Iole Bovio Marconi si trovò ad affrontare l'emergenza bellica e fu nel corso di alcuni mesi, gli

stessi che precedettero questo tragico momento, che incominciò l'opera di protezione del patrimonio archeologico conservato all'interno del Museo Nazionale, adottando tutte quelle misure di difesa antiaerea che erano state impiegate nel resto della penisola[1]. La doverosa esigenza di tutela del patrimonio si accompagnava ad una considerazione di ordine strategico: la prossimità dell'edificio museale all'area portuale lo rendeva obiettivo primario di possibili attacchi aerei. In una prima fase dettata, da una parte dall'urgenza di correre ai ripari[2] e dall'altra di mettere in sicurezza *in situ* le opere ritenute inamovibili, come nel caso dei fregi dei templi di Selinunte ed Himera, si intervenne creando ripari costituiti da sacchetti di sabbia sostenuti da armature lignee.

1: Iole Bovio Marconi. Inaugurazione della collezione preistorica del Museo il 23 giugno 1954 (Archivio fotografico del Museo Archeologico Regionale "A. Salinas" di Palermo)[3].

[1] Palermo, Museo Archeologico Regionale "A. Salinas", B. 399, circolare riservata n.161 del 31 agosto 1939.
[2] Palermo, Museo Archeologico Regionale "A. Salinas", B. 399, nota dell'1 marzo 1940.
[3] Tutte le immagini del testo sono conservate presso l'Archivio fotografico del Museo Archeologico Regionale "A. Salinas" di Palermo.

1. Imballaggio e trasferimento dei reperti

La Direttrice, per altre opere di grande pregio, si adoperò personalmente con l'aiuto del suo capo servizio, il cavaliere Di Giovanni e del personale del museo, all'imballaggio e al trasferimento dei reperti in un rifugio approntato per l'occasione, nei pressi dell'abbazia benedettina di San Martino delle Scale. Da una nota inviata al Comitato provinciale di Protezione antiaerea sappiamo che l'imballaggio per le opere d'arte del Museo nazionale di Palermo è formato da 220 casse e da 135 gabbie[4]. L'ultima evacuazione avvenne nel gennaio del 1943, con l'intensificarsi delle incursioni nemiche [Italiano 2022, 347]. Fu questo il frangente in cui vennero distaccate le metope di Selinunte e le gronde leonine del tempio della Vittoria di Himera, portando così in salvo tutti i manufatti e cioè 165 dipinti, 41 opere di scultura, 1.072 opere d'arte varia, 449 oggetti di oreficeria nonché alcune migliaia di monete antiche [*La protezione del patrimonio* 1942, 338]. Tutte le azioni mirate alla messa in sicurezza sono particolarmente rilevanti perché ci offrono un punto di vista privilegiato, quello del museo appunto, delle concitate fasi che accompagnarono la guerra. La bomba, che causò importanti danni al Museo Nazionale, fu quella sganciata da parte degli Alleati il 5 aprile del 1943, e che distrusse la chiesa di Sant'Ignazio all'Olivella e parte degli ambienti contermini del Museo [Italiano 2022, 349].

2: Presidi posti a protezione delle metope di Selinunte.

[4] Palermo, Museo Archeologico Regionale "A. Salinas", B. 399, nota n. 843 del 17 maggio 1940.

3: Danni bellici sul lato sud-ovest del Chiostro Maggiore dopo la bomba del 1943.

2. Restauro e ricostruzione

Non meno significative, risultano le travagliate vicende che seguirono la fine delle ostilità quando inizia una delle fasi più complesse della storia del Museo: la sua ricostruzione. La Bovio Marconi, che poteva contare sulle somme donate dagli alleati per il restauro e il recupero dei monumenti danneggiati, si dedicò in maniera energica e vivace alla ricostruzione, che durò circa sette anni. Le fasi di restauro, svolte in collaborazione con i Monuments Men alleati [Italiano 2022, 343-344] si alternarono a lunghi periodi di stasi. Già a partire dall'autunno del 1943 si iniziò con gli interventi ritenuti più urgenti: la riparazione e il

rifacimento di finestre e porte dell'ala orientale dell'edificio del Museo. Grazie al lavoro del Genio Civile, infatti, che si era occupato della riparazione del tetto, la Bovio Marconi pensò bene di dirottare, previa comunicazione al Consigliere per le Belle arti e Monumenti la somma residuale del finanziamento per lo sgombero dei sotterranei del Museo, dove erano stati raccolti libri, mobili antichi e opere d'arte, dando priorità agli oggetti che soffrivano dell'umidità del rifugio[5]. Le difficoltà di reperire operai, ma soprattutto materie prime si evince dalla sospensione della pavimentazione del loggiato prospiciente la facciata di Via Roma per la difficoltà di trovare "buoni mattoni di terracotta all'antica". Circa un mese dopo, in concomitanza con il ripristino degli infissi, si dà avvio allo sgombero e al trasporto delle macerie dell'ala sud del Museo[6]. Gran parte dell'anno 1944 continuò con i lavori summenzionati[7] a cui ne seguirono altri di cui la relaziona alla Direzione Generale Antichità e Beni Architettonici: demolizione e rimozione delle soprastrutture di difesa antiaerea, che forniscono informazioni preziose per la comprensione del sistema più comunemente adottato a protezione dell'edificio[8]. Sappiamo anche che sopra lo scantinato-rifugio Casuccini – che probabilmente ospitò almeno parte dell'omonima collezione etrusca – venne costruita una camera antiscoppio, demolita nella stessa serie di lavori. Contestualmente venne rimosso tutto il tavolame messo a protezione sia dei lucernari sia dei mosaici. In conclusione precisa che "rimanevano ancora da liberare dalle murature alcune grandi aperture, ma che questo lavoro non è stato ancora eseguito perché gli infissi della grande sala al piano terra sono ancora privi di vetri e la stessa ancora ingombra dei mobili e dei quadri trasportativi dagli scantinati ben due anni prima". La prospettiva, piuttosto concreta, che la pinacoteca fosse delocalizzata in un'apposita sede, diversa dal Museo in questione, fece desistere la direttrice dal riportare ai piani superiori queste opere precisando che "poiché si tratta di materiale medioevale e moderno dovrà essere trasportato altrove e non sembra opportuno fare un doppio lavoro". Furono anni caratterizzati da una generale ristrettezza economica, che riguardava i fondi per il risanamento dei danni causati dagli eventi bellici e i rallentamenti nei lavori di adeguamento funzionale dell'immobile. La Bovio Marconi racconta, infatti, che per far fronte alla forte economia, riuscì addirittura a contrattare e ottenere il trasporto gratuito della sabbia e dei residui delle murature in cambio della cessione del suddetto materiale e della collaborazione del personale di custodia all'opera di caricare. Anzi, per questo, "si dovrebbe ricompensare il personale per il lavoro straordinario". La nota in questione evidenzia l'obiettivo principale che è quello di ottenere l'autorizzazione del Ministero "a utilizzare i fondi del capitolo di difesa antiaerea per qualche lavoro urgente e necessario ai magazzini del museo che hanno servito di rifugio"[9]. In una raccomandata inviata al Ministro della P.I. e alla Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti[10] la direttrice, motivando la mancata riapertura del Museo scrive "in considerazione della forzata stasi verificatasi". Stasi che si riferisce alle richieste di finanziamenti per l'anno 1948, sottolineando i mancati accreditamenti, anche parziali e chiedendo "uno stanziamento di Lire 5.324.000 per: il trasporto al Museo di Palermo delle opere d'arte della sala sezione archeologica ancora

[5]Palermo, Museo Archeologico Regionale "A. Salinas", B. 398, F.lo relazione del lavori straordinari eseguiti per riparazioni danni di guerra dal 15 ottobre al 31 dicembre 1943.

[6] Palermo, Museo Archeologico Regionale "A. Salinas", B. 398, F.lo *relazione del lavori straordinari eseguiti per riparazioni danni bellici eseguiti nel mese di gennaio*.

[7]Palermo, Museo Archeologico Regionale "A. Salinas", B. 398, nota n. 520 del 30 novembre 1944.

[8]Palermo, Museo Archeologico Regionale "A. Salinas", B. 399, nota n. 327 del 18 maggio 1946.

[9]*Ibidem*.

[10]Palermo, Museo Archeologico Regionale "A. Salinas", Elenco Interno B. 4, F.lo *Esercizio 1949-1950*, raccomandata del 31 marzo 1949.

giacenti nel deposito di San Martino delle Scale". Da ciò si apprende quindi che, nel 1949, non tutte le casse erano tornate al Museo e dal prosieguo della raccomandata veniamo a conoscenza dell'ostacolo oggettivo. La Bovio Marconi precisa che "si tratta di almeno una quarantina di sculture architettoniche dei templi selinuntini, di peso compreso tra 1 e 2 tonnellate, da trasferire lungo il tratto da San Martino a Palermo, che ha fondo stradale quasi intransitabile". Ma, anche all'interno dell'edificio, i lavori devono aver subito una sostanziale battuta d'arresto in quanto, la somma richiesta, serve anche "a far fronte al facchinaggio e trasporto delle opere all'interno del Museo per la ricollocazione nelle sale d'esposizione; per la riparazione degli armadi da esposizione degli oggetti d'arte e per la nuova costruzione di 12 armadi in ferro e in legno, rispettivamente da adibire all'esposizione delle collezioni numismatiche e gli altri per la custodia delle collezioni di maggior pregio". In questo periodo la Bovio Marconi operava su due fronti: da una parte continuare con i restauri post-bellici, dall'altra, dedicandosi alla catalogazione e al riordino dei reperti archeologici, affrontava la sfida della futura riapertura al pubblico, come si evince dagli ultimi due punti giustificativi della somma: "gli eventuali restauri delle cose d'arte di corredo del Museo e Varie intese come basette, cartellini, didascalie etc." Dovremo tuttavia aspettare febbraio del '50 per leggere, una volta rifatta la strada di 14 km tra San Martino e Palermo, la richiesta di preventivo per l'affidamento del servizio di trasporto e collocazione nelle rispettive sale delle casse rimanenti[11]. Da quel momento l'obiettivo della Bovio Marconi fu quello di riaprire il Museo entro il 1951; sebbene ciò non avvenne, suscitando un vero e proprio scandalo il cui esito fu l'attacco da parte dell'opinione pubblica[12]. L'articolo di un quotidiano locale denunciava: "da sette lunghi anni la fase di riordinamento vieta ai palermitani ed ai forestieri di visitare le opere d'arte". Il riscontro della direttrice fu una lettera accorata[13] che precisava che "il riordinamento, che dura da 19 mesi, ha riguardato il pianterreno del Museo, che comprende le opere più pregevoli non solo, ma le più difficili da sistemare". Il rallentamento è stato dovuto, puntualizza, "all'inadempienza del Genio Civile a cui spettava la ricostruzione dell'edificio distrutto e in parte danneggiato dai bombardamenti. Non si potrà aprire il Museo neppure parzialmente se non si completano o se non si ricevono fondi per completarli direttamente". Ribadisce inoltre, che "i lavori del Museo archeologico sono strettamente legati a quelli della galleria d'arte medioevale e moderna che, com'è noto, dovrà passare a palazzo Abatellis, tutt'ora in restauro. Nel frattempo molte delle opere destinate alla nuova sede ne ingombrano ancora i locali". Se è vero che la mancata riapertura ostacolava la vocazione stessa del Museo è vero anche che questa non aveva impedito che "vari studiosi italiani ed esteri, sono venuti a Palermo e hanno visitato il Museo per quello che era possibile vedere e hanno anche fatto fotografie: ma certo non si può aprire al pubblico o anche a comitive di turisti un Museo che è tuttora un cantiere di lavoro". La riapertura del piano terra del Museo, nell'aprile del 1952 viene annunciata pochi mesi prima[14], ma nemmeno adesso si riuscì a portare a termine i lavori in tempo dal momento che, gli interventi strutturali che il Genio Civile doveva svolgere per la consegna dei locali, erano stati interrotti per mancanza di fondi nell'aprile del 1951. Da ciò scaturì un'interrogazione rivolta all'allora Ministro della P.I. sulla mancata apertura del Museo che spinse il Ministero stesso a stanziare i fondi (8.000.000 di

[11]Palermo, Museo Archeologico Regionale "A. Salinas", Elenco Interno B. 4,nota 217 del 23 febbraio 1950.
[12]Palermo, Museo Archeologico Regionale "A. Salinas", B. 401,F.lo 1882-1954, quotidiano *L'Ora del popolo,* del 26 gennaio 1952.
[13]Palermo, Museo Archeologico Regionale "A. Salinas", B. 401, F.lo 1882-1954, nota del 4 febbraio 1952.
[14]Palermo, Museo Archeologico Regionale "A. Salinas", B. 401, F.lo 1882-1954, quotidiano *Giornale di Sicilia,* del 9 febbraio 1952.

lire) necessari ad eseguire i lavori di ristrutturazione del piccolo chiostro e dei locali adiacenti al fine di rendere fruibile al pubblico almeno questa parte dell'edificio[15]. Di certo la Soprintendente non rimase ad aspettare: "il pianterreno è pronto, tranne il chiostro piccolo e l'ingresso di piazza Olivella. Alcune stanze e locali – scrive la Bovio Marconi – le avevo già cominciate per conto mio stornando fondi fin da novembre"[16].

3. Inaugurazione riapertura al pubblico

In data 28 aprile 1952 avrà finalmente luogo l'inaugurazione del Museo Nazionale restaurato e riordinato[17].

GIORNALE DI SICILIA — 27 Aprile 1952

CRONACA DI PALERMO

IL CRONISTA RICEVE IL PUBBLICO TUTTI I GIORNI, ESCLUSA LA DOMENICA, DALLE 11 ALLE 13 E DALLE 17 ALLE 19

DOMANI RIAPERTURA

Il nostro Museo nazionale ritorna a nuova rigogliosa vita

LE PIETRE ANTICHE TORNERANNO A CONSOLARE CON IL SOVRANO RICHIAMO DELLA POESIA CHE NON MUORE I VISITATORI ATTONITI

Il chiostro del Museo ricostruito, restaurato, riordinato

Il Museo Nazionale — che sino dal 1866 ha sede in Piazza Olivella nel palazzo dei Padri Filippini dell'Oratorio — chiuso dallo scoppio della guerra e gravemente danneggiato il 5 maggio 1943, apre domani al pubblico, le sale del pianterreno.

Le notevoli distruzioni, impo-

no materiale di scultura, architettura, epigrafi provenienti da Selinunte, Himera, Tindari ed altre zone della Sicilia, tutte opere di minore pregio artistico di quelle raccolte nelle sale.

Attigue al piccolo chiostro in due salette orientalizzanti sono esposte una « Dea da Selinunte » e due sarcofagi fenici della Can-

ciliani) e tipici preziosi vasi in bucchero. La collezione, detta Casuccini dal nome del primo proprietario fu acquistata dal Ministro Amari.

Non è ancora pronto un vasto ambiente a lucernale, creato ex-novo nella recente costruzione, che ben si presta, per la luce piovente dall'alto ad ope-

tendere il primo biancheggiare del cielo?

Continuando sullo stesso tema, la cittadinanza si lamenta del fatto che la Società lascia, dopo la mezzanotte, al buio la via B. D'Acquisto e il suo proseguimento fino alla Clinica Azione, mentre si regola diversamente con il Corso Calatafimi che rappresenta la continuazione della strada in parola.

Non è opportuno ed equo che la Società disponga in maniera analoga per la via B. D'Acquisto che per la sua forte pendenza e per l'eccessivo movimento di macchine in tutte le ore della notte ha bisogno di una adeguata e sufficiente illuminazione?

Un accordo sul contratto integrativo

Disdetto lo sciop dei lavoratori agr

L'Ufficio Stampa della Prefettura comunica:

« Stasera è stato firmato l'accordo tra l'Unione provinciale degli agricoltori, l'Associazione provinciale dei coltivatori diretti e le Associazioni dei lavoratori agricoli in merito al contratto integrativo provinciale.

In conseguenza i rappresentanti dei lavoratori hanno deciso di cessare qualsiasi agitazione e di non effettuare lo sciopero preannunziato per il giorno 28 ».

* * *

L'Ufficio Stampa della Unio-

suddetto accordo ra
voca la disposizione
pero generale della
detto per il giorno
a., invitando i suoi
a continuare il lavo

Cattura di un in un casolare

In seguito alle pre
ve impartite dal ca
sina, comandante la
carabinieri di Cefal
alla cattura di alcu

UNIONE MI
Cooperativa di C
di Credito per az

CONVOCAZIONE
Sono convocate l
dei Soci, in sede
straordinaria, separa
le rispettivamente
11 Maggio 1952 e 28
L'avviso di convoc
to pubblicato sulla
ficiale (parte second
27 Marzo 1952 e mec
resti affitti in tutt
Militari.
Per informazioni
la locale Filiale.
Il
di Am
P.S. - I Soci per par
assemblea debbono
ritare l'apposito tes
la Filiale non oltre
Maggio alle ore 18

4: Articolo del Giornale di Sicilia del 28 aprile 1952 che annuncia la riapertura del Museo.

[15]Palermo, Museo Archeologico Regionale "A. Salinas", B. 401, F.lo 1882-1954, quotidiano *L'ora del popolo* del 6 marzo 1952.

[16]Palermo, Museo Archeologico Regionale "A. Salinas", B. 401, nota riservata e personale del 13 febbraio del 1952 al Direttore Generale del Ministero della P.I.

[17] Palermo, Museo Archeologico Regionale "A. Salinas", B. 401, F.lo 1882-1954, riscontro del Soprintendente alle gallerie ed alle opere d'arte di Venezia Vittorio Moschini all'invito di Iole Bovio Marconi.

In questa occasione oltre ad inaugurare le opere di restauro dell'edificio seicentesco, che ospita il Museo, si aprivano al pubblico anche le collezioni di scultura architettonica ed epigrafica. Nella sua nuova veste il Museo appariva così modificato secondo le scelte museologiche che possiamo definire innovative: "le sale, per l'apertura di più ampie finestre, hanno guadagnato in luminosità e nuovi pavimenti, tinte chiare e neutre alle pareti. Luci fluorescenti contribuiscono alla buona realizzazione. Tutto il complesso ha oggi un gradevole aspetto esterno in armonia con la sistemazione interna, e questa, contribuisce a porre nella massima evidenza le opere restaurate ed esposte. La disposizione si basa su criteri cronologici. Le arcate dei chiostri ospitano materiale di scultura, architettura, epigrafi provenienti da Solunto, Himera, Tindari e altre zone della Sicilia, tutte opere di minore pregio artistico di quelle raccolte nelle sale"[18]. In realtà non tutte le sale al pianterreno furono aperte al pubblico, anche se al contempo erano state riordinate alcune di quelle al primo piano destinate alla scultura greca e romana, ai bronzi e alla plastica in terracotta. Lo sforzo compiuto traspare anche da una raccomandata con cui si chiede all'Orto botanico di Palermo la cessione temporanea di alcune piante ornamentali in vaso di cui, puntualizza, "ci si riserva di precisare il numero e la specie delle piante"[19].Poco più di due anni dopo, il 23 giugno del 1954 alle ore 11,00, vennero inaugurate anche le sale del primo e del secondo piano. Come per la precedente cerimonia inaugurale, per far fronte alle necessità organizzative, furono inoltrate diverse richieste di prestito sia all'Orto Botanico che al vivaio comunale della Favorita per le piante ornamentali; anche per gli arredi ci si dovette rivolgere all'esterno: dall'Ente autonomo teatro Massimo, all'Assemblea della Regione Siciliana, all'Arcivescovo di Palermo e all'Università, che fornirono praticamente tutto il necessario compresi tavoli, sedie e poltroncine[20].

Conclusioni

Il lavoro di revisione e di ordinamento svolto è stato fondamentale ed ha portato alla redazione di una piccola guida del museo [Bovio Marconi, 1969] finalizzata alla tutela e alla valorizzazione di quell'enorme patrimonio archeologico che fu tratto in salvo da una archeologa intelligente ed i mentalità militante come Iole Bovio Marconi. Bisogna fare un'ulteriore riflessione a favore della direttrice-soprintendente visto il contesto drammatico di guerra in cui operava e cioè, l'efficacia delle opere di tutela che mise in campo, condizionata dall'assoluta inefficienza di personale, e quello relativo ai rocamboleschi spostamenti delle opere, effettuati in prima persona, verso depositi più sicuri adatti ad ospitare i reperti. Il patrimonio archeologico del Museo Nazionale così non andò né distrutto né disperso ed ancora costituisce una forte attrattiva della città di Palermo, ma anche una significativa testimonianza dell'identità regionale.

Bibliografia

La protezione del patrimonio artistico nazionale dalle offese della guerra aerea (1942), a cura della Direzione Generale della Arti, Firenze, Le Monnier.

ALBERGONI, A. (2018). *La guerra dell'arte: con la cronologia dei bombardamenti e dei danni alla città di Palermo dal giugno 1940 all'agosto 1943*, Palermo, Navarra (con bibliografia precedente).

[18] Palermo, Museo Archeologico Regionale "A. Salinas", B. 401, F.lo 1882-1954, Quotidiano *Giornale di Sicilia* del 27 aprile del 1952.

[19] Palermo, Museo Archeologico Regionale "A. Salinas", B. 401, F.lo 1882-1954, raccomandata a mano urgente n. 397.

[20] Palermo, Museo Archeologico Regionale "A. Salinas", B. 401, F.lo 1952-1954. Inaugurazione Museo Nazionale. Richiesta prestiti.

BATTAGLIA, G., SARÀ, G. (2012). *Iole Bovio Marconi*, in *Dizionario biografico dei Soprintendenti Archeologi (1904-1974)*, Bologna, Bononia University press, pp. 142-147.
BOVIO MARCONI, I. (1969). *Museo Nazionale Archeologico di Palermo*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, Libreria dello Stato.
ITALIANO, C. (2022). *Iole Bovio Marconi*, in *Catalogo della Mostra "Arte Liberata" Capolavori salvati dalla guerra 1937-1947* (Roma, Scuderie del Quirinale, 16 dicembre 2022-10 aprile 2023), a cura di L. Galli, R. Morselli, Milano, Electa, pp. 340-354.
MELOGRANI, P. (2010). *Italia in guerra: 10 giugno 1940*, Venezia, Marsilio.
MINOLA, M. (2020). *L'Italia entra in Guerra: 10-25 Giugno 1940. 15 giorni che sconvolsero la Nazione*, Sant'Ambrogio, Susalibri.
POLIZZI, G., ROMEO, S. (2020). *13 dicembre 1943. Bombe su Solunto. Storia di un fatto dimenticato*, in *Sicilia Archeologica*, Roma, L'Erma di Bretschneider.

Fonti archivistiche

Quaderni Museo Archeologico Regionale "Antonino Salinas" (1996). prima parte del n. 2 dedicato alla memoria di Jole Bovio Marconi nel decennale della morte, Palermo.
Palermo, Museo Archeologico Regionale, Archivio Storico, Buste 398-399-420-422.

CAP. 6

Bombe su Palermo: i sistemi difensivi, le enunciazioni concettuali e la pratica del restauro dei monumenti nel secondo dopoguerra in Sicilia

Bombs on Palermo: defensive systems, theoretical statements and practice of the restoration of monuments in Sicily after the Second World War

GASPARE MASSIMO VENTIMIGLIA, RAFFAELE AMORE

Negli anni centrali della Seconda guerra mondiale, in particolare nel biennio 1943-44, si palesano in Italia i primi effetti distruttivi della più imprevedibile delle sciagure: la tragica serie dei bombardamenti nel corso dei raid aerei provoca ingenti perdite di vite umane, estese lacerazioni ai tessuti urbani, la distruzione delle principali infrastrutture e il danneggiamento di moltissimi monumenti. In seguito allo sbarco degli eserciti Alleati in Africa ed al loro avanzare in Tunisia, «la Sicilia, la grande isola mediterranea, veniva a trovarsi […] alquanto vicina al celere carosello bellico. I suoi porti principali erano divenuti dei notevoli obbiettivi che attiravano fortemente l'attenzione dell'arma aerea avversaria. Così che ai primi dell'anno 1943 aveva inizio su Palermo una serie di forti azioni di bombardamento aereo; azioni che andarono via via intensificandosi ed estendendosi su molti centri di essa»[1].

Il frequente susseguirsi delle offese aeree e l'accumularsi dei danni alle architetture storiche iniziava a rendere evidente che «le teorie del restauro, caute ed equilibrate, da pochi anni entrate nella pratica dei restauratori, subivano un grave colpo»[2]. In questo drammatico quadro storico il restauro è costretto talvolta ad operare in termini di sintesi critica ed atto creativo, da modulare 'caso per caso', evidenziando la non generale applicabilità dei princìpi scientifici che avevano tenuto il banco nella prima metà del XX secolo.

Il tema dei danni bellici e del restauro dei monumenti e dei centri urbani, oltre alle più ampie questioni interdisciplinari poste in risalto nel dibattito contemporaneo, ancora oggi dimostrano l'attualità delle problematiche, sostanzialmente aperte a riflessioni e nuove acquisizioni.

La sezione raccoglie le ricostruzioni storiche dei drammatici avvenimenti di quegli anni, dando spazio a ricordi, testimonianze, cronache o resoconti che consentano di tratteggiare anche il quadro culturale, politico e sociale del tempo. L'obiettivo è soprattutto quello di porre in risalto i significativi casi di studio, i protagonisti e gli interpreti del restauro costretti a confrontarsi con il lacerato aggregato urbano e le fabbriche architettoniche lacunose, l'atteggiamento degli enti preposti alla tutela rispetto alle norme e alle Carte del restauro già formulate prima del secondo conflitto bellico, le elaborazioni teoriche e le scelte d'intervento anche alla luce del dibattito nazionale ed europeo sulle tematiche della conservazione, le tecniche di restauro del patrimonio architettonico ma anche i programmi urbanistici d'intervento che negli anni seguenti saranno elaborati per il risanamento della città storica.

Il panorama offerto dai testi che seguono riesce a trasmettere l'ampiezza e la complessità delle tematiche connesse agli effetti del secondo conflitto bellico sulla società, sulle città, sui monumenti e sul territorio, non soltanto in riferimento al capoluogo siciliano ma ad un ambito territoriale che da Palermo e Monreale si estende fino ad Agrigento e Ragusa, sollevando aspetti interdisciplinari ed evidenziando questioni ancora aperte nello scenario attuale.

---

[1] GUIOTTO, M. (1946). *I monumenti della Sicilia occidentale danneggiati dalla guerra. Protezioni, danni, opere di pronto intervento*, Soprintendenza ai monumenti di Palermo, Palermo.

[2] CESCHI, C. (1970). *Teoria e storia del restauro*, Bulzoni, Roma, p. 168.

Il contributo di Manoela Patti, denso di fonti d'archivio, segna l'avvio della ricostruzione degli avvenimenti e tratteggia il quadro storico di riferimento rimarcando gli effetti del conflitto sulla società in una Palermo lacerata, con conseguenze devastanti anche sul piano psicologico e ricadute sull'intero ambito isolano. Alla difesa e alla protezione del patrimonio artistico del capoluogo siciliano, Attilio Albergoni rivolge la sua attenzione con precisi rimandi alle dinamiche storiche e politiche che hanno segnato quei difficilissimi anni; nello scenario di devastazione emergono, in particolare, i profili del soprintendente Mario Guiotto e di Mason Hammond, impegnati a difendere il patrimonio artistico siciliano dagli effetti devastanti del conflitto bellico.
Al restauro dei monumenti palermitani danneggiati durante le incursioni aeree è dedicato ampio spazio e, sebbene le tematiche in questa sede affrontate, connesse allo specifico ambito disciplinare del restauro, siano state oggetto di ricerche e pubblicazioni, ancora emergono aspetti d'interesse ed una più approfondita analisi delle fonti d'archivio.
La prassi operativa dei primi restauri, i principali protagonisti delle vicende richiamate e l'orientamento culturale che ha guidato gli interventi sono posti in risalto attraverso il vaglio della documentazione archivistica. Si riesce a percepire, nella prudente rilettura proposta da Ventimiglia, il tentativo di porre in risalto gli elementi che confermano le connotazioni "scientifiche" dei primi interventi ma anche la transizione alla dimensione "critica" del restauro, stimolata dalla necessità d'intervenire su alcuni celebri monumenti di Palermo segnati da estese lacune. Al contributo essenziale di Mario Guiotto, che operò nella Sicilia occidentale sotto la continua insidia di gravi pericoli, è dedicata la riflessione di Sara Isgrò, che a ragione lo considera uno dei principali protagonisti ed interpreti del restauro a Palermo in quel delicato frangente storico.
Le vicende connesse alla volontà di preservare dai danni bellici la celebre cattedrale di Monreale sono ricostruite da Laura Rappa. Nonostante il monumento – oggi sito UNESCO – non fu mira diretta degli ordigni bellici, venne interessato da opere di protezione e, in seguito, da interventi per porre rimedio agli effetti delle non distanti deflagrazioni. Gli accadimenti che determinano il danneggiamento dell'oratorio del SS Rosario in Santa Cita a Palermo ed i crolli estesi nella limitrofa chiesa di San Mamiliano sono indagati da Francesca Meli Bertoloni e Maria Sampino, che ripercorrono le vicende dei loro restauri e definiscono una strategia di riuso del complesso monumentale. Attraverso lo studio delle fonti d'archivio, le vicende che drammaticamente determinano l'esteso crollo della chiesa di Santa Maria di Piedigrotta a Palermo, poco distante dall'area portuale, sono ricostruite da Evelyn Messina, che rivolge la sua attenzione al più ampio programma di riqualificazione dell'intero sito circostante.
Le incursioni Alleate non interessarono soltanto il capoluogo siciliano; anche Agrigento fu sottoposta ad una duplice azione di bombardamento aereo e navale. Tito Vaccaro ripercorre le vicende dei restauri del cenobio benedettino di Santo Spirito e della chiesa dei Minori Conventuali Francescani, che subirono ingenti danni, ponendo in risalto l'approccio metodologico degli interventi alla luce della straordinarietà delle azioni richieste. Ancora alla città dei templi, ma da una diversa angolazione, è rivolto l'interesse di Daniele Lentini, che indaga le dinamiche di rivitalizzazione del luogo segnato non solamente dagli effetti dei bombardamenti della Seconda guerra mondiale ma anche da altre catastrofi del Novecento.
Lo scenario tematico offerto dai testi si chiude con l'analisi di Giovanni Gatto e Vincenzo Di Pasquale sul tema della rigenerazione di un'area militare dismessa, ovvero l'aeroporto "Vincenzo Magliocco" a Comiso (Ragusa); le strategie per la riqualificazione della vasta area includono il restauro delle originarie strutture di epoca fascista e il loro strategico riuso.

In the central years of the Second World War – in particular in the years 1943-44 – the first destructive effects of the most unpredictable of disasters became evident in Italy: the tragic series of bombings during the air raids caused the loss of human lives, extensive lacerations to urban fabrics, the destruction of the main infrastructures and the damage to monuments. After the landing of the Allied armies in Africa and their advance in Tunisia, «Sicily, the large Mediterranean island, was at that point [...] rather close to the rapid war scenario. Its main ports became significant targets that strongly attracted the attention of the enemy air force. Thus, at the beginning of the year 1943 a series of strong aerial bombardment actions began on Palermo; actions gradually intensified and extended to many of its cities»[3].

The frequent succession of air raids and the accumulation of damage to historic architecture began to make it clear that «the theories of restoration, cautious and balanced, which had entered the practice of restorers a few years ago, were suffering a serious blow»[4]. In this dramatic historical context, restoration was sometimes forced to operate in terms of critical synthesis and creative act, to be modulated 'case by case', highlighting the non-general applicability of the scientific principles that had held the bench in the first half of the 20th century.

The themes of war damage and the restoration of monuments and urban sites, as well as the broader interdisciplinary problems highlighted in the contemporary debate, still today demonstrate the topicality of the issues, still open to reflections and new acquisitions.

This thematic section collects the historical reconstructions of the dramatic events of those years, giving space to memories, testimonies, chronicles or reports that also allow us to outline the cultural, political and social framework of the time. The aim is above all to highlight the significant case studies, the protagonists and interpreters of the restoration forced to deal with the torn cities and the half-destroyed historical architectures, the attitude of the national protection bodies to enforce the rules and the Charters of the restoration already formulated before the second world conflict, the theoretical elaborations and the choices of intervention also in the light of the national and European debate on the themes of conservation, the techniques of restoration but also the urban planning programs of intervention that in the following years will be elaborated for the rehabilitation of the historic city.

The panorama offered by the following texts highlights the breadth and complexity of the issues connected to the effects of the World War II on society, cities, monuments, and the territory, not only in reference to the Sicilian capital but to a geographical area that from Palermo and Monreale it extends to Agrigento and Ragusa, raising interdisciplinary aspects and highlighting questions still open in the current scenario.

Manoela Patti's article is based on archival sources, marks the start of the reconstruction of the events and outlines the historical reference framework, underlining the effects of the conflict on society in a tormented Palermo, with devastating consequences also on a psychological level and repercussions over the entire island area. Attilio Albergoni directs his attention to the protection of the artistic heritage of the Sicilian capital with precise references to the historical and political dynamics that marked those very difficult years; in that scene of devastation the profiles of the superintendent Mario Guiotto and professor Mason Hammond emerge, committed to defending the Sicilian artistic heritage from the destructive effects of the war conflict.

Wide space is dedicated to the restoration of Palermo's monuments damaged during the air raids. Although the topics related to the specific disciplinary field of restoration have been the

---

[3] GUIOTTO, M. (1946). *I monumenti della Sicilia occidentale danneggiati dalla guerra. Protezioni, danni, opere di pronto intervento*, Soprintendenza ai monumenti di Palermo, Palermo.

[4] CESCHI, C. (1970). *Teoria e storia del restauro*, Bulzoni, Roma, p. 168.

subject of research and publications, aspects of interest and a more in-depth analysis of archival sources still emerge.
The operational practice of the first restorations, the main protagonists of the events and the cultural orientation that guided the interventions are highlighted through the examination of the archival documentation. The attempt to light up the elements that confirm the "scientific" connotations of the first restorations but also the transition to the "critical" dimension determined by the need to intervene on some famous monuments of Palermo marked by extensive gaps can be perceived in the prudent analysis proposed by Ventimiglia. The reflection of Sara Isgrò is dedicated to the fundamental contribution of Mario Guiotto, who worked in western Sicily always at risk of serious dangers; the author rightly considers Guiotto one of the main protagonists and interpreters of the restoration in Palermo in that delicate historical juncture.
The strategies to preserve the famous cathedral of Monreale from war damage are reconstructed by Laura Rappa. Although the monument – today a UNESCO site – was not the direct target of the bombs, it was the object of protection works and, shortly after, of interventions to repair the damage caused by the nearby explosions. The damage to the oratory of the SS Rosario in Santa Cita in Palermo and the extensive collapses in the neighbouring church of San Mamiliano are framed by Francesca Meli Bertoloni and Maria Sampino, who retrace the events of their restorations and define a strategy for the reuse of the whole monumental complex. Through the study of archival sources, the events that dramatically determine the extensive collapse of the church of Santa Maria di Piedigrotta in Palermo, not far from the port area, are reconstructed by Evelyn Messina, who turns her attention to the wider program of redevelopment of the entire surrounding site.
The Allied raids did not only affect the Sicilian capital; Agrigento was also the site of a double action of aerial and naval bombardment. Tito Vaccaro retraces the phases of the restoration of the Benedictine monastery of Santo Spirito and of the church of the Minori Conventuali Francescani, which suffered extensive damage, highlighting the methodological approach of the interventions in the extraordinary nature of the actions required. Still in Agrigento but from a different angle Daniele Lentini is interested, investigating the dynamics of revitalization of the city wounded not only by the effects of the bombings of the Second World War but also by other catastrophes of the 20th century.
The thematic scenario offered by the texts ends with the analysis by Giovanni Gatto and Vincenzo Di Pasquale on the theme of the regeneration of an abandoned military area, namely the "Vincenzo Magliocco" airport in Comiso (Ragusa). The policies for the redevelopment of the vast area include the restoration of the original fascist-era structures and their strategic reuse.

Palermo, la guerra e le bombe (1940-1943)

The World War II in Palermo and the bombings (1940-1943)

MANOELA PATTI
Università di Palermo

Abstract

La Sicilia, «in prima linea all'entrata dell'Italia fascista in guerra, divenne tra il 1940 e il 1943 «il fronte più importante sul quale l'Italia si trovò impegnata». Nel 1943 gli alleati decisero di attaccare il nazifascismo dal Mediterraneo e dalla Sicilia. L'isola divenne il bersaglio principale dei raid aerei, e le bombe sui civili ebbero l'obiettivo di minare la compattezza del fronte interno (moral bombing): il contributo si concentra sul caso di Palermo nella mobilitazione bellica.

Between 1940 and 1943 Sicily became «the most important front on which [fascist] Italy was engaged». In 1943, the Allies established to attack Nazi-Fascism from the Mediterranean, and Sicily. The island became the main target of allied raids, to wear down the internal front (moral bombing): the essay focuses on the case of Palermo in this context.

Keywords
Palermo, guerra, bombardamenti.
Palermo, war, bombing.

Introduzione

La Sicilia, 'in prima linea' all'entrata dell'Italia fascista in guerra, divenne tra il 1940 e il 1943 «il fronte più importante sul quale l'Italia si trovò impegnata» [Mangiameli 2003, 171]. L'isola fu luogo di transito per le operazioni in Africa e base per il controllo del Canale di Sicilia, e contingenti del Corpo Aereo Tedesco Contraerea (Cat) vi furono inviati già alla fine del 1940. Nel 1943, dopo che a Casablanca Churchill e Roosevelt decisero di attaccare l'Europa dal Mediterraneo e dalla Sicilia, quest'ultima divenne il bersaglio principale dei raid aerei alleati. Palermo, per l'importanza del suo porto, subì i primi bombardamenti perché obiettivo militare. Mutata nel corso del conflitto la strategia alleata nel senso di un attacco diretto ai civili allo scopo di minare la compattezza fronte interno (*moral bombing*), venne meno ogni distinzione fra obiettivi militari e civili, e la città fu devastata dagli attacchi alleati; i suoi abitanti sperimentarono la *guerra totale* e la sua spaventosa violenza. Considerati i molteplici livelli d'indagine – sociale, politica, economica, dei sentimenti – che una riflessione sul conflitto inevitabilmente sollecita, nelle pagine che seguono mi concentrerò su alcuni nodi cruciali della crisi del '40-'43. In particolare, cercherò di mettere in luce il rapporto tra l'inadeguatezza del regime fascista nella congiuntura bellica e il crollo del fronte interno. La scarsa capacità di garantire alla popolazione l'accesso alle risorse, alimentari *in primis*, e l'inefficacia del sistema assistenziale organizzato dallo stato fascista furono infatti determinanti nel processo di disarticolazione del rapporto tra regime e società. Nello scarto tra «progetto e realtà della guerra fascista», sul fronte militare quanto sul fronte interno, a Palermo come nel resto d'Italia, si consumò la crisi del consenso al regime fascista.

MANOELA PATTI

1. Palermo. Guerra e società

«Contrariamente al mio desiderio, ti esorto a non venire in Italia, dove la vita è morte a dirittura [sic]. Fame, ipocrisie, bugie, speculazioni di ogni genere e caso, ma soprattutto, la mensogna e tirannia dell'ora e rende insopportabile la vita privata e civile. Le incursioni continuano, e come! […] ovunque Palermo è lacerata e trafitta. […] da due mesi e mezzo dormo vestita e con le scarpe ai piedi. Ad ogni momento si fugge pel rifugio dove si sta a godere la musica delle bombe. […] due notti fa la fame mi ha svegliata. Ho consumato fino le briciole le crucchiuluddi di pane. […] tutto ciò che la Sicilia produce va a riempire la pancia degli odiosi, spaventosi, mostruosi tedeschi, e noi, i produttori, in fame e miseria […]. Tanto, perché? Che diamine di bisogno di fare la guerra avevamo noi? Meno male che fra tante vittorie, abbiamo perduta l'Africa orientale. Una catastrofe di meno sulle tasche del contribuente! Ah! L'orrore di vita»![1]

La lettera appena citata è emblematica della condizione del fronte interno palermitano. Dal 1941 colpita sempre più intensamente dai bombardamenti alleati, la città visse tra il '41 e il '43 gli anni peggiori del conflitto, e i civili furono coinvolti in uno scontro non solo militare ma anche di società, fatto di violenze, lutti e miseria. Le conseguenze della guerra furono devastanti anche sul piano psicologico, specie se si considera qual era il ruolo della guerra nel progetto fascista, che la esaltava come «espressione permanente d'educazione e di mobilitazione delle masse» [Dogliani 2008, 320]. E in effetti, l'Italia era in guerra dalla metà degli anni Trenta: in Etiopia, in Spagna, nell'occupazione dell'Albania, e con una politica d'espansione sancita dall'alleanza militare con la Germania di Hitler. Le imprese belliche, nelle quali Mussolini aveva visto tra l'altro una soluzione alla disoccupazione specie nelle regioni meridionali e una via per rendere ancor più saldo il consenso, avevano però spinto il paese a vivere «al limite del proprio fabbisogno» [Dogliani 2008, 339].

Gli esiti fallimentari di questa politica bellicista erano evidenti in Sicilia: quando l'Italia entra nel conflitto, testimoniano le relazioni dei prefetti, la situazione nell'isola è «d epressa»; disoccupazione, crisi abitativa, scarse risorse industriali e alimentari avviliscono la popolazione già alla fine degli anni Trenta. La mobilitazione bellica ne rese ancora più precaria la condizione, specie per la scelta del regime di scaricare sulle istituzioni locali, e in maniera progressivamente più rilevante, il *costo* della guerra. Il nodo della gestione delle risorse si mostrò dunque immediatamente uno degli aspetti cruciali nella garanzia della tenuta del fronte interno. In un quadro istituzionale che a livello centrale coinvolgeva diversi ministeri nello sforzo bellico, a costituire il principale tramite tra governo e istituzioni locali continuò a essere il prefetto, cui spettò il compito di coordinare le attività dei numerosi enti e delle istituzioni parastatali che operavano a livello provinciale o comunale. I comuni, soprattutto, furono chiamati a sostenere la popolazione con varie forme di assistenza, in particolare attraverso gli Enti di assistenza comunale (Eca), sopportando oneri gravosissimi. In questo senso sono emblematici i casi dell'organizzazione della protezione della popolazione dai bombardamenti alleati [Romeo 2018; Mancuso 2020] e poi dello sfollamento, soprattutto nel 1943, quando in conseguenza della strategia militare anglo-americana i raid aerei si moltiplicarono e colpirono la città prevalentemente di giorno; o il caso della gestione dei rimpatri di profughi e rifugiati, che dal 1941 cominciarono a rientrare in Sicilia a seguito delle sconfitte militari in Africa e nel Mediterraneo [Patti 2018b]. A Palermo, per esempio, centinaia di 'rimpatriati' e sinistrati si rivolgevano quotidianamente agli Eca chiedendo sussidi, alloggi, duplicati di tessere annonarie, servizi, assistenza.

[1] Roma, Archivio Centrale dello Stato, *Ministero dell'Interno, Direzione Generale di Pubblica Sicurezza, Divisione Affari Generali Riservati, A5G II Guerra Mondiale*, B. 38, Ctg. A54, F.lo 12, sf.lo 2, affari per provincia, ins. 55, n. 54 Palermo, Copia della lettera di N.N. a Luigi Maria Arista, ispettorato opere pubbliche Tirana, 10 ottobre 1941.

Le richieste di assistenza e sussidio conservate all'Archivio di Stato di Palermo mostrano l'impatto della *guerra totale* su migliaia di uomini, donne e bambini. Così, sfogliando per esempio i fascicoli relativi all'aprile del 1943, è possibile 'fotografare' i bombardamenti alleati (americani soprattutto) a partire dalle loro, terribili, conseguenze. Capovolgendo la prospettiva che nelle foto aeree ci mostra le città bersagliate dall'alto, attraverso le carte archivistiche possiamo vedere, tra le tante 'piccole' storie, la fuga precipitosa di due fratelli, uno studente e un soldato, che dall'inizio della guerra continuano a sfuggire alla morte. Sopravvissuto al «congelamento […] sul fronte del Doria in Russia»[2], dov'è rimasto quasi un anno, Silvio, il soldato, rientrato a Palermo il 2 aprile del '43, il 7 aprile sopravvive insieme al fratello Giulio al violentissimo bombardamento che distrugge buona parte degli edifici di Via del Giusino, nel centro storico di Palermo. Grazie alle carte archivistiche, 'vediamo' anche la storia di Angela, una vicina di casa che lo stesso giorno, salvatasi insieme ai suoi cinque figli, perde «casa, mobilio, biancheria e financo le tessere annonarie […] ogni cosa»[3].
Ma le lettere al prefetto – decine per fascicolo, specie dopo i bombardamenti più violenti – riflettono anche la crescente centralità, nei tre anni del conflitto, del ruolo delle istituzioni locali nella gestione dell'emergenza bellica. Nonostante il nuovo impulso che, dai primi mesi di guerra, era stato dato alle attività e all'organizzazione del Partito fascista (Pnf) – in particolare dopo la nomina di Adelchi Serena alla segreteria nell'ottobre del 1940 – e il potenziamento nel 1941 dei compiti dei segretari federali, la guerra aggravò la crisi del partito [Gentile 2001, 234]. L'ampio coinvolgimento delle organizzazioni del Pnf nella mobilitazione, dall'organizzazione della protezione antiaerea alla distribuzione di viveri e sussidi, si scontrò infatti con una delegittimazione crescente delle gerarchie fasciste, accusate di corruzione e disonestà, amplificata per un verso dalle opportunità di arricchimento che la guerra stava offrendo ad alcuni, dall'altro dall'incapacità del partito di gestire la crisi. Questo fu particolarmente evidente nell'ambito della gestione delle risorse alimentari: «In questa città […] si vive disperatamente» si legge in una lettera del novembre 1940, mentre le «gerarchie portano le camicie di seta e scorrazzano nelle automobili» [Patti 2018a, 48]. Ma al di là di denunce e accuse che di frequente si rintracciano tra le fonti, sono i dati relativi ai reati annonari a confermare la scarsa efficacia dei provvedimenti del regime: nell'agosto del 1941 si registrano 195 denunce e 67 arresti per reati annonari; un anno dopo le denunce si sono moltiplicate, raggiungendo la cifra di 985, mentre gli arresti sono 262. Nel complesso in un anno il numero dei reati scoperti e sanzionati era passato dalle 2070 denunce del 1941 alle 7296 del 1942 [Patti 2018a, 49]. Nello stesso anno, inoltre, furono denunciati decine di casi di macellazione clandestina e migliaia di casi di commercio di beni razionati. Sono dati che possono testimoniare tanto l'aggravarsi della crisi alimentare e delle speculazioni correlate, quanto l'intensificarsi dei controlli.

2. Il nodo delle risorse alimentari

La rilevanza della questione alimentare emerge anche dalle conseguenze che la 'fame' ebbe sull'ordine pubblico, e sulla tenuta del fronte interno. Oltre quarant'anni fa lo storico Nicola Gallerano ha sottolineato il nesso tra emergenza alimentare e crisi delle «basi di massa del fascismo», evidente nelle campagne meridionali, dove già nel '42 una generalizzata evasione agli ammassi si accompagnò in più occasioni a «esplosioni di collera popolare» [Gallerano 1974, 458]. Anche in Sicilia, sin dal 1941 si registrarono frequenti manifestazioni di protesta

[2] Palermo, Archivio di Stato, *Prefettura Gabinetto (1941-1945)*, B. 638, F.lo *1943. Pratiche di sinistrati e danneggiati con provvedimento – presi = ed altre in attesa liquidazione danni*, Giulio e Silvio Volpe al prefetto, Palermo 8 aprile 1943.
[3] Ivi, Angela Minniti al prefetto, Palermo, 9 aprile 1943.

spontanee, rivolte contro funzionari e burocrati responsabili del razionamento. Spesso a guidare le proteste furono gruppi di donne, come accadde nei centri agricoli della provincia di Palermo nei primi mesi del '41[4]. Le fonti ci dicono che fu un anno difficile anche per il capoluogo, dove la maggior parte della popolazione ebbe difficoltà a procurarsi persino il pane. Cosicché a ottobre, la decisione di inserirlo fra i beni razionati, diede luogo a vive proteste e agitazioni: «Una donna del popolo – segnalava per esempio il questore al prefetto – ha attentato ai suoi giorni, bevendo della tintura di iodio, appunto perché, pur avendo il denaro occorrente, non ha potuto comprare ai figli che gliene chiedevano insistentemente altro pane, oltre quello avuto con la carta annonaria»[5].

Ma fu soprattutto durante lo sfollamento di massa del 1943 che emerse clamorosamente la correlazione fra ordine pubblico e adeguata distribuzione delle razioni alimentari. La documentazione relativa alle carte annonarie ci permette di ricostruire le diverse fasi in cui tale nesso diviene via via più rilevante. Se nel '42 erano numerose le richieste di duplicati delle tessere per il razionamento inoltrate da quanti le avevano smarrite, perdute nei bombardamenti o ne avevano subito il furto, nel '43 a pregare il prefetto di riconsegnare le carte annonarie agli sfollati divennero i podestà o i carabinieri delle stazioni locali, cui decine di disperati «privi di scarpe e vestiti di cenci» si rivolgevano nella speranza di avere un po' di cibo. Tra gli sfollati vi erano un gran numero di bambini e donne. Proprio queste ultime in più occasioni misero in atto forme di protesta spontanea e collettiva contro uomini e istituzioni del regime, impensabili quando il fascismo era al massimo del consenso.

Se certamente non è possibile parlare di antifascismo, tuttavia, credo valga qui quanto osservato a proposito del coinvolgimento delle donne nel conflitto: il presupposto per azioni simili fu il «[…] preventivo disconoscimento della legalità fascista e [l'] identificazione, per quanto embrionale e sotterranea, di una legittimità altra» [Bravo, Bruzzone 2000, 17].

In questa prospettiva per esempio può essere letta la protesta di un gruppo di donne sfollate a Monreale pochi giorni dopo il bombardamento del 9 maggio, quando quasi 2000 persone si riversarono nel paese già saturo di sfollati, secondo il commissario prefettizio meta privilegiata dei «meno abbienti e [de]i poveri [che] non potendo provvedere diversamente, hanno trovato comodo invadere i paesi vicini al centro, sistemandosi alla meno peggio, o nelle gallerie, o nelle grotte o addirittura immezzo (sic) alle strade». Tra gli ultimi arrivati, anche un gruppo di circa 150 donne che, dopo aver trascorso le prime notti sotto i portici della cattedrale, la sera del 13 maggio «si assieparono davanti alla casa del fascio gridando «dateci alloggio, vogliamo ricovero non denari!». «Diverse donne - continua il rapporto dei carabinieri intervenuti a sedare la protesta - recanti in braccio bambini di tenera età avevano fatto irruzione dentro la stessa casa del fascio e gridavano: «Apriteci le scuole, apriteci le chiese!»[6]. L'intervento dei carabinieri avrebbe infine riportato le cose all'ordine, ma le condizioni in cui erano costretti gli sfollati riflettevano la disperata situazione della città, appena devastata dal più violento tra i bombardamenti subiti.

[4] Palermo, Archivio di Stato, *Prefettura Gabinetto, 1946-50*, B. 762, F.lo «Tesseramento generi alimentari carte annonarie 1946-50».

[5] Ivi, il questore al prefetto, Palermo, 12 ottobre 1941.

[6] Palermo, Archivio di Stato, Prefettura Gabinetto 1941-1945, B. 638, F.lo sfollamento, il commissario prefettizio al prefetto, 12 maggio 1943.

3. Lo sfollamento

«Cara figlia Silvia, caro figlio Ciccio, […] per mezzo della Radio hai inteso la vita che facciamo a Palermo, pensa Dio dovrà cadere questo tiranno»[7]. Ancora una volta una delle lettere intercettate dalla censura fascista ci mostra, in poche battute, l'entità della crisi consumatasi in Sicilia durante la guerra. Si è fatto riferimento allo sfollamento, esperienza comune nella seconda guerra mondiale ed emblema della completa disarticolazione della società prodotta dalla guerra. Vale anche per Palermo. Alcuni dati possono forse dare la misura del dramma che si consumò nella più grande città dell'isola: alla fine di dicembre del 1942 gli sfollati nella provincia di Palermo erano 61.058, distribuiti fra i numerosi paesi del palermitano, dalla costa alle Madonie. Come si può leggere nei prospetti e nelle statistiche sugli sfollati della provincia redatti dall'Eca e dai podestà, oggi conservati presso l'Archivio di Stato di Palermo, alla fine di aprile del 1943 il numero delle persone che avevano lasciato la città era quasi raddoppiato, e nella provincia venivano censiti 150.296 sfollati. Ma i palermitani non si spostavano solo nei comuni della provincia: al 30 aprile del 1943 le denunce presentate alla prefettura cittadina per sfollamento in altre province erano 78.198; nella primavera dell'anno che per la Sicilia avrebbe segnato la fine della guerra combattuta, 227.149 persone in totale avevano lasciato il capoluogo[8]. Sono numeri che rivelano con estrema chiarezza la tragicità del contesto. Dei palermitani che, ancora prima del bombardamento a tappeto del 9 maggio, avevano abbandonato le proprie case – o quel che ne restava – almeno 35.000 avevano trovato rifugio nelle borgate, raggiunte soprattutto tra marzo e aprile, quando i censimenti periodici avevano registrato ogni settimana incrementi di migliaia di persone. L'esodo, come lo stesso prefetto di Palermo lo definisce, travolse drammaticamente tanto la comunità cittadina quanto quelle dei centri che accoglievano i palermitani. E dimostrò la debolezza dell'assistenza messa in campo dal regime: Mussolini, come è stato osservato, si rassegnò allo «sfollamento delle città piuttosto che tentare di difenderle seriamente» [*I bombardamenti aerei sull'Italia* 2012, 14]; e non a caso quando, solo alla fine del 1942, Mussolini invitò gli abitanti delle città colpite dai bombardamenti ad abbandonarle si riferì a uno sfollamento *volontario*. Furono soprattutto i ceti meno abbienti a sperimentare i disagi maggiori; come ha scritto Nicola Labanca, infatti, «le classi sociali più benestanti potevano trasferirsi presso altri possedimenti propri, in campagna, o addirittura più lontano presso strutture alberghiere. Le classi lavoratrici urbane, abbandonando la città, avrebbero invece perso ogni sostentamento» [*I bombardamenti aerei sull'Italia*, 14]. Il caso di Monreale, uno dei centri che più si riempì di palermitani in fuga dalle bombe, come visto è in questo senso paradigmatico.

Il crollo del fronte interno, dunque, si delineò ben prima dello sbarco alleato del 10 luglio 1943. E i bombardamenti ebbero un ruolo cruciale nel determinarlo. A un mese dello sbarco, anche le autorità locali furono costrette ad ammettere il cedimento totale di ogni argine nella società. Se infatti fino al maggio del 1943 le relazioni del prefetto di Palermo avevano ridimensionato i resoconti di informatori e, contraddicendo numeri e fatti, avevano rassicurato Mussolini sulla tenuta della città, a giugno per la prima volta sembrava venir meno ogni possibilismo. Nella relazione sulla situazione politica ed economica di Palermo datata 10 giugno 1943 il prefetto,

[7] Roma, Archivio Centrale dello Stato, *Ministero dell'Interno, Direzione Generale di Pubblica Sicurezza, Divisione Affari Generali Riservati, A5G II Guerra Mondiale*, B. 38, Ctg. A54, F.lo 12, revisione corrispondenza sf.lo 2 affari per provincia ins. 55 n. 54 *Palermo*, 1943, Salvatore Bellante alla figlia Silvia Di Michele, Tirana, Palermo 4 maggio 1943.

[8] Palermo, Archivio di Stato, *Prefettura Gabinetto (1941-1945)*, B. 638, f. *sfollamento*, telegramma del prefetto al ministero dell'Interno, direzione generale servizi di guerra, 30 aprile 1943.

dopo essere ritornato tre volte, riscrivendoli, sui passaggi dal tono a suo giudizio forse troppo 'disfattista', non nascondeva il diffuso timore di un « diretto attacco nemico all'isola». Nonostante le limature del testo, il quadro era catastrofico. Vale la pena di riportarne qui un lungo brano:

«Durante il periodo della mia permanenza in provincia di Palermo (giugno 1941-giugno 1943) la situazione generale è andata progressivamente appesantendosi, assumendo aspetti di sempre maggiore asprezza e difficoltà che hanno cimentato duramente i poteri di resistenza della popolazione civile, mettendone alla prova la disciplina e il senso di responsabilità e di comprensione. Le vicende belliche sui fronti africani, e in particolare quelle recentemente conclusesi in Tunisia, hanno conferito alla città di Palermo un posto di avanguardia, e un ruolo particolarmente duro che, assolto egregiamente, ha però accresciuto il travaglio della popolazione sottoposta a frequenti e pesantissimi bombardamenti aerei nemici […]. La vastità e l'entità dei danni subiti dalla città, in tutti i quartieri, particolarmente quelli centrali e quelli della zona portuale, nonché l'elevato numero delle vittime, (che ascendono nei due anni del mio governo nella provincia a 1373 morti e 2548 feriti) costituiscono la prova più evidente dell'inasprimento dell'offesa nemica».

La città, senz'acqua, invasa dalle macerie e praticamente isolata, era, continuava il prefetto, ormai quasi deserta: molti dei ricoveri antiaerei erano stati distrutti dalle bombe, e i pochi abitanti rimasti – non più di 60.000 – «nella maggioranza appartenenti a categorie più umili», si erano sistemati a migliaia «in apprestamenti di fortuna (tende, baracche etc.) lungo le rotabili che si dipartono da Palermo, e ad occupare, in dannosa promiscuità, quasi tutte le grotte e le gallerie esistenti. Ciò ha fatto sorgere delicati problemi di ordine sociale ed igienico, la entità dei quali soverchia abbondantemente gli scarsi mezzi a disposizione»[9].

Poco più di un mese dopo, il 22 luglio 1943, i palermitani avrebbero salutato come liberatori gli invasori americani entrati in città. Non è difficile, però, comprendere le ragioni di un'occupazione vissuta come una liberazione.

Conclusioni

Nell'ultimo ventennio, il devastante bombardamento americano del 9 maggio 1943 su Palermo è divenuto il simbolo delle violenze subite dalla città durante il conflitto. Ciò ha favorito il riemergere di memorie private e stimolato l'organizzazione di cerimonie di carattere istituzionale. La «monumentificazione» [Isnenghi 2005] della memoria della guerra fascista ha preso così forma nei ricoveri antiaerei approntati dal regime fascista, invece che nella celebrazione della ricostruzione degli edifici distrutti, o nelle rare lapidi dedicate alle vittime civili. Eppure, come hanno dimostrato importanti studi storiografici, la difesa organizzata dal fascismo fu un fallimento. Al rinnovato interesse per la guerra a Palermo, e per i bombardamenti soprattutto, non sembra corrispondere una parallela riflessione pubblica sulle responsabilità del regime fascista nel coinvolgimento dell'Italia nel conflitto a fianco della Germania nazista. Nella giusta attenzione finalmente dedicata alla memoria del dramma dei civili nel conflitto, una retorica delle piccole patrie e una «vittimizzazione del passato nazionale» [Labanca 2013, 14] hanno finito infatti per incoraggiare la costruzione di un'immagine pubblica della guerra in cui si è voluto dimenticare quale fu la posizione dell'Italia fascista. Pur con questi limiti, il recupero di un passato comune alla collettività ha comunque prodotto un nuovo interesse per il vissuto della popolazione durante il conflitto. Infatti, a lungo a fronte di numerosi

[9] Palermo, Archivio di Stato, *Prefettura Gabinetto (1941-1945)*, B. 636, f. Relazione riassuntiva della situazione politica ed economica, Relazione del prefetto Mariano al ministero dell'Interno, Palermo, 10 giugno 1943.

contributi sulla storia delle città italiane nella guerra fascista, nel Mezzogiorno, se si esclude Napoli, l'attenzione degli storici si è concentrata sul biennio 1943-1945, l'«altro dopoguerra» del Sud, sottolineandone la specificità a partire dalla crisi del '43. L'«evento-sbarco» ha assorbito in maniera totalizzante ogni rappresentazione del conflitto nell'isola; si è imposto come unica chiave di lettura, alla luce della quale è stata osservata tutta la vicenda della guerra in Sicilia. Senonché, la crisi nell'isola si consumò, drammaticamente, prima dello sbarco, nei tre anni della guerra fascista. Come è stato scritto è infatti la Sicilia, la «parte più arretrata del Paese […] a dover sostenere l'urto guerra, dapprima come retrovia del fronte mediterraneo nella guerra «parallela» italiana, poi come zona di guerra […]». La «catastrofica sconfitta militare» del regime consumatasi nell'isola non rivela dunque nient'altro che «le insufficienze, le incongruenze, la demagogia» [Lupo, Mangiameli 2015, 10] del regime, perché ad esse è intrinsecamente correlata. E spiega il successo dell'Operazione Husky.

Bibliografia

BRAVO, A.; BRUZZONE, A.M. (2000). *In guerra senza armi. Storie di donne. 1940-1945*, Roma, Laterza.
DOGLIANI, P. (2008). *Il fascismo degli italiani. Una storia sociale*, Torino, Utet.
GALLERANO, N. (1974). *La disgregazione delle basi di massa del fascismo nel Mezzogiorno e il ruolo delle masse contadine*, a cura di G. Bertolo e al., *Operai e contadini nella crisi italiana del 1943/1945*, Milano, Feltrinelli.
GENTILE, E. (2001). *La via italiana al totalitarismo. Il partito e lo Stato nel regime fascista*, Roma, Carocci.
ISNENGHI, M. (2005). *Le guerre degli italiani. Parole, immagini ricordi*. *1848-1945*, Bologna, il Mulino.
LABANCA, N. (2013). *Italian War Memorials after the Two World Wars. Notes from a Regional Research Project*, a cura di M. Mondini, M. Rospocher, *Narrating War. Early Modern and Contemporary Perspectives*, Bologna, il Mulino.
I bombardamenti aerei sull'Italia. Politica, stato e società (1939-1945) (2012), a cura di N. Labanca, Bologna, il Mulino.
LUPO, S; MANGIAMELI, R. (2015). *Introduzione*, in «Meridiana. Rivista di storia e scienze sociali», *Sicilia 1943*, n.82, pp. 9-12.
MANCUSO, C. (2020). *Sotto l'offesa nemica. La protezione antiaerea a Palermo durante la seconda guerra mondiale*, Milano, Franco Angeli.
MANGIAMELI, R. (2003). *La Sicilia dalla prima guerra mondiale alla caduta del fascismo*, in *Storia della Sicilia. Dal Seicento a oggi.* 2, a cura di F. Benigno, G. Giarrizzo, Roma, Laterza, 2003, pp. 151-176.
PATTI, M. (2018a). *Palermo e la guerra (1940-1943)*, in «Italia contemporanea», n. 286, pp.34-59.
PATTI, M. (2018b). *Storie di guerra. Sfollati, rimpatriati, profughi a Palermo (1940-1943)*, in «InTrasformazione. Rivista di storia delle idee», n. 7:1, pp. 48-67.
ROMEO, S. (2018). *Una grande città, il suo porto, le sue difficoltà. Palermo 1940-1943*, a cura di N. Labanca, *Città sotto le bombe. Per una storia delle vittime civili di guerra (1940-1945)*, Milano, Edizioni Unicopli, pp. 141-192.

Fonti documentarie

Palermo. Archivio di Stato. *Prefettura Gabinetto (1941-1945)*. B. 636, F.lo Relazione riassuntiva della situazione politica ed economica, Relazione del prefetto Mariano al ministero dell'Interno, Palermo, 10 giugno 1943.
Palermo. Archivio di Stato. *Prefettura Gabinetto (1941-1945)*. B. 638, F.lo 1943. Pratiche di sinistrati e danneggiati con provvedimento – presi = ed altre in attesa liquidazione danni, Giulio e Silvio Volpe al prefetto, Palermo 8 aprile 1943.
Palermo. Archivio di Stato. *Prefettura Gabinetto (1941-1945)*. B. 638, F.lo 1943. Pratiche di sinistrati e danneggiati con provvedimento – presi = ed altre in attesa liquidazione danni, Angela Minniti al prefetto, Palermo, 9 aprile 1943.
Palermo. Archivio di Stato. *Prefettura Gabinetto, 1946-50*, B. 762, F.lo «Tesseramento generi alimentari carte annonarie 1946-50».
Palermo. Archivio di Stato. *Prefettura Gabinetto, 1946-50*, B. 762, F.lo «Tesseramento generi alimentari carte annonarie 1946-50», il questore al prefetto, Palermo, 12 ottobre 1941.
Roma. Archivio Centrale dello Stato. *Ministero dell'Interno, Direzione Generale di Pubblica Sicurezza, Divisione Affari Generali Riservati, A5G II Guerra Mondiale*. B. 38, Ctg. A54, F.lo 12, sf.lo 2, affari per provincia, ins. 55, n. 54 Palermo.

I bombardamenti Alleati su Palermo: un patrimonio artistico distrutto

The Allied bombing of Palermo: an artistic heritage destroyed

ATTILIO ALBERGONI
Ricercatore storico militare

Abstract

La guerra, nella sua brutalità, porta con sé morte e distruzione, non soltanto per quanto attiene soldati, armamenti e obbiettivi militari ma anche cittadini inermi, abitazioni, monumenti e patrimoni artistici di grande valore. Palermo ha subito questa sorte nel corso della Seconda guerra mondiale. Cosa si fece allora per preservare la vita della popolazione e del patrimonio storico inestimabile viene espresso nelle pagine di questo articolo.

Because of its brutality, war involves death and destruction, not only as regards soldiers, armaments and military targets but also for defenceless citizens, homes, monuments, and artistic heritage of great value. Palermo suffered this drama during the Second World War. The initiatives organized at that time to preserve the life of the population and the permanence of the invaluable historical heritage are expressed in the pages of this article.

Keywords
Palermo, bombardamenti, protezione.
Palermo, bombing, protection.

Introduzione

In un momento così particolare della nostra storia, nel quale nessuno di noi si sarebbe mai aspettato un conflitto di tale portata come quello russo-ucraino, pur deprecando gli atti di ostilità così esacerbati, non possiamo fare a meno di ricordare, e confrontare, quello che la nostra città ha vissuto nel corso della Seconda Guerra mondiale; gli accadimenti che sono sotto gli occhi di tutti possono darci una idea abbastanza chiara e veritiera di cosa avvenne allora a Palermo ma da parte anglo-americana.
Premesso che nel 1940 l'Italia non era assolutamente preparata ad un conflitto di tale portata, che il fascismo ai suoi massimi vertici perseguiva intenti emulativi utopistici, che se la nostra nazione non si fosse alleata con la Germania ne sarebbe stata fagocitata, tutto ciò premesso, vediamo come la città di Palermo affrontò questa apocalisse.

1. Difesa e protezione contro i bombardamenti Alleati

Anche se già sin dalla Prima Guerra il Governo nazionale aveva iniziato a gettare le basi per attuare le difese cittadine e la protezione delle infrastrutture civili vitali e dei monumenti, sul momento non si fece granché per andare oltre a queste ipotesi, proposte, resoconti e decreti. Soltanto nel 1933 (13 aprile 1933 Ministero dell'Interno, Prot. 8200 – *Norme tecniche costruttive per la protezione antiaerea*) le nazioni europee iniziarono a prendere provvedimenti tangibili in tal senso, con l'attuazione di norme ben specifiche per dotare le città di rifugi antiaerei onde preservare la vita degli abitanti da futuri bombardamenti aerei, che dalla fine della guerra erano progrediti tecnologicamente. Le ricognizioni sul tessuto urbano, condotte dai vari Comuni su direttive prefettizie, portarono ad una mappatura degli edifici atti a poter

contenere rifugi antiaerei o, per le abitazioni a farsi, l'obbligo di prevedere in progetto la costruzione di rifugi antiaerei. Ove ciò non si rese possibile si eseguirono sistemi atti a sorreggere le volte degli ambienti per tramite di puntellamenti lignei, sacchi di sabbia e rinforzi in pantofole di cotto nei punti critici [DGA 1952; Del Bufalo 1940; Della Volpe 1986; Negri et al. 2004].
Per quanto attiene le opere d'arte e gli edifici storico-artistici, patrimonio unico e principale della nostra terra, alla vigilia del conflitto si predisposero gli spostamenti delle opere d'arte mobili in luoghi decentrati rispetto ad i potetici obbiettivi militari e di principale importanza cittadini, invece, ciò che non poteva essere spostato si cercò di proteggerlo *in situ* [Guiotto 1946; Albergoni, 2018].
Il 23 giugno 1940 alcuni aerei francesi compirono la prima incursione su Palermo, incursione ingenuamente inaspettata dalla popolazione, ma anche dalle autorità cittadine. I ricoveri civili non erano ancora stati completati, il loro lavoro si protrarrà sino al 1943, le opere d'arte e gli edifici artistici, civili e di culto, erano già in buona parte protetti dalle offese aeree, ma soltanto per quanto riguarda gli ambienti interni e soltanto per i danni causati dalle schegge delle bombe. Per gli esterni, la Soprintendenza procedette a protezioni parziali con travi e tavolati, opere murarie in conci di tufo e i soliti sacchi di sabbia. Si tenga presente che, a causa dell'inizio delle operazioni belliche italiane, vi fu sul mercato una rarefazione di tutto il materiale ferroso, del cemento, vetro e tavolame di legno, praticamente ciò che doveva servire alla protezione. I bombardamenti su Palermo ebbero un incremento esponenziale col passare del tempo, se ne conteranno circa un centinaio, ciò fu dovuto al fatto che gli americani dopo aver conquistato dell'Africa settentrionale con l'Operazione Torch, poterono disporre di basi aeree più vicine alla Sicilia e al sud Italia [Albergoni, Crisafulli 2004; Albergoni 2021].
A far tempo dal 7 gennaio 1943 gli anglo-americani, con l'aiuto anche di militari australiani, neozelandesi, francesi e corpi di altre nazioni, scatenarono una offensiva aerea massiccia su Sicilia e Italia meridionale, sperimentando nuove tecniche di bombardamento altamente distruttive quali la 'combat box', la 'tempesta di fuoco' e il 'bombardamento a saturazione d'area o a tappeto'. La Sicilia ricevette per prima i risultati di queste aberranti strategie Alleate, le quali si riversarono non tanto su obbiettivi prettamente militari ma principalmente su target civili e ciò grazie agli attenti studi sugli effetti altamente devastanti delle bombe, portati avanti a Londra dal sudafricano professore, barone, Solly Zuckermann di Oxford (Lo stesso Zuckermann venne a Palermo nell'estate del '43, per verificare di persona il risultato del suo lavoro, onde poterlo migliorare per i futuri raid sulla Germania). La decisione del Primo Ministro inglese Winston Churchill, che prevedeva prioritariamente l'esclusione dell'Italia dal patto di ferro italo-tedesco al fine di indebolire le forze di Hitler in Mediterraneo, fece ottima presa sui comandi Alleati anglo-americani i quali diramarono subito ordini ai piloti RAF e USAAF, di radere al suolo qualsiasi obbiettivo, sia civile che militare [Bertarelli 1940; Bertorotta 2008; Albergoni 2021].
Risulta evidente, quindi, come i bombardamenti Alleati spianassero letteralmente ogni cosa al loro passaggio, distruggendo insediamenti civili e industrie belliche, con il risultato di fiaccare il morale delle popolazioni isolane e di struggere anche le industrie. Oggi ciò non deve meravigliarci più di tanto, visto il comportamento odierno dei militari russi che adoperano questo stesso tipo di strategia. Il patrimonio artistico e culturale di Palermo si sgretolò sotto i colpi delle bombe da 500 e 1000 chili, ma anche sotto il fuoco delle bombe e degli spezzoni incendiari, per non parlare delle bombe spolettate a scoppio ritardato che penetrate in profondità nelle fondamenta degli edifici, amplificavano l'effetto esplosivo sommandolo alla quota in profondità raggiunta dall'ordigno. Gli spezzoni incendiari avevano buon gioco quando,

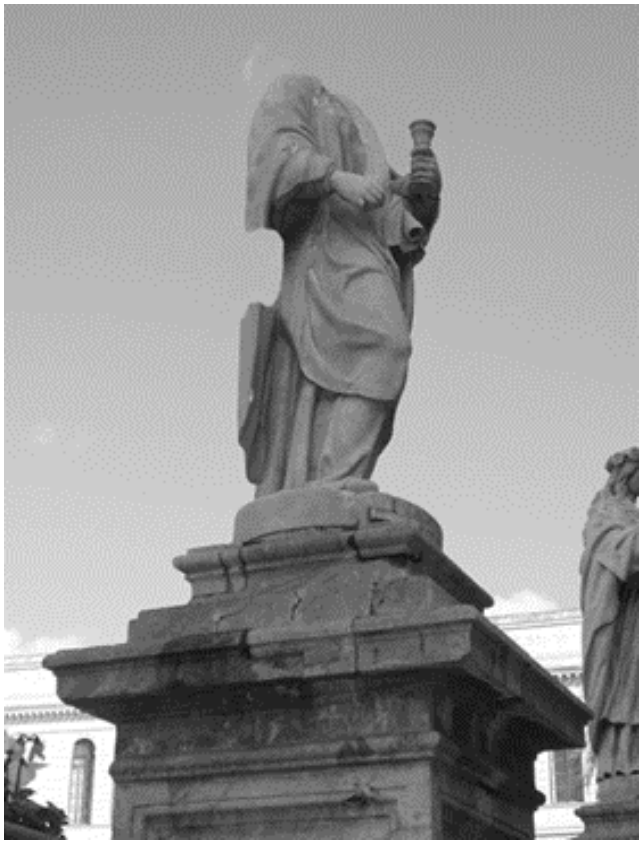
conficcatisi nei sottotetti in legno, producevano incendi indomabili nonostante gli strati di sabbia cosparsi sugli impiantiti dalle Squadre di Primo Intervento UNPA [Albergoni 2021].
Alla fine del 1942 arriva a Palermo da Padova, come Soprintendente ai Monumenti, l'architetto Mario Guiotto, uomo innamorato della Sicilia e dei suoi monumenti. La sua presenza in questo frangente catastrofico da un impulso alle opere di protezione cittadine e, ove non è possibile riparare i danni già avvenuti viste le continue incursioni, lo stesso numera i frammenti lapidei lasciandoli sul posto, in previsione dei futuri lavori di restauro al termine della guerra. I mosaici del Palazzo Reale, della Chiesa della Martorana, del Duomo di Monreale, vengono ricoperti di garza e fogli di quotidiani impregnati con colla per manifesti facilmente asportabile, talché si potessero liberare al momento opportuno senza arrecare danni, ma anche al fine di poter recuperare vaste porzioni museali in caso di distacco a seguito di esplosioni [Guiotto 1946; Albergoni 2018; Albergoni 2021].
Il Ministero della Pubblica Istruzione di Roma, dal quale dipendevano le Soprintendenze, richiede alle stesse l'invio delle fotografie di tutte le opere esistenti, al fine di conservarne memoria per i restauri futuri ma anche in caso di loro scomparsa totale; di queste foto purtroppo non ne è rimasta traccia negli Archivi. Risalgono a questo periodo lo spostamento dei volumi dalla Regia Biblioteca Nazionale verso l'interno della Sicilia, lo spostamento di opere museali del Salinas e di altre Gallerie presso l'Abbazia di San Martino delle Scale, luogo sicuro scelto per la sua distanza dalla città, la protezione del Trionfo della Morte e di tante altre opere d'arte conservate presso varie istituzioni cittadine. Il servizio di sorveglianza e protezione fisica, ma anche soccorso alla popolazione, di tutti gli edifici pubblici cittadini, artistici e non, è demandato alla organizzazione senza fini di lucro denominata UNPA: Unione Nazionale per la Protezione Antiaerea. Il lavoro di questi uomini, pur tra dileggi e gogna, è antesignano della odierna Protezione Civile ed è stato di notevole valore e impegno anche al fianco dei Vigili del Fuoco del 58^ Corpo, comandato dall'ing. Bini [Guiotto 1946; De Nicolò 2006].

2. Occupazione Alleata. Messa in sicurezza del patrimonio e restauri

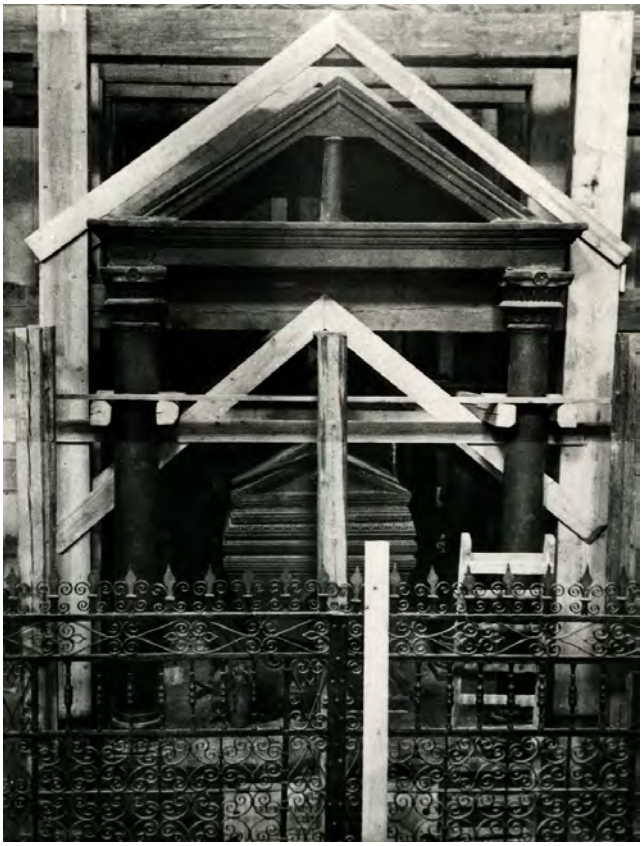
Al termine della guerra in Sicilia (17 agosto 1943, nel resto d'Italia le operazioni terminarono il 25 aprile 1945) la situazione del patrimonio artistico siciliano e cittadino è semplicemente disastrosa. Sono scomparse dal tessuto urbano palermitano chiese e palazzi storici di pregio, molti di questi sono in condizioni tali che si dovrà aspettare parecchi decenni prima del restauro, i furti di materiale artistico non si contano e mancano il personale per la guardiania e il materiale da impiegare per riprendere ciò che è rimasto in piedi [Coccoli 2017; Albergoni 2007] .
Con l'ingresso delle truppe americane a Palermo, il 22 luglio 1943 alle ore 19,00, Palermo non è più zona di operazioni, pur restando obbiettivo militare dei tedeschi e centro nevralgico per il supporto logistico americano. Appena insediatasi l'AMGOT (Allied Military Goverment of Occupied Territory), reparto speciale di tecnici Alleati per la gestione delle città occupate, vengono istituite delle Commissioni e Sub Commissioni che si occupano del normale andamento delle pubbliche amministrazioni. Tra queste, troviamo la *Fine Arts and Monuments* che ha il compito di raccogliere i 'cocci' delle opere d'arte e rimetterle in piedi per i posteri. A Palermo si insedia, il 28 luglio 1943, quale *Adviser* (Capo) il capitano dell'USAAF Mason Hammond, professore di lettere classiche presso l'università di Harvard e cultore della storia siciliana. Persona sensibile, intelligente e culturalmente preparata, della quale sono da rimarcare le doti 'fuori dalla norma' rispetto al resto dei militari USA [Albergoni 2021].

1: Antico volume della R. Biblioteca Nazionale di Palermo perforato da una scheggia dopo il bombardamento.

2: R. Museo A. Salinas di Palermo, militi UNPA a guardia delle opere d'arte sotto le volte puntellate.



3: Cattedrale di Palermo, la statua di S. Agata decapitata dopo un bombardamento.



4: Cattedrale di Palermo, la tomba di Federico II puntellata con travi di legno a protezione.

Assieme al Soprintendente Guiotto lavorano indefessamente e in condizioni estreme, al fine di mettere in sicurezza e protezione il patrimonio palermitano sopravvissuto. Hammond chiede a tutte le istituzioni museali e artistiche siciliane un censimento delle opere e dei monumenti danneggiati, onde poter dare indicazioni al governo americano di mettere a disposizione le somme occorrenti per iniziare i recuperi e, ove possibile, i primi interventi di restauro delle

opere. Il capitano Hammond chiede anche la collaborazione del Regio Genio Civile, al fine di eseguire i controlli sui lavori, redigere progetti e fare proposte, troverà un ottimo interlocutore nella persona dell'ingegnere Perricone Engel, stimato progettista palermitano [Albergoni 2018; Albergoni 2021].
Da agosto a dicembre 1943, periodo di permanenza di Hammond in Sicilia, vengono attivati in città tanti cantieri d'intervento, controllati pedissequamente, che in breve iniziano a dare nuova luce al patrimonio monumentale cittadino. In questo contesto di totale lontananza dagli uffici ministeriali centrali romani, ancora in mano tedesca a seguito dei fatti dell'8 settembre '43, il lavoro in Sicilia deve procedere anche 'inventandosi' scelte tecniche di restauro al momento. È questo il caso del restauro della basilica di San Francesco d'Assisi, colpita l'1 marzo 1943 da una bomba che ne squarciò il tetto, dove fu privilegiata la strada del ripristino delle murature *ab origine*, riportando alla luce le vestigia medievali ora scevre delle sovrastrutture barocche. Per quanto attiene, invece, i lavori della chiesa della Prima Casa Professa dei Gesuiti, che venne totalmente rasa al suolo il 9 maggio 1943, si ripristinarono i decori delle navate con marmi mischi originali e non, riportandoli all'antico splendore ma, nell'uso del calcestruzzo per l'anello che sorreggeva la cupola, si costruì questo nuovo manufatto leggermente più grande dell'originale e, dopo quasi ottanta anni dall'impiego di questo materiale, si sono iniziati a riscontrare ammaloramenti nei componenti che, per allora, erano una panacea [Guiotto 1946].
Paradossalmente già dal giugno 1943 la Commissione Roberts assieme anche all'Università di Harvard, avevano sensibilizzato il Governo degli Stati Uniti a proteggere le opere d'arte dislocate dei campi di battaglia e distribuito planimetrie ed elenchi delle città ed opere d'arte dislocate sul territorio italiano e siciliano, sottile distinzione americana. Si dovette aspettare il gennaio 1944 per iniziare a vedere i risultati di questo lavoro, riassunto nella lettera del generale Eisenhower diramata ai Comandi USA nel dicembre '43. Il danno in Sicilia ormai era già stato fatto e poco era importato agli Alleati[1] [Albergoni 2021].

Conclusioni: cosa resta oggi di quel periodo

La quasi totalità degli edifici monumentali che oggi vediamo a Palermo non sono originali, sono stati recuperati negli anni successivi alla fine del conflitto con lavori di ottima qualità, per il periodo e le tecnologie del tempo. Il turista straniero e quello locale, che non conoscono approfonditamente la storia del nostro patrimonio e che ammirano estasiati i monumenti, non si accorgono minimamente dei lavori compiuti nel dopoguerra.
Per certi versi ciò può essere un bene, dato che il tempo ha steso una patina uniforme su essi, ma il conoscere la storia dei restauri potrebbe essere di grande aiuto per comprendere effettivamente quali sforzi fecero allora le maestranze e i direttori dei lavori, nel cercare di cancellare i danni dei bombardamenti. Oggi, con le nuove metodologie e tecniche di restauro non si farebbero gli stessi interventi, ma si sa bene che ogni periodo storico ha le sue regole ed i suoi limiti, pur non di meno, se si tiene conto di come era uscita dalla guerra Palermo, ritengo si possa essere più che soddisfatti dei restauri; lo stesso non si può certo dire degli interventi di risanamento e riqualificazione urbana.
Appena terminata la guerra, Palermo diventa un campo sperimentale di soluzioni urbanistiche e se da un lato vi è la voglia di rinascita, dall'altro vi è la mafia in piena espansione grazie agli americani e il desiderio di voler abbattere ciò che intralcia interessi di parte, con una visione molto distorta del nuovo. Parecchi edifici in condizioni accettabili, sia dal punto di vista della

[1] Le attività di studio condotte nel corso degli anni sulla storia militare, con particolare riguardo alle complesse vicende siciliane, hanno richiesto l'individuazione delle fonti documentarie attraverso meticolose ricerche d'archivio. I fondi archivistici consultati a Roma, Palermo e Washington sono indicati in chiusura.

sicurezza statica che per le fattezze architettoniche, vengono abbattuti per far posto ad una meschina voglia di modernità. La zona della Magione, via Notarbartolo, via della Libertà, anche se a titoli diversi, vedono sorgere condomini che con le preesistenze storico abitative poco o nulla hanno a che fare, ciò accade vuoi per collusioni mafiose che per interessi economici allettanti: così dagli anni '60 Palermo cambia il suo volto [Cammarata 1999; Albergoni 2007; Albergoni 2021].
Di contro, ancora oggi in alcune zone cittadine antiche restano vivi e palpitanti, e mi viene da dire per fortuna, nuclei abitativi che sfidano il tempo con i loro ruderi o la loro dimessa integrità, vedi le aree di Casa Professa, dei mercati storici o le strade limitrofe ad essi, che hanno ancora conservato la tipologia edilizia originale e la dignità di quegli anni. Sarebbe interessante poter rifunzionalizzare alcuni di questi edifici ancora esistenti, o gruppi di essi, per sviluppare e finanziare progetti museali e studi volti a far conoscere e ricordare, alle nuove generazioni, la storia di quegli anni affinché ne possano trarre spunti di riflessioni e di nuovi studi.

Bibliografia

ALBERGONI, A., CRISAFULLI, V. (2004). *Palermo Immagini della Memoria 1937-1947*, Palermo, SIGMA.
ALBERGONI, A. (2007). *La Prefettura di Palermo 1930/1944*, Roma, Ministero dell'Interno.
ALBERGONI, A. (2018). *La guerra dell'Arte*, Palermo, Soprintendenza dei BB.CC.AA. di Palermo, Navarra.
ALBERGONI, A. (2021), *Mason Hammond. La guerra in Sicilia di un professore di Harvard*, Palermo, Arti Grafiche.
BERTARELLI, L. V. (1940). *Italia meridionale e insulare - Libia*, Consociazione Turistica Italiana, Milano.
BERTOROTTA, S. (2008). *Bombardate Palermo!*, Palermo, Fotograf.
CAMMARATA, V. (1999). *Architetture e opere pubbliche a Palermo 1930/1940*, Palermo, Novecento.
COCCOLI, C. (2017-2018). *Monumenti Violati. Danni bellici e riparazioni in Italia nel 1943-1945: il ruolo degli Alleati*, Firenze, Nardini.
DE NICOLO', M. (2006). *Tra Stato e società civile – Ministero dell'interno – Prefetture – autonomie locali*, Bologna, Il Mulino.
DEL BUFALO, A. (1940). *Note pratiche sul rafforzamento e sull'apprestamento di rifugi nelle case esistenti,* Roma, U.N.P.A..
DELLA VOLPE, N. (1986). *Difesa del territorio e protezione antiaerea 1915-1943*, Roma, Uff. Storico SME.
DGA DIREZIONE GENERALE DELLE ARTI, (1952). *La protezione del patrimonio artistico nazionale dalle offese della guerra aerea*, Firenze, Le Monnier.
GUIOTTO, M. (1946). *I monumenti della Sicilia occidentale danneggiati dalla guerra*, Palermo, Soprintendenza ai Monumenti.
NEGRI, M., MARUCCI, R., RASTELLI, A., ROMANIELLO, L. (2004). *Bombe sulla città. Milano in Guerra*, Milano, Skira editore.

Fonti documentarie

Roma, Archivio Centrale dello Stato, Fondi Vari.
Palermo, Archivio del Museo archeologico regionale Antonino Salinas.
Palermo, Archivio di Stato, Prefettura.
Palermo, Archivio Storico Comunale, fondi Lavori Pubblici 1940-1953 e Segreteria Generale 1934-1950.
Palermo, Soprintendenza Regionale ai Beni Culturali e Ambientali, Archivio Storico, Fondo Guerra.
Palermo, Biblioteca centrale della Regione Siciliana Alberto Bombace, Fondo fotografico.
Palermo, Giornale di Sicilia, anni 1940-1943.
Palermo. 58° Corpo provinciale dei Vigili del Fuoco, Archivio Interventi.
Washington, NARA, Fondi vari.

Sitografia

www.albergoni.net

Il restauro dei monumenti danneggiati durante le incursioni aeree della Seconda guerra mondiale nella città di Palermo: protagonisti, orientamento e prassi

The restoration of monuments damaged during the air raids of the Second World War on the city of Palermo: promoters, cultural orientation and practice

GASPARE MASSIMO VENTIMIGLIA
Università di Palermo

Abstract

Fondando la ricostruzione degli avvenimenti su un'ampia piattaforma documentaria, il contributo richiama le vicende dei restauri di alcune fabbriche architettoniche a Palermo danneggiate durante le incursioni aeree della Seconda guerra mondiale. Attraverso lo studio della documentazione archivistica e la valutazione degli esiti dei restauri si intende indagare le scelte d'intervento operate in quei difficili anni.

Basing the reconstructions of the events on a large documentary platform, the contribution recalls the vicissitudes of the restoration of some historical architecture damaged during the air raids of the Second World War on Palermo. Through the study of archival documents, reports and photographs, and the analysis of the restored monuments, the intervention choices made in those difficult years are critically investigated.

Keywords
Palermo, danni bellici, restauro.
Palermo, war damage, conservation.

Introduzione

Le incursioni aeree su Palermo si avviano il 23 giugno 1940 ad opera di velivoli francesi, proseguono nel 1941 e nel 1942 da parte inglese e, dal 7 gennaio 1943, congiuntamente da tutte le nazioni coinvolte nel conflitto. Nel dicembre del '42 giunge a Palermo l'architetto d'origini padovane Mario Guiotto, nominato Soprintendente ai monumenti per la Sicilia occidentale e chiamato a coordinare le riparazioni dei danni ai monumenti di una città martoriata dalle deflagrazioni, in cui cibo e materiali iniziano a rarefarsi. Dal principio del '43 salta ogni contatto con la penisola «lasciando il Guiotto totalmente responsabile e arbitro delle sue decisioni, nonché privo di qualsiasi supporto tecnico da parte degli uffici competenti del Ministero». Non potendo agire in altro modo, sceglie di far mantenere in sito tutti i materiali che hanno ceduto «dando disposizione di dipingere sulle stesse pietre dei monumenti crollati i numeri d'ordine della loro disposizione […] in attesa che la guerra finisca e si possa ricostruire […]. Sarà dal 22 luglio in poi che potrà iniziare lentamente a raccogliere 'i cocci' di un patrimonio artistico tra i più importanti d'Italia, quasi completamente distrutto» [Albergoni 2021, 17].

1. Il soprintendente Mario Guiotto, «la mole di lavoro compiuto negli anni 1943-44-45» e le «provvidenze conservative» per il biennio 1946-47

Ettore Martini, che fino al 1943 è al vertice della Soprintendenza ai monumenti della Sicilia occidentale, che ha sede a Palermo, il 4 Novembre 1941 detta il testo di una drammatica missiva

indirizzata al Ministero italiano dell'educazione, segnalando «che nella incursione aerea del nemico nella città di Palermo verificatasi fra il 28 e il 29 settembre u.s., contrariamente al solito, delle bombe sono state gettate un po' dappertutto nella città, il che fa temere che possano in futuro essere colpiti non solo i monumenti che si trovano nei pressi del mare, ma anche altri che sin qui sembrano di doversi considerare al sicuro»[1]. Era ormai chiaro che gli obiettivi dei bombardieri, che preparano lo sbarco alleato nell'isola, non si limitavano più ai siti segnati nella mappa elaborata dal *War and Navy Department* americano, prevalentemente lungo l'area portuale e la fascia costiera [Albergoni 2017].
Altre comunicazioni, segnate dallo stesso carattere concitato, sono trasmesse da Martini al ministero nel marzo del 1942[2].
Nella relazione trasmessa al Ministero della pubblica istruzione, il soprintendente Mario Guiotto riferisce che «nella incursione avvenuta la notte dal 3 al 4 c.m. devo segnalare a Codesta Direzione delle Arti un lutto per il patrimonio artistico Nazionale ed in particolare palermitano. La Real Basilica della SS. Trinità, detta anche della Magione, investita da bombe dirompenti è stata fortemente danneggiata», infatti «una bomba dirompente caduta sul presbiterio ha prodotto il crollo del tetto […], dell'arcone, di grandi tratti in sommità, oltre a forti lesioni e strapiombi dei muri perimetrali del presbiterio»; una bomba «caduta sull'antistante piazzale, ha provocato […] lo scuotimento e spostamento della facciata» producendo gravi e diffuse lesioni[3]. Compresa la gravità della situazione, il soprintendente cura personalmente la stesura di un elenco dei monumenti danneggiati e l'elaborazione di una mappa dei fabbricati colpiti dagli ordigni esplosivi, che saranno costantemente oggetto di integrazioni; inoltre, con le sue missive aggiorna costantemente la Direzione generale sui danni ai monumenti, che il susseguirsi delle incursioni tende ad amplificare[4] [Palazzotto 2014; Palazzotto 2017, 468]. I danni «arrecati dall'incursione aerea avvenuta la sera del 22 corr., fortunatamente di non grave entità» hanno interessato anche il Teatro Massimo e le chiese di san Giorgio dei Genovesi, di Santa Zita (oggi San Mamiliano), di Santa Maria in Valverde e del Gesù [Russo 1975].
Il 2 marzo 1943 Guiotto relaziona sui danni causati dagli ordigni deflagrati il giorno prima, che «hanno causato danni piuttosto rilevanti al patrimonio artistico palermitano» ma si riserva «di dare più precise e particolari notizie non appena sarà possibile l'accesso, attraverso le macerie, nelle zone colpite». In questa occasione è centrata in pieno la chiesa di San Francesco D'Assisi «al centro tra la navata sinistra e la nave di mezzo»; il monumento, già interessato da restauri nella seconda metà dell'Ottocento, «è in parte crollato ed enormemente danneggiato». L'area intorno alla chiesa è martoriata poiché «un'altra bomba dirompente [è] caduta in vicinanza della facciata» e un terzo ordigno è esploso «a tergo delle cappelle di fondo»[5] [Guiotto 1946; Tomaselli 2023, 207].
L'Albergo delle Povere è danneggiato nella notte tra l'11 e il 12 marzo: tre ordigni deflagrano in corrispondenza di una cappella della chiesa, del loggiato esterno sul prospetto di nord-est, e della

[1] Soprintendenza ai beni culturali e ambientali di Palermo (in seguito SBCAP), archivio storico (in seguito AS), fondo Danni bellici (in seguito FDB), *Danni di Guerra a edifici monumentali. Incursione 28-29 Settembre 1941*, minuta con correzioni, in forma dattiloscritta, prot. num. 1781 del 7 novembre 1941; la comunicazione «con 27 fotografie allegate» è indirizzata «Al Ministero dell'Educazione Nazionale, Direzione Generale delle Arti, Div. IV. Roma».
[2] SBCAP, AS, FDB, telegrammi: *Danni di Guerra*, prot. n. 306 del 6/3/1942; *Palermo. Danni arrecati alla chiesa dell'Annunziata dalla incursione aerea del 2/3 marzo 1942*, prot. n. 379 del 16/3/1942; *Palermo. Danni di guerra ai Monumenti. Incursione aerea del 2/3 marzo 1942*, prot. n. 382 del 16/3/1942.
[3] SBCAP, AS, Fondo Mario Guiotto (in seguito FMG), *Relazione sui danni al patrimonio artistico avvenuti per l'incursione aerea dal 3 al 4 febbraio*, 5 Febbraio 1943.
[4] SBCAP, AS, FMG, *Palermo. Danni agli edifici monumentali, arrecati dall'incursione aerea della sera del 22/2/1943*, 24 Febbraio 1943.
[5] SBCAP, AS, FMG, *Palermo. Danni al patrimonio artistico causati dall'incursione nemica avvenuta il pomeriggio del 1°marzo 1943*, 2 Marzo 1943.

fontana nel cortile di sinistra[6]. Alcuni giorni dopo, una bomba caduta sulla via Vittorio Emanuele arreca danni al fianco della chiesa di Santa Maria della Catena, causando «l'abbattimento della colonna con capitello affiancata al pilone angolare di destra e sostenente l'arco laterale del portico»[7].
Il 29 aprile 1943 un elenco di 49 «edifici monumentali danneggiati o distrutti in seguito alle incursioni aeree nemiche» è trasmesso da Guiotto al gen. Verrone del Comitato Provinciale P.A.A. di Palermo[8]. Tre mesi dopo, un «elenco delle opere urgentissime ed urgenti occorrenti per la conservazione degli edifici artistici danneggiati dalle offese aeree» viene inoltrato all'Ufficio affari civili del Comando della VII armata delle forze alleate l'8 agosto del 1943[9].
Le incursioni non si arrestano e il 10 maggio del 1943 ancora Guiotto scrive alla Direzione generale delle arti, avvisando che «i danni al patrimonio artistico palermitano causati dalla violentissima incursione aerea del pomeriggio di ieri sono gravissimi» e, tra i monumenti convolti, sono anche la chiesa del Gesù, la Magione, la Biblioteca nazionale e Porta Felice[10].
Il 28 maggio di quel tragico anno le fotografie che documentano le condizioni dei monumenti palermitani sono trasmesse alla Direzione generale[11].
Una minuziosa descrizione dei danni determinati «dall'incursione aerea del giorno 9 corrente mese» è stilata il 15 maggio 1943. Si è trattato d'una «fortissima, eccezionale, incursione aerea nemica avvenuta nella prima ora pomeridiana del giorno 9 corrente» che ha arrecato danni «molto gravi»: un pilone di Porta Felice è stato atterrato, la Casa Professa dei padri gesuiti è semidistrutta poiché colpita da due bombe dirompenti, una bomba ha prodotto mutilazioni e scheggiature alla Regia Università degli Studi, crolli parziali sono segnalati al monastero di S. Caterina, estesi crolli sono descritti nella chiesa di S. Francesco D'Assisi (già colpita in precedenza), danni anche alle chiese di S. Giuseppe dei Teatini e di Santa Maria della Catena, mentre la basilica della Real Magione «già gravemente danneggiata dall'incursione aerea della notte 3-4 febbraio c.a. è stata ora ricolpita da bomba dirompente che ha causato il crollo della parte superiore dell'abside centrale e della corrispondente copertura». Inoltre, «la feroce incursione nemica ha ancora causato danni notevoli alla città dal punto di vista urbanistico ambientale»[12].
La chiesa di San Francesco D'Assisi, «colpita da proiettile d'artiglieria ha subito il crollo totale del tetto e del sottostante soffitto a volta dipinto dal Provenzani, oltre a lievi danni alla facciata. […] A cura del Genio Civile, con i fondi finanziati dall'A.M.G., si sta procedendo al rifacimento del tetto» ed altre riparazioni di opere «di carattere artistico»[13].
In diverse circostanze, la collaborazione tra l'*Allied Military Government* e le istituzioni dell'isola condizionerà i percorsi operativi intrapresi e gli esiti degli interventi [Barone 2011; Albergoni 2021; Vitale 2011].

[6] SBCAP, AS, FMG, *Palermo. Danni al patrimonio artistico, arrecati dall'incursione aerea della notte dall'11 al 12-3-1943*, 15 Marzo 1943. È stata centrata anche la chiesa di Santa Zita.
[7] SBCAP, AS, FMG, *Palermo. Danni al patrimonio artistico causati dall'incursione aerea nemica del giorno 22/3/1943*, relazione del 23 marzo 1943.
[8] SBCAP, AS, FMG, *Palermo. Elenco degli edifici monumentali danneggiati o distrutti in seguito alle incursioni aeree nemiche*, prot. n. 802 del 29/4/1943.
[9] SBCAP, AS, FMG, *Palermo. Elenco degli edifici monumentali danneggiati o distrutti in seguito alle incursioni aeree nemiche*, prot. n. 802 del 29/4/1943.
[10] SBCAP, AS, FMG, *Palermo. Danni al patrimonio artistico causati dall'incursione aerea del giorno 9*, prot. n. 848 del 10/5/1943.
[11] SBCAP, AS, FMG, *Palermo. Documentazione fotografica dei danni prodotti dal bombardamento del giorno 9 maggio 1943*, prot. n. 906 del 28/5/1943. Altri edifici danneggiati si aggiungono all'elenco già stilato da Guiotto.
[12] SBCAP, AS, FMG, *Palermo. Danni agli edifici artistici causati dall'incursione aerea nemica del giorno 9 corrente mese*, 15 maggio 1943.
[13] SBCAP, AS, FMG, *Elenco degli edifici artistici danneggiati da azioni di guerra*, allegato alla lettera n. 561 del 19/6/1944, Palermo, 19 Giugno 1944.

Guiotto assiduamente relaziona in merito alle attività svolte: «la mole del lavoro compiuto nei decorsi tre anni 1943-44-45 per la conservazione degli edifici colpiti è stata enorme nonostante la esiguità dei mezzi avuti a disposizione e le moltissime difficoltà dovute superare»[14]. Nel tracciare un quadro della situazione, il soprintendente richiama le opere compiute direttamente dalla Soprintendenza con fondi erogati dal Governo Militare Alleato e dall'Ufficio di Ragioneria delegato in Palermo, oltre a quelle attuate dagli uffici del Genio Civile di Palermo, Agrigento, Caltanissetta e Trapani dietro interessamento e vigilanza della Soprintendenza stessa. Portate a compimento le iniziative del primo anno, l'attività della Soprintendenza prosegue ininterrottamente per tutto il 1945 e si protrae nel 1946 «insieme anche al personale coinvolgimento del consulente tecnico Comm. Prof. Salvatore Benfratello»[15]. È conscio delle «gravissime difficoltà finanziarie in cui trovasi lo Stato» ma lamenta che il «Ministero della Pubblica Istruzione non ha dato quasi nessun finanziamento». Tra i complessi monumentali interessati dai primi urgenti restauri con il finanziamento iniziale risultano «in Palermo, la Basilica della Real Magione; la Basilica di S. Francesco D'Assisi, la Chiesa di S. Giuseppe dei Teatini; […] la Chiesa dell'Albergo delle Povere; […] in Agrigento la Chiesa di S. Gerlando; [e] in Trapani a Chiesa di S. Agostino». Un secondo finanziamento consente di proseguire i lavori già appaltati e di avviare le opere in altri monumenti di Palermo, Agrigento, Monreale, Trapani, Alcamo, Mazara del Vallo, Sciacca, Castelvetrano, Naro e Termini Imerese, dettagliatamente elencati[16].
Il 26 luglio del 1946, Ranuccio Bianchi Bandinelli esorta i Soprintendenti a definire il programma dei lavori «quanto più possibilmente limitati alle provvidenze conservative» per il biennio 1946-47, rimarcando l'obiettivo di portare a compimento «quei lavori che, facenti parte del decorso esercizio, non poterono essere finanziati causa l'esaurimento del fondo»[17]. A Palermo «si possono considerare riparati solo otto complessi monumentali» mentre il restauro è in corso su 78 edifici e non si è avviato in 46 siti danneggiati[18].
La situazione è critica anche perché «il Provveditorato alle OO. PP. dal quale finora avevamo potuto attingere somme notevoli non può più finanziare i lavori» e ad aggravarla c'è il fatto che «in passato gli uffici competenti del restauro erano le Soprintendenze ora sono gli Uffici del genio Civile, gli Uffici Tecnici comunali, gli Uffici Tecnici della Curie e tutti gli altri che arrivano. Questa è la vera situazione […] che credo debba far riflettere profondamente chi ha amore per il nostro patrimonio artistico»[19]. Malgrado ciò, in un resoconto sulla «non indifferente attività svolta […] sotto la mia direzione, durante il difficilissimo periodo dei bombardamenti dell'anno 1943 e dopo l'occupazione militare Alleata a tutt'oggi», Mario Guiotto è convinto che i frutti del suo operato «si possono dire ottimi in rapporto alle gravissime difficoltà di vario genere dovute superare ed alla esiguità dei mezzi avuti a disposizione»[20].

[14] SBCAP, AS, FMG, Opuscolo dattiloscritto, predisposto dal soprintendente Mario Guiotto.
[15] Ibidem.
[16] Ibidem.
[17] SBCAP, AS, FDB, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Div. II, prot. n. 1181 posiz 3 bis, 26 Luglio 1946, *Programma lavori riparazione danni di guerra, esercizio 1946-47, Cap. 194 del bilancio*, p. il Ministro firma Bianchi Bandinelli; protocollo di ingresso n. 1271 del 30 luglio 1946.
[18] SBCAP, AS, FMG, missiva del 6/11/1948 ad Emilio Lavagnino in risposta alle richieste formulate in data 26 ottobre 1948; si conserva la minuta dattiloscritta e completata a penna da Guiotto.
[19] Ibidem.
[20] SBCAP, AS, FMG, *Relazione sulle opere attuate e sui progetti di nuove opere urgenti, necessarie alla salvaguardia degli edifici artistici delle quattro provincie della Sicilia occidentale, danneggiati dalle azioni belliche*, indirizzata «A sua Eccellenza l'Alto Commissario per la Sicilia – Palermo», 21 Aprile 1945.

1,2: Palermo, basilica della SS. Trinità del Cancelliere, detta la Magione, vista dell'abside in fase di restauro (SBCAP, AF) e particolare che evidenzia le «liste di mattoni sottili» tra la muratura preesistente e la reintegrazione.

3: Palermo, chiostro dell'ex convento della Magione, abaco riproposto con il solo abbozzo volumetrico in cui la scritta incisa denuncia che il chiostro è stato "restaurato" nell'anno "MCMLI" ovvero nel 1951.

2. Le indicazioni ministeriali: il criterio della distinguibilità, l'approccio "caso per caso" e l'estensione del concetto di monumento alla scala urbana

Le raccomandazioni che il Ministero dell'Educazione trasmette ai Soprintendenti pongono in risalto i tratti filologici che sono richiesti alle opere di restauro sin dal 1882[21], i princìpi del "restauro scientifico" decodificati da Gustavo Giovannoni[22], ma si avvertono anche gli iniziali lineamenti "critici" dell'approccio all'intervento ora condizionato dalla necessità di reintegrare i monumenti seriamente danneggiati, superando i criteri empirici di matrice tardo-ottocentesca che l'estesa devastazione delle fabbriche storiche ora metteva in crisi [Coccoli-De Stefani 2011].

Una circolare del 1945 inviata a Guiotto da Modestino Petroziello (già reggente degli affari della Direzione generale delle Arti e, dal dicembre del 1944, Ispettore generale) evidenzia le problematiche emerse a Palermo, oltre alle complesse questioni che il restauro era chiamato a risolvere dovendo intervenire sulle martoriate fabbriche che si mostravano in stato d'estesa lacunosità. Petrozziello raccomanda «la maggior possibile sollecitudine nell'invio dei preventivi col regolare visto degli uffici del Genio Civile […]. S'intende bene che qui deve trattarsi di preventivi per i lavori di pronto soccorso e per riparare danni, cui se non si apporti immediato rimedio, v'è pericolo di danni maggiori»[23]. Inoltre, sembra ora emergere uno dei cardini concettuali del restauro critico: infatti «in alcuni casi», sottolinea ancora Petrozziello, si possono «conciliare due esigenze, eseguendo nel tempo stesso tanto i lavori di effettiva riparazione quanto quelli di rifinimento. Insomma, su questo punto più delicato occorre agire caso per caso con opportuno discernimento»[24]. Malgrado le difficoltà imposte dallo stato di perdurante emergenza, si tenta di attuare un'attenta opera di controllo attraverso la Direzione generale; infatti, le «informazioni che giungono dalle varie Soprintendenze dimostrano come […] si vada svolgendo un assiduo lavoro per il restauro dei monumenti danneggiati dalla guerra»[25].

Inoltre, in una missiva del ministro Vincenzo Arangio Ruiz traspare invero l'attento operato di Ranuccio Bianchi Bandinelli[26], al vertice della Direzione generale di antichità e belle arti dal 1945 al 1947. Vi si legge che «il Ministero sa di poter contare sui propri funzionari esperti ed appassionati […] e dovrebbe quindi ritenere inutile richiamare la loro attenzione sulle modalità di esecuzione di siffatti lavori nei riguardi della tutela artistica e dell'applicazione delle buone norme di restauro. In qualche caso però, e in alcune regioni assai spesso […] le Soprintendenze debbono limitare il loro intervento alla sorveglianza dell'esecuzione delle opere»[27]. Ai soprintendenti è richiesto di operare affinché i restauri non compromettano la distinguibilità delle reintegrazioni: «sarà bene richiamare l'attenzione delle SS. VV. sulla necessità che tutti indistintamente i restauri vengano compiuti con quel rigore di metodo e con quella chiarezza di documentazione che debbono costituire i sani criteri

[21] Decreto ministeriale e Circolare n. 683 bis del 21 luglio 1882, emendati sei mesi dopo nel corso del IV Congresso degli ingegneri e degli architetti italiani su iniziativa di Camillo Boito.

[22] Principi che marcano il carattere della Carta di Atene (1931), ribaditi nella Carta italiana del restauro varata dal Consiglio superiore di antichità e belle arti (1932) e nelle Istruzioni ministeriali del 1938.

[23] SBCAP, AS, FDB, vol. 193, Ministero della Pubblica Istruzione, Il Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti, Roma, 1° febbraio 1945, missiva trasmessa al Soprintendente.

[24] Ibidem.

[25] SBCAP, AS, FMG, Vol. 193, Ministero della Pubblica Istruzione, Il Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti, Roma, 1° febbraio 1945. Missiva trasmessa al Soprintendente.

[26] SBCAP, AS, FMG, Vol. 193, *Raccomandazioni per la sollecita riparazione dei monumenti artistici danneggiati dalla guerra*, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, Div. II, Prot. N. 41, Posiz. 3 Bis – D.G., Roma 1° febbraio 1945.

[27] SBCAP, AS, FMG, Vol. 193, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale per le Antichità e Belle Arti, Div. II, Prot. n. 653/3 bis, Roma, 21 novembre 1945. Missiva trasmessa al Soprintendete ai Monumenti di Palermo con oggetto "Restauro dei Monumenti".

normativi dell'attività che questa Amministrazione svolge ai fini della tutela monumentale. […] Si chiede che nelle parti restaurate, non vengano confusi i limiti e le tecniche od offuscata la leggibilità del monumento. Il compito affidato alla nostra Amministrazione comporta gravi responsabilità nel campo artistico e scientifico, anche per un lontano futuro, ed è perciò indispensabile che la riparazione dei danni di guerra agli edifici d'interesse artistico debba normalmente compiersi lasciando traccia, sempre riconoscibile anche se non troppo appariscente, delle zone e degli elementi ricostituiti evitando al massimo i ripristini non documentabili con assoluta certezza». In conclusione, è precisato: «sarà perciò estremamente utile diffondere localmente la conoscenza delle norme sul restauro, divulgare e illustrare gli esempi e i risultati migliori»[28]. La circolare conferma un'adesione piena al restauro filologico di matrice giovannoniana [Bianchi Bandinelli, 1974].
In merito alle ampie problematiche della «ricostruzione degli edifici e delle zone monumentali distrutti o danneggiati dalla guerra» è archiviata anche una missiva del Ministero dei lavori pubblici in cui si precisa che «i lavori più urgenti di consolidamento e di protezione degli edifici monumentali, le cui lesioni potrebbero aggravarsi per sopravvenute circostanze, debbono essere eseguiti con la massima rapidità [e che] siano evitate demolizioni di elementi superstiti o effettuati sgomberi di macerie e lavori di riattamenti che possano comunque compromettere quanto rimane degli edifici monumentali danneggiati e la possibilità di un loro documentato restauro, e affinché vengano di comune accordo progettate ed eseguite le opere murarie che servono a garantire la conservazione e l'integrità degli elementi superstiti fino al momento in cui sarà possibile passare da una fase di protezione provvisoria al restauro definitivo»[29].
Ma è interessante rilevare che nel documento emerge un concetto di restauro già esteso alla scala urbana, che sarà meglio formulato nella Carta di Venezia nel 1964: l'estensione della nozione stessa di 'monumento' è espressa ponendo in primo piano la necessità di affrontare «la soluzione dei problemi relativi alla sistemazione urbanistica dei centri cittadini danneggiati. È ovvio infatti che lo stato di conservazione degli edifici monumentali non può non avere una profonda influenza sul mantenimento e sull'abrogazione dei vincoli di interesse artistico che gravano sulle aree urbane, mentre d'altra parte, le eventuali rettifiche dei precedenti tracciati, qualora la gravità dei danni consigli la revisione radicale d'interi quartieri, possono incidere gravemente sulle condizioni ambientali e di visuale dei monumenti superstiti e sul circostante paesaggio»[30]. Nei Comuni sprovvisti di piano regolatore si dovrà agire «al fine di evitare che i progetti relativi alle opere di ricostruzione siano tali da recare pregiudizio alla visuale e allo ambiente degli edifici monumentali risparmiati […] dalla guerra»[31].

3. I danni ai monumenti di Palermo, le perizie e i resoconti dei cantieri di restauro

La lettura dei documenti d'archivio consente di percepire che, malgrado lo stato di isolamento e le difficoltà d'approvvigionamento dei materiali, si ebbe molta cura nell'orchestrare i restauri dei complessi monumentali gravemente segnati dai danni bellici, come le chiese della Magione o di San Francesco D'Assisi, solo per citare due esempi [Scaturro 2005; Prescia 2012, 13-60; Isgrò 2018, 61-122].

[28] Ibidem.
[29] SBCAP, AS, FMG, *Ricostruzione degli edifici e delle zone monumentali distrutti o danneggiati dalla guerra*, Ministero dei Lavori Pubblici, Direzione Generale dell'Edilizia, dell'Urbanistica e delle Opere Igieniche, Div. XIX, N. 415, Agli Uffici decentrati Provinciali e Speciali del Genio Civile e, per conoscenza, All'Alto Commissario per la Sardegna, Alle Prefetture del Regno; missiva del ministro Mancini e del direttore capo divisione Gasparrini.
[30] Ibidem. Espressioni in buona parte concettualmente riconducibili alle norme del 1939: la legge n. 1497 sulla Protezione delle bellezze naturali e la legge n. 1089 sulla Tutela delle cose d'interesse artistico o storico.
[31] Ibidem.

Alla relazione sui lavori urgentissimi da effettuare nella basilica della Magione «per il consolidamento e la salvaguardia delle antiche strutture delle absidi e del presbiterio e per la ricopertura della nave di centro e delle navatine» la Soprintendenza ha allegato una perizia di spesa ed intende eseguire «il consolidamento della sommità del muro perimetrale sud del presbiterio, disgregato e strapiombato e di tutti i tratti in sommità delle murature delle absidi; il rifacimento della semicalotta absidale e degli arconi antistanti; e dell'arcone fra il titolo e l'antititolo; il restauro della cortina all'esterno del muro sud del presbiterio; la ricostruzione dell'arcone trasversale sud dell'antititolo e della sovrastante muratura; il ripristino della copertura a tetto della nave di centro e delle navatine, etc.». viene precisato che «i lavori sono valutati a misura, salvo quelli riferentisi a delicate antiche strutture, richiedenti speciali accorgimenti con […] previsioni di mano d'opera»[32].
Per Guiotto, la basilica è avvalorata dalla sua «caratteristica decorazione a bugne a guancialetto e, soprattutto, per il singolare schema planimetrico-altimetrico accostantesi a quello delle grandi cattedrali dello stesso periodo». La chiesa «disgraziatamente fu colpita e ricolpita l'anno 1943 nelle incursioni aeree della notte dal 3 al 4 febbraio e del 9 maggio e riportò gravissimi danni. Subì, precisamente, il crollo del tetto con l'arcone longitudinale di destra del transetto, il crollo della sommità dell'abside maggiore insieme alle volte ed agli archi del santuario, crolli, strapiombi, sfaldamenti, lesioni nei muri perimetrali del transetto e delle navi, mutilazioni multiple alla cortina intagliata del prospetto, dissesti vari a tutte le strutture murarie». La Soprintendenza, «conscia della grande importanza del monumento, ha rivolto ad esso, fin dal primo bombardamento, tutte le maggiori attenzioni e le massime cure di salvaguardia» con i mezzi messi a disposizione dal Genio civile prima dell'occupazione militare e dal Governo alleato dopo l'occupazione[33].
Nel suo minuzioso resoconto, il soprintendente precisa che si è provveduto a «rimuovere le macerie e recuperare frammenti artistici e materiali riutilizzabili, […] a smontare le strutture lignee dipinte, pericolanti, dei tetti, a consolidare, scomporre e ricomporre in parte, l'arcone trionfale mutilato e con gli elementi fortemente sconnessi, a rilevare, smontare e ricomporre vari tratti di cortina muraria, a collegare le murature della nave di centro con un cordolo interno di calcestruzzo armato, a demolire superfetazioni e liberare pregevoli elementi originali, danneggiati, per procedere all'esame della loro consistenza ed al loro indilazionabile restauro di consolidamento». Resta ancora molto da fare, infatti «vari monconi instabili, molte strutture tronche, murature strapiombate e lesionate, cortine murarie maciullate, colonne angolari con capitelli cadute ed a pezzi hanno, cioè, bisogno di essere sostentati, rimarginati, consolidati, ricomposti, protetti dalla continua azione disgregatrice degli agenti atmosferici»[34].
Una nuova perizia di spesa è infatti elaborata al fine di eseguire una serie di interventi, perlopiù riconducibili alle categorie del "restauro di consolidamento", dei "rifacimenti" e degli "smontaggi e ricomposizioni". Guiotto intende, in particolare, consolidare la sommità del muro perimetrale del presbiterio ed eseguire i «rimarginamenti vari alla sua cortina esterna, intagliata, decorata a rincassi» ed il «rifacimento dei tetti sulle navi, reimpiegando le ossature

[32] SBCA, AS, FDB, Vol. 31, Inv. 129-130, Ministero dei Lavori Pubblici, Provveditorato Opere Pubbliche con sede in Palermo, Comitato Tecnico Amministrativo, *Perizia del 2/3/1945 di L. 3.978.000,00 dei lavori urgentissimi occorrenti per il consolidamento e la salvaguardia delle antiche strutture delle absidi e del presbiterio e per la ricopertura della nave di centro e delle navatine della Basilica della Real Magione*, Adunanza del 15/3/1945.
[33] SBCA, AS, FDB, Vol. 31, Inv. 129-130, n. 6591, Soprintendenza ai Monumenti della Sicilia Occidentale in Palermo, *Basilica della Real magione, Perizia dei lavori dei lavori urgenti occorrenti per il consolidamento e la salvaguardia delle antiche strutture delle absidi, del presbiterio e delle navi*, minuta, non datata né firmata (probabilmente è la perizia del 2/3/1945 cui si fa riferimento).
[34] Ibidem.

lignee, dipinte, recuperate e previo smontaggio dei pochi tratti ancora in sito». Intende anche eseguire la «applicazione di un impasto protettivo, provvisorio, sulla sommità dei muri del presbiterio». Guiotto non usa mezzi termini e, «dato l'alto valore del monumento e la grande delicatezza dei lavori», sarà direttamente la Soprintendenza «in diretta amministrazione» a curare i lavori «che richiedono l'adozione dei metodi e degli speciali accorgimenti suggeriti dalla moderna tecnica del restauro»[35] (Figg. 1-3). Nel corso del restauro si accoglie l'impiego della tecnica del calcestruzzo di cemento armato, soprattutto per la realizzazione dei cordoli soprastanti le murature. I lavori avranno però una battuta d'arresto e, al principio degli anni '50, Armando Dillon riferirà che «fino ad oggi la Soprintendenza ai Monumenti […] ha eseguito alcuni parziali restauri per mezzo dei quali si è assicurata la conservazione del nucleo normanno della Chiesa e del Chiostro. […] È necessario integrare le opere eseguite con […] la sistemazione del Chiostro normanno e dei portali»[36]. Anche il soprintendente Dillon ha mostrato di operare nel rispetto del criterio della distinguibilità, ottenuta mediante la semplificazione formale [Barone, Genovese 2010, 222-229].

Sono ancora rivolti alla «riparazione dei danni bellici» gli interventi finanziati nel 1952 ed eseguiti l'anno seguente sotto la supervisione del soprintendente Giaccone[37]. Dopo un periodo di sospensione si avvia «il restauro del tetto sulla nave principale, conservando le antiche travature dipinte»[38] (Figg. 4-5).

Per l'urgenza, alcune relazioni e le allegate perizie di spesa sono più sintetiche, come nel caso delle «riparazioni al campanile della Chiesa di S. Maria dell'Ammiraglio (detta La Martorana) a Palermo»; ciononostante, il restauro di «uno dei più significativi monumenti del periodo normanno [con] un bellissimo campanile che ha subito forti scuotimenti a causa delle numerose bombe cadute nelle immediate adiacenze» con la manifestazione di lesioni e scheggiature delle pietre intagliate, prevede «il completo consolidamento delle strutture [e la] sostituzione a cuci e scuci di piccoli conci di pietra intagliata [ed] eventuali risarcimenti in muratura di mattoni e malta cementizia»[39].

In alcuni casi, gli interventi tendono a concretizzare opere di liberazione; nel 1944, ad esempio, si sollecita un intervento di «isolamento delle absidi della Chiesa della Catena»[40] poiché «di tutto il ricco complesso esterno si può vedere, da un infelice, nascosto, pozzo di luce, solo parte dell'abside di sinistra e di quella centrale. […] Durante le azioni aeree di guerra sulla città, dello scorso anno, l'Archivio di Stato ebbe a subire notevoli danni. Poco dopo […] reputai allora opportuno intervenire subito […] per non fare sfuggire l'unica favorevole occasione per la liberazione di queste»[41]. Esisteva però un accordo già formalizzato con il Genio Civile «incaricato

[35] Ibidem. Per ulteriori dettagli si valuti: SBCA, AS, FDB, Vol. 31, Inv. 129-130, *Diario giornaliero dei lavori eseguiti alla basilica della Magione*, Impresa Mangano, dalla data dell'11 aprile 1946.

[36] SBCA, AS, FDB, Vol. 31, Inv. 129-130, Soprintendenza ai Monumenti della Sicilia Occidentale in Palermo, Basilica della Real magione, Soprintendenza ai monumenti della Sicilia occidentale, relazione del 15 settembre 1952 a firma del soprintendente Armando Dillon.

[37] SBCA, AS, FDB, Vol. 31, Inv. 129-130, Soprintendenza ai Monumenti della Sicilia Occidentale in Palermo, Basilica della Real magione, Ministero dei lavori pubblici, Provveditorato alle OO. PP. Con sede a Palermo, Ufficio del genio Civile di Palermo, relazione senza data ma riferita ad opere affidate il 18 maggio 1953, su progetto presentato il 15/12/1952.

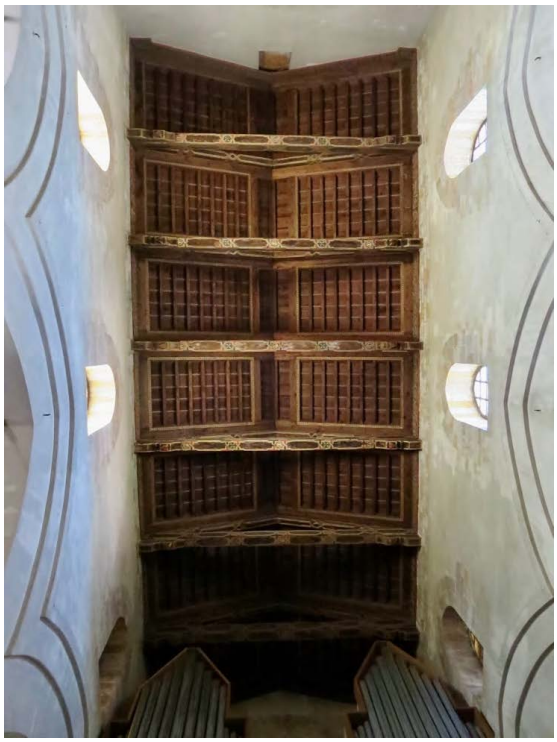
[38] SBCA, AS, FDB, *Opere urgenti necessarie alla conservazione dei Monumenti danneggiati dalle offese di guerra in Palermo*, relazione sullo stato di avanzamento dei lavori, minuta, non datata.

[39] SBCA, AS, FDB, *Chiesa di S. Maria dell'Ammiraglio (La Martorana). Perizia per riparazione danni bellici al campanile*. Importo L. 900.000, Palermo 17.2.1947; e *Relazione a corredo della perizia per riparazione danni bellici al campanile della Chiesa di S. Maria dell'Ammiraglio di Palermo*.

[40] SBCA, AS, FDB, Vol. 21, Chiesa della Catena, Ministero dell'Interno, Missiva al Ministero della pubblica Istruzione, Roma, 27 novembre 1944, prot. n. 62045/8905.56. Oggetto: *Isolamento delle absidi della Chiesa della Catena in Palermo*.

[41] SBCA, AS, FDB, Vol. 21, fasc. 3, Ministero della Pubblica Istruzione, Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti della Sicilia in Palermo, Chiesa della Catena, prot. n. 1389, risposta al foglio del 11-12-1944 n. 839, *Progetto di liberazione delle absidi*, Palermo 27 dicembre 1944, firma il soprintendente Guoitto.

dei lavori di riparazione dell'edificio attiguo dell'Archivio», che prevedeva di «limitare le riparazioni ai tetti ed a lle mura e per quanto era necessario a p roteggere l'Archivio dalle piogge e dai saccheggi» essendoci ancora «stanze superiori senza soffitto, pavimenti sfondati, vani occlusi, cioè in uno stato che è, solo precariamente, tollerabile». Il direttore dell'archivio aveva discusso con il Genio Civile «circa l'opportunità di riparare o m eno anche l'ala destinata ad e ssere poi demolita pel progetto del detto isolamento, che si prevedeva di prossima esecuzione»[42].



4,5: Palermo, basilica della Magione, copertura lignea della navata centrale e particolare della scritta "A. D. MCMXLVII" che testimonia che i lavori di restauro si sono conclusi nel 1947 [Tomaselli 2023, 547].

La liberazione della porzione absidale verrà infine portata a c ompimento; se ne discuteva certamente già nel 1932 mentre sono in corso «i lavori di restauro delle artistiche finestre di cotesta Chiesa di S. Maria della Catena che risultano sprovviste di adeguate chiusure, con evidente danno dell'interno dell'edificio durante le intemperie». Già allora si attende «che si attui il progetto magnifico di isolamento della Chiesa»[43].
La chiesa di Santa Maria della Catena è anche interessata da operazioni di smontaggio e rimontaggio di brani murari «fortemente strapiombati» verso la Cala «previa esecuzione del rilievo e nu merazione dei conci», la «ricostruzione della cortina con gli elementi smontati e della fodera muraria interna, collegando le due strutture con grappe di ferro incementate»[44].

[42] SBCA, AS, FDB, Vol. 21, *Edificio della Catena, isolamento dell'abside della Chiesa*, Regio Archivio di Stato in Palermo, Direzione, prot. n. 314, Palermo 13 agosto 1944, ricevuta il 17 agosto 44. Missiva indirizzata alla Soprintendenza di Palermo e, per conoscenza, al Ministero dell'Interno e all'Ufficio centrale degli Archivi di Stato a Roma.
[43] SBCA, AS, FDB, Missiva della R. Soprintendenza all'Arte Medievale e Moderna della Sicilia, prot. n. 1794 del 25 giugno 1932, indirizzata «All'Ill.mo Sig. Potestà di Palermo».
[44] SBCA, AS, FDB, *Programma suppletivo di nuove opere urgenti da eseguire in Chiese Monumentali, già comprese nel programma principale, ed in Chiesa pure di interesse artistico che non erano state considerate*.

Nella chiesa di San Francesco D'Assisi, al principio del 1946 si stanno attuando la «demolizione di strutture pericolanti [e le] opere murarie, in legname, in ferro e di rifinitura», ma «durante l'esecuzione dei lavori la direzione si riserva il diritto di potere modificare, secondo la circostanza, le opere previste e fornire se del caso, i tipi e le dimensioni del genere di lavoro da eseguire», attuando di fatto un approccio da modulare "caso per caso". I lavori appaltati si protraggono dal 19 gennaio al 19 maggio 1946, e prevedono la demolizione della finta volta, della copertura (con l'obbligo di accatastare il materiale riutilizzabile), lo smontaggio di incavallature lignee collocate ad un'altezza di circa 16 metri, il restauro delle ghiere degli archi mutili e lesionati «mediante sostituzione di conci di pietra», lo «scrostamento molto accurato d'intonaco moderno sopra antiche strutture per rimetterle in luce [e la] demolizione accurata di fodera in muratura […] per rinvenire antiche strutture». È indicata anche la «costruzione in legno, travi e tavole, per costituire protezione delle statue del Serpotta addossate alle pareti della nave centrale»[45].

6: Palermo, chiesa di San Francesco D'Assisi, copertura della navata maggiore, membrature lignee dopo il restauro e particolare della scritta "Arch. M. Guiotto Capr.te Monumentali" che dichiara l'avvenuto restauro (SBCAP, AF).

Nel settembre del '46 si riferisce che «la Chiesa di S. Francesco D'Assisi in Palermo […] è un interessantissimo complesso edilizio che è stato pressoché semidistrutto dai bombardamenti del primo semestre del 1943»[46]. Nella relazione del progetto di restauro, Guiotto precisa che «nel 1723 un terremoto causò il crollo delle volte e dissesti alla ossatura muraria» e che «alla fine del secolo scorso il prof. arch. Giuseppe Patricolo restaurò il prospetto principale facendo demolire le zone neutre di muratura in sommità, che si erano dovute elevare nel secolo XVI allorché la Chiesa subì un rialzamento e la nuova ricopertura a crociere […]. Durante gli anni di questo

[45] Ibidem. La perizia di spesa reca la data del 10 settembre 1945.
[46] SBCA, AS, FDB, Fascicolo *Palermo, Basilica di S, Francesco D'Assisi, 1945-1949*, Oggetto: *Palermo – Basilica di S, Francesco D'Assisi. Progetto di restauro – Relazione*, Palermo, 10-9-1946.

secolo, molti lavori di restauro e di rivalorizzazione di tratti originali sono stati eseguiti dall'allora Soprintendente all'Arte Medievale e Moderna»[47] [Tinaglia 2005; Tomaselli 2023, 207].
Il soprintendente riferisce che «i bombardamenti del 1943 fecero crollare un buon tratto della nave di centro e tutta la navatina dal lato nord nella prima parte dell'edificio, quasi tutta la nave di centro e la navatina sud, nella seconda parte, oltre a causare dissesti gravissimi alla Cappella della Immacolata, alle Cappelle medioevali dal lato di via Merlo e ad elementi artistici vari in diversi punti della Chiesa. In seguito al crollo affiorarono, sotto le murature settecentesche, le membrature architettoniche antiche. Ne sorse, quindi, il problema del come si sarebbe potuto ricostruire il sacro edificio. La pregevole architettura del Medio Evo s'impose indirizzando alla demolizione delle superfetazioni tardive, prive di ogni valore estetico, ed alla sua rivalorizzazione mediante il restauro […]. Si fecero i dovuti rilievi, saggi e altre ricerche in modo da formarsi una precisa conoscenza dell'antica struttura e delle opere da compiere»[48].
Gli obiettivi del restauro sono puntualmente dichiarati da Guiotto: «nel progetto di restauro il concetto predominante è stato quello di rimettere in luce e in evidenza tutti gli elementi dalla origine fino al secolo XVI, evitando nel maggior grado possibile di eseguire delle false riproduzioni stilistiche, limitando strettamente le ricostruzioni alle indispensabili necessità strutturali, ripetendo, solo dove vi erano gli elementi sicuri, le forme, nelle loro linee d'insieme, degli elementi originali. Con tale criterio le arcate crollate sono state e saranno ricostruite sulla base di quelle rimaste, opportunamente messe in evidenza, dopo che saranno state liberate. Sulle navatine, laterali, dove sono rimasti tutti i nascimenti delle crociere verrebbero rifatti i soffitti a volta con appropriati materiali leggeri innestandosi alle parti di volta rimaste. Sulla nave centrale, dove vi è qualche traccia della volta cinquecentesca a crociera, ma dove mancano elementi precisi e certi, verrà eseguito il tetto ligneo misto a cassettoni ispirato a forme medioevali, ma con lo spirito del nostro tempo e tale da inserirsi armonicamente nell'architettura dell'edificio» (Figg. 6-7).
E ancora, a proposito delle aperture: «tutte le finestrine cinquecentesche, mutilate e murate, verranno riaperte e completate nelle parti mutilate avendo cura che le parti aggiunte si distinguano, sebbene in modo non troppo appariscente, dalle parti originali, sì da non fuorviare la conoscenza degli studiosi d'arte. Si avrà cura – cioè – che le aggiunte, nelle quali possano esser sagome o elementi decorativi, vengano eseguite nella loro forma schematica senza finitura di particolari e vengano datate»[49]. E conclude: «con tali intendimenti, riteniamo di potere rimettere in onore e nella sua giusta luce un'importante edificio artistico-storico e che, sebbene non risulti stilisticamente unitario, tuttavia resti un edificio vivo a rappresentare, pur nella varietà architettonica dall'origine fino al cinquecento e nella eterogeneità dei particolari decorativi, barocchi-settecenteschi, importanti epoche di indiscutibile interesse ed il processo evolutivo del tempio stesso»[50].
Guiotto impiega la locuzione "edificio vivo" certamente in riferimento alla Carta del restauro italiana (art. 4) emanata nel 1931 dal Consiglio superiore per le antichità e belle arti. La distinzione tra monumenti 'morti' e monumenti 'viventi' era stata già proposta da Loius Cloquet nel 1893 [Sette 2001, 114].
I lavori nella chiesa di San Francesco iniziarono in effetti il 3 agosto e, «oltre ai lavori descritti nella precedente relazione […], è continuato il lavoro di costruzione della fodera muraria esterna a rinforzo del muro dell'abside, ed è stato ultimato il lavoro di consolidamento della volta mediante il

[47] Ibidem.
[48] Ibidem; si riporta dalla relazione del progetto di restauro.
[49] Ibidem.
[50] Ibidem.

rifacimento di alcuni tratti con getto di calcestruzzo cementizio ed iniezioni di cemento». Inoltre «per conto del Genio Civile sono stati iniziati i lavori di ricopertura della navatina sinistra»[51].
Le nicchie nella cappella dell'Immacolata sono malferme e si procede con lo «smontaggio di varie parti del rivestimento marmoreo policromo, ad intarsio, pericolante […]; il puntellamento multiplo della volta lesionata ed in gravi condizioni di stabilità», e l'esecuzione di «tratti di sottomurazione»[52].

Conclusioni

Di recente, nel volume *Palermo-Patricolo*, Francesco Tomaselli ha ricordato che «il restauro in stile è stato la pratica più ricorrente per ridare nuova vita a quei monumenti che nel corso dei secoli erano stati trasformati e "stravisati" o atterrati dai bombardamenti. Per Palermo, ad esempio, con gli allievi [di Giuseppe Patricolo] come Giuseppe Rao e Francesco Valenti e in seguito, per ricostruire la città dopo gli effetti del secondo conflitto mondiale, con i soprintendenti Mario Guiotto, Armando Dillon e Giuseppe Giaccone» [Tomaselli 2023, 627].
Tra i soprintendenti richiamati, Guiotto – pur operando nei drammatici anni delle incursioni belliche su Palermo – mostra però una maggiore sensibilità rispetto alle indicazioni ministeriali, ai dettami della Carta del restauro italiana, all'istanza della 'distinguibilità' e, più in generale, ai metodi del restauro scientifico decodificati da Gustavo Giovannoni, oltre alla tendenza ad attuare un approccio già chiaramente orientato verso valutazioni 'caso per caso', che non erano emerse in precedenza. Si avverte, ad esempio, il deciso cambiamento di rotta rispetto all'operato del soprintendente Francesco Valenti, esuberante ripristinatore del palazzo Alliata di Pietratagliata a Palermo, nel quale – per richiamare un caso – sostanzialmente applica il criterio "per analogia" e le "regole generali dello stile" decodificati in Francia da Ludovic Vitet e Prosper Mérimée, che però erano stati proibiti dal Decreto ministeriale sul Restauro degli edifici monumentali del 1882.
Valutando gli esiti dei restauri prima richiamati, si avverte chiaramente che il 'sistema' scientifico conduceva ad apprezzabili risultati soprattutto nei restauri che richiedevano reintegrazioni di limitata estensione; e si può ritenere che l'impianto conoscitivo richiesto dalla matrice filologica e il rigore metodologico dell'approccio scientifico stessero, in un certo senso, contribuendo al sorgere di una più chiara coscienza critica, già nutrita dagli apporti concettuali di Roberto Pane e Agnoldomenico Pica [Pica 1943; Pane 1944]. Roberto Pane, in particolare, aveva già osservato che nel restauro «non possa escludersi in maniera assoluta un criterio di scelta [e] si tratterà di giudicare se certi elementi abbiano o no carattere di arte, perché, in caso negativo, ciò che maschera o addirittura offende immagini di vera bellezza sarà del tutto legittimo abolirlo»; ne discende che ogni monumento dovrà «essere visto come un caso unico e tale dovrà essere anche il suo restauro» [Pane 1944, 7-20].
Nel tentativo di ritrovare e liberare l'opera, l'atto creativo rimane subordinato all'atto critico, che comunque ne definisce le premesse, indirizzando l'atto operativo. Rispetto al metodo filologico, che tendeva a considerare soltanto l'istanza storica, Guiotto sembra aver compreso la necessità di recuperare l'unità figurativa delle fabbriche intesa in senso processuale attraverso l'intervento di restauro, ponendo in primo piano, di fatto, anche l'istanza estetica; e «recuperare l'unità figurativa non è recuperare l'unità stilistica, che è ben altra cosa» [Carbonara 1997, 232].
Lo studio dei documenti, i rimandi al quadro culturale e normativo del tempo, e l'analisi delle fabbriche restaurate soprattutto grazie all'impegno di Guiotto tendono quindi a favorire il superamento di valutazioni secondo le quali «l'indirizzo del soprintendente, dunque, non pare molto dissimile da quello dei suoi precessori, Giuseppe Patricolo e il citato Valenti, autori di

[51] SBCA, AS, FDB, *Opere urgenti necessarie alla conservazione dei Monumenti danneggiati dalle offese di guerra in Palermo*, relazione sullo stato di avanzamento dei lavori, minuta.
[52] SBCA, AS, FDB, *Opere urgenti necessarie alla conservazione dei Monumenti danneggiati dalle offese di guerra in Palermo*, Relazione sullo stato di avanzamento dei lavori in corso, a tutto il 30 di settembre 1943.

importanti restauri di ripristino di monumenti medievali in città» [Palazzotto 2017, 472], o «per aver saputo dichiarare i nuovi interventi, pur nell'accettazione – quasi totale – della soluzione del ripristino del resto molto diffusa in tutta Italia» [Prescia 2008, 24].

Bibliografia

ALBERGONI, A. (2017). *La guerra dell'arte*, Palermo, Navarra.
ALBERGONI, A. (2021). *Mason Hammond. La guerra in Sicilia di un professore di Harvard*, Palermo, Arti grafiche palermitane.
BARONE, Z. (2011). *Distruzione e ricostruzione in Sicilia tra il 1943 e il 1945*, in «Lexicon», n. 12, Palermo, Caracol, pp. 21-28.
BARONE, Z., GENOVESE, C. (2010). *Roberto Pane e il tema della reintegrazione nel dopoguerra. Spunti di approfondimento su alcuni casi siciliani*, in *Roberto Pane tra storia e restauro. Architettura, città, paesaggio*, a cura di S. Casiello, A. Pane, V. Russo, Napoli, Marsilio, pp. 222-229.
BIANCHI BANDINELLI, R. (1974). *L'Italia storica e artistica allo sbaraglio*, Bari, De Donato.
COCCOLI, C., DE STEFANI, L. (2011). *Guerra, monumenti, ricostruzione. Architetture e centri storici italiani nel secondo conflitto mondiale*, Venezia, Marsilio.
CARBONARA, G. (1997). *Avvicinamento al restauro. Teoria, storia, monumenti*, Napoli, Liguori.
GUIOTTO, M. (1946). *I monumenti della Sicilia Occidentale danneggiati dalla guerra. Protezioni, danni, opere di pronto intervento*, Palermo, Pezzino (rist. 2003).
ISGRÒ, S. (2018). *Dal restauro dei monumenti al restauro urbano. Problematiche della ricostruzione in Italia nel secondo dopoguerra*, Roma, Aracne.
PALAZZOTTO, P. (2014). *Il difficile percorso nel recupero del centro storico di Palermo dal dopoguerra ad oggi*, in *La piel de los edificios*, a cura di D.B. Goerlich, Cuadernos Ars Longa, n. 4, Valencia, Universitat de Valencia.
PALAZZOTTO, P. (2017). *Mario Guiotto Soprintendente ai Monumenti in Sicilia occidentale (1942-1949): tutela e restauro a Palermo nel secondo dopoguerra*, in *Critica d'arte e tutela in Italia: figure e protagonisti nel secondo dopoguerra*, a cura di C. Galassi, Perugia, Aguaplano, pp. 467-486.
PANE, R. (1944). *Il restauro dei monumenti*, in «Aretusa», n. 1, ripubblicato nel 1948 con il titolo *Il restauro dei monumenti e la chiesa di Santa Chiara in Napoli*, in *Architettura e arti figurative*, Venezia, Neri Pozza, pp. 7-20.
PICA, A. (1943). *Attualità del restauro*, in *L'architettura antica e noi*, numero monografico della rivista «Costruzioni-Casabella», n. 182, pp. 1-54.
PRESCIA, R. (2008), *La ricostruzione monumentale post-bellica a Palermo nel dibattito nazionale*, in *Memoria del 9 maggio 1943*, Palermo, Salvare Palermo Edizioni, pp. 19-26.
PRESCIA, R. (2012). *Restauri a Palermo. Architettura e città come stratificazione*, Palermo, Kalos.
RUSSO, R. (1975). *La Magione di Palermo negli otto secoli della sua storia*, Palermo, Ed. Moderno.
SETTE, M.P. (2001). *Il restauro in architettura. Quadro storico*, Torino, Utet.
SCATURRO, G. (2005). *Danni di guerra e restauro dei monumenti. Palermo 1943-1955*, tesi di dottorato, rel. Antonella Cangelosi, Università degli Studi di Napoli Federico II, Napoli, 2005.
TINAGLIA, V. (2005). *La basilica di San francesco D'Assisi a Palermo. Storia delle trasformazioni e dei restauri*, Palermo, Ed. Fondazione Salvare Palermo.
TOMASELLI, F. (2023). *Palermo-Patricolo. Il ripristino dell'architettura dei Normanni nel programma del riscatto ottocentesco della città*, Palermo, Palermo University Press.
VITALE, M.R. (2011). *Il tempo della solitudine. Istituzioni per la tutela dei monumenti in Sicilia prima e dopo la guerra*, in «Lexicon», n. 12, Palermo, Caracol, pp. 11-20.

Fonti documentarie

SBCAP	Soprintendenza ai Beni Culturali e Ambientali di Palermo
AS	Archivio Storico, villino Basile, Palermo
AF	Archivio Fotografico e Disegni, ex convento della Magione, Palermo
FDB	Fondo Danni bellici
FMG	Fondo Mario Guiotto

1943: Mario Guiotto e l'anno del silenzio. Restauri e ricostruzioni a Palermo nell'immediato secondo dopoguerra

1943: Mario Guiotto and the year of silence. Palermo's immediate post-war restorations and reconstructions

SARA ISGRÒ
Ministero della difesa

Abstract

Il testo vuole dare la giusta risonanza all'opera dell'architetto Mario Guiotto, principale protagonista e interprete del restauro a Palermo. Ciò attraverso l'esame di alcuni casi di studio significativi tra i monumenti del capoluogo siciliano gravemente segnati dalle distruzioni della Seconda guerra mondiale, confrontando l'atteggiamento delle istituzioni preposte alla tutela e rispetto delle norme alle carte delle scelte di restauro, alla luce del dibattito nazionale ed europeo sulla conservazione.

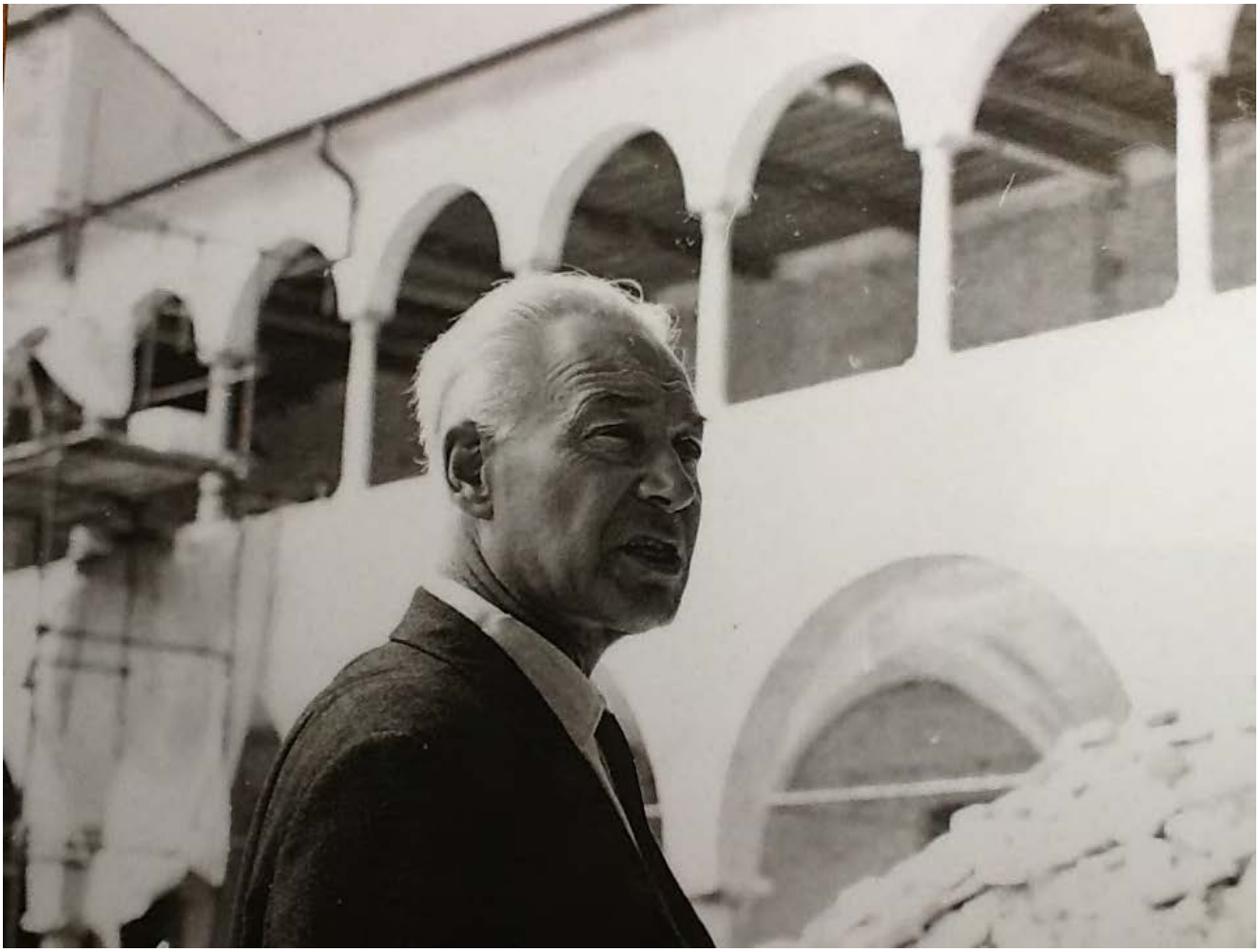
The text aims to give due resonance to the work of architect Mario Guiotto, the main protagonist and interpreter of restoration in Palermo. This is done through the examination of some significant case studies among the monuments of the Sicilian capital severely scarred by the destructions of World War II, comparing the attitude of the institutions in charge of protection against the norms and charters of restoration choices, in the light of the national and European debate on conservation issues.

Keywords
Seconda guerra mondiale, Mario Guiotto, Palermo.
World War II, Mario Guiotto, Palermo.

Introduzione

Il tema della ricostruzione postbellica è sempre stato di grande interesse e, non a caso, il titolo assegnato a questa relazione affonda le proprie premesse in uno studio avviato diversi anni addietro, il cui obbiettivo era quello di indagare il tema della ricostruzione in Sicilia, e in particolare modo a Palermo, all'indomani del secondo conflitto mondiale [Isgró 2017].
Tema, che con livelli sempre crescenti di approfondimento, è stato anche ripreso in occasione del convegno *Pierre Vago e la cultura architettonica del Novecento. Un dibattito tra Francia e Italia* organizzato da Maria Grazia Turco alla Sapienza Università di Roma nel 2018.
La Giornata di studi anzidetta, unitamente ai panel di questa sezione del Convegno CIRICE 2023, rappresenta ulteriormente un importante volano per approfondire oltre i temi della ricostruzione, per quel che ci riguarda, l'operato dell'architetto padovano Mario Guiotto (Figg.1-2), coinvolto dall'alacre lavoro generato dalla furia dei bombardamenti degli Alleati in Sicilia [De Stefani, Coccoli 2011]. Corre l'obbligo, parlando di ricostruzione post bellica in Italia, ricordare il compianto professore Gian Paolo Treccani [Treccani 2007] che da espero studioso di questi temi ha ben sottolineato quanto è accaduto a numerosi monumenti italiani,

e non di conclamato valore, feriti dal conflitto, quali il ponte di Castelvecchio a Verona, quello di Santa Trinita a Firenze, il Camposanto di Pisa, il Palazzo della Ragione a Treviso, la Chiesa di Santa Chiara a Napoli, e in un numero infinito di altri manufatti di straordinario interesse le cui traversie, talvolta affidate ad esercizi d'inventiva, sono già mostrate in un'importante e utile opera del Ministero della Pubblica Istruzione [Lavagnino 1947].



1: Arch. M. Guiotto a palazzo Abatellis a Palermo. (Per gentile concessione della dott. Giuliana Guiotto).

Nelle circostanze migliori, gli interventi s'ispirarono al famoso detto del "com'era dov'era", altre volte, contraddicendo istanze già accolte dalla cultura italiana del restauro, quali la non prevalenza dell'unità dello stile e l 'elogio delle architetture in forma palinsesta, questi monumenti furono privati, quasi scarnificati, delle stratificazioni, perlopiù quelle barocche, per recuperarne in maniera critica l'aspetto più antico [Treccani 2007], talvolta senza alcun fondamento documentario, usando i disvelamenti bellici e il cantiere stesso di restauro come strumento di conoscenza.
Questo è ciò che avvenne alla Chiesa di Santa Chiara a Napoli e alla Chiesa di San Francesco a Palermo, e non solo.
Consapevoli che il versante dell'architettura monumentale e del dibattito che ne ha sorvegliato le pratiche di riparazione è illuminato, meno noti e i ndagati, specialmente sul piano critico, sono i dispositivi e le procedure di ricostruzione di quei contesti edilizi che

componevano la parte non monumentale di città quali Napoli, Palermo oltre Milano, Torino, Genova, Pisa ecc.
Palermo è la città più danneggiata del Meridione e fra tutte le città bombardate è quella che ancora oggi contempla copiosi brani nel tessuto urbano di rovine da guerra: i grandi vuoti urbani di piazza Magione, piazza S. Anna al Capo, area Castello San Pietro, a tutt'oggi, salvo poche eccezioni, non ancora risolti [Prescia 2012].
Al riguardo, con un *focus* sul caso palermitano, è interessante lo studio del complesso apparato, di tipo economico ma anche burocratico-amministrativo che, sulla base di strumenti urbanistici, dal Piano di ricostruzione (decreto del Presidente della Regione dell'8 luglio 1947) al Piano Particolareggiato Esecutivo, nel volgere di qualche stagione hanno tentato di ricucire, con esiti qualitativi talvolta opinabili, tessuti storici che si credevano irrimediabilmente compromessi.
Mentre il Piano Programma (1983), piano di indirizzo e non urbanistico, che a ragione segna una sorta di spartiacque nella storia dell'approvazione culturale e della conoscenza scientifica di quei valori architettonici-urbanistici non del tutto esplorati fino alla sua stessa redazione, rendeva lecita l'operazione della ridefinizione degli spazi con lo spirito della progettualità del presente, nell'intento di avviare un programma vario di riuso del tessuto, il PPE (1993) determina una scelta di interventi quasi esclusivamente normativi stabilendo, attraverso la tipologia storica delle singole unità edilizie, norme riguardanti il riuso, generalizzando dunque lo stesso intervento di restauro ed escludendo dalla prassi quell'inevitabile distinguo tra tipi edilizi e diversi brani di città, scevro dell'esigenza di evitare, nell'estendere gli interventi su di un quartiere o su di una città storica, ogni forma dogmatica, considerando un grande unicum il centro urbano.
Al di là delle evidenze della Carta internazionale per la salvaguardia delle città storiche[1], l'atteggiamento che informa l'operatività negli spazi irrisolti o nelle lacerazioni del tessuto prescinde dalla possibilità di introdurre il nuovo, il contemporaneo, o, per dirla in altre parole, come è inteso dal PPE si evince un'incapacità o un timore a voler legittimare l'aspetto creativo.
Lasciando in filigrana il tema del brandiano trattamento delle lacune architettoniche che se esteso a tutto il centro storico di Palermo, o di una qualsivoglia città italiana, potrebbe portare a concepire il ripristino di piccole porzioni di un'intera unità edilizia, ma non di certo l'idea della ricostruzione *tout court*, è da rilevare che se da una prima analisi del materiale archivistico consultato presso la Soprintendenza ai BB.CC.AA. di Palermo non traspare alcun elemento che lasci intendere la prassi che si sarebbe dovuta seguire nella ricostruzione dei centri storici bombardati della Sicilia Occidentale, giacché tutta l'attenzione sembra catalizzarsi sull'intervento da farsi per il singolo monumento, senza fare dunque alcuna menzione al rapporto fra monumento e ambiente circostante, scevra dal contemplare un legame tra l'intervento sul singolo monumento e quello diretto all'edilizia minore circostante, di contro appare interessante approfondire logiche e metodi sottesi all'idea di considerare la città come organismo proprie di alcuni interventi eseguiti solo in parte sotto la direzione del Nostro, il quale negli interventi per la chiesa di San Ignazio all'Olivella lascia bene intendere la sua ferrata preparazione sulle teorie di Giovannoni allorquando decise di abbandonare al proprio destino le fabbriche semidistrutte, intervenendo comunque anche in episodi di edilizia

[1] Charter for the conservation of historic towns and urban areas (Adopted by ICOMOS General Assembly in Washington, DC, October 1987).

«aventi un determinato carattere ed u n interesse nell'ambito dell'architettura minore e dell'arte locale [Ceschi 1970; Sette 2001, 230-236]».
Torniamo per un attimo al mese di maggio del 2003, quando in occasione del sessantesimo anniversario dei bombardamenti su Palermo, si pubblica la ristampa del libretto scritto da Mario Guiotto nel 1946 sui lavori da lui diretti, a caldo, sui monumenti della Sicilia occidentale danneggiati dalla guerra [Guiotto 1946].
In prefazione si poteva leggere: «Non ci risulta che dei restauri in gran parte compiuti dal 1944 al 1949 da Mario Guiotto o, dopo di lui, da Armando Dillon, sia stata pubblicamente compiuta quella analisi su basi scientifiche che stesso auspicava e che meriterebbe di essere compiuta per collocarli criticamente nella storie del restauro italiano [Guiotto 1946]».
Oggi, alla luce degli ultimi studi [Palazzotto 2015, 467-486] e all'acquisizione degli incartamenti di Guiotto, consistenti in una serie di album fotografici corredati da didascalie e talora anche da relazioni autografe, unitamente a disegni progettuali e a rilievi delle fabbriche in cui l'architetto fu impegnato [Palazzotto 2015, 469; Bellanca 2012], si può a ragione sostenere che i tempi sono maturi per stilare un primo compiuto bilancio sui lavori di restauro attuati in Sicilia nel pieno del secondo conflitto mondiale, seppur limitatamente al caso palermitano, nonché per sottolineare come oggi lo stato degli studi confermi per gli stessi una duplice chiave di lettura, ambedue caratterizzate e as crivibili a due precisi momenti chiaramente differenziati a livello temporale.
Essi sono riferibili rispettivamente, il primo, alle operazioni di pronto intervento, a caldo, caratterizzato da una forte peculiarità "siciliana" legata inscindibilmente alla particolare situazione dell'Isola che, all'indomani dello sbarco delle Forze Alleate nel luglio del 1943 recide, anche per condizioni logistiche, ogni contatto con il continente, dove la guerra sarebbe continuata ancora per altri due anni, rimanendo così isolata; il secondo, alla fase di attuazione degli interventi di restauro definitivi, successivamente intrapresi.
Terminata l'estenuante serie di attacchi aerei, spettava a G uiotto l'arduo compito di intervenire subitaneamente a "rimarginare" le ferite del patrimonio monumentale palermitano con una serie di interventi necessarie a scongiurare ulteriori crolli ed al fine di "salvare il salvabile".
E a tutti noto quel fatidico 1943 come anno del silenzio: il "silenzio" che si sovrappone al rumore assordante dei bombardamenti che è lo stesso silenzio che avvolge il giovane soprintendente veneto allorquando terminate le ostilità si trova a dover fronteggiare l'arduo compito della ricostruzione, senza trovare conforto e sostegno al suo operare nelle direttive e nei consigli degli esperti del Ministero e del Consiglio Superiore per le Antichità e le Belle Arti, ma forse anche dei colleghi e d egli amici del mondo accademico e professionale continentale, da cui è tagliato fuori. È in questa realtà burocratica che il giovane Mario Guiotto deve prendere decisioni importanti e non differibili.
Gli uffici tecnici della Soprintendenza ai Monumenti, diretti a Palermo sia da Mario Guiotto che dal Genio Civile, preparavano i numerosi progetti tecnici con i relativi preventivi di spesa, previo opportuno sopralluogo, secondo le direttive concordate con gli esperti caso per caso, dal governo alleato e dall'amministrazione italiana. Infatti, l'esecuzione dei lavori, sotto la direzione della Soprintendenza e dei suoi architetti, veniva affidata in gara ad imprese che, oltre ai requisiti tecnici richiesti per tale specifica attività, avrebbero dimostrato di poter fornire subito i materiali da costruzione necessari all'immediato inizio dei lavori, senza dover sottrarre nulla dalle riserve e dalle forniture occorrenti alle Armate Alleate per le necessità della guerra ancora in corso nel resto del Paese.

In Sicilia, a differenza di altre regioni, questa fase lavorativa, pregna di provvisorietà, durerà più di due anni, dalla seconda metà del 1943 alla prima metà del 1945, facendo ricorso ai principi normativi e ai dettati culturali in uso fino ad allora e fatti propri dalle istituzioni statali preposte alla tutela.
Sono questi gli anni in cui Guiotto compila, datandolo 19 maggio 1944, un primo elenco commentato degli edifici artistici palermitani di maggior importanza distrutti o danneggiati corredato di dati storici, sulle cause e sull'entità dei danni subiti e sulle misure di pronto intervento adottate d'intesa con la AMG (American Military Government) e con la partecipazione, soprattutto per gli aspetti tecnici e statici, dell'ufficio del Genio civile [Scaturro 2005, 119; Giovannoni 1944].
E poi, a un mese esatto di distanza dal primo, il 19 giugno 1944 Guiotto redige un secondo elenco di 51 edifici di minore e maggiore importanza danneggiati d'azione di guerra a Palermo, Agrigento, Caltanissetta e provincia, Trapani, Marsala e Mazara [Calandra 2003; Lavagnino 1947].
Saranno questi i rapporti costituenti l'ossatura di base della monografia edita dalla soprintendenza più tardi, nel 1946, a guerra ultimata.
Qui, Guiotto stesso scrive:

«Non pochi erano i problemi da risolvere e di gravissima responsabilità di fronte all'importanza del monumento. Non sempre potevano servire da ausilio i molto noti criteri moderni di restauro, ma le eccezioni da applicare in numero maggiore alla regola richiedevano l'adozione di speciali criteri e soluzioni del tutto nuove. Difficoltà aggravate del fatto che da un lato, per essere rimasti completamente isolati, non si poteva avere il conforto degli organi specifici superiori e dall'altro non si potevano frapporre indugi nell'inderogabile azione di pronto intervento; per questo si è svolta la maggiore attività possibile, con la speranza di non incorrere involontariamente in errori, come talvolta è accaduto in passato, proprio a chi riteneva di aver compiuto una buona opera di restauro [Guiotto 1946, 53]».

Di estremo interesse è la documentazione fotografica che la correda, costituita dalle riprese immediatamente successive ai crolli consequenziali ai bombardamenti, poiché tali immagini costituiscono la testimonianza autentica dei danni subiti dai monumenti e rende ancora più evidente e meritorio l'impegno sostenuto nel loro recupero dal Soprintendente padovano, metodico e preciso nel documentare sistematicamente, anche attraverso l'apposizione di note, le condizioni di fatto delle opere su cui era chiamato a intervenire.
I criteri posti alla base della fase operativa dei restauri del patrimonio monumentale palermitano danneggiato dalla guerra erano stati da Guiotto formulati e seguiti con l'obiettivo di:

«1) Graduare convenientemente le opere conservative in ragione del valore e della condizione degli edifici; 2) evitare, per quanto possibile, opere provvisorie ed affrontare decisamente la soluzione di liberare e restituire alla vita le strutture e gli elementi di insigne origine, che risultavano sepolti in superfetazioni od avvolti in involucri posteriori, privi di significato e facilmente dissolubili; 3) nei monumenti semidistrutti limitare le opere conservative alle sole parti suscettibili di restauro e di rivalorizzazione; 4) negli edifici distrutti e non più ricostruibili, limitare l'opera al solo recupero degli elementi e frammenti architettonici - decorativi di maggiore pregio; 5) evitare l'aggravamento dei danni, anche negli

edifici di minore importanza, ma pure aventi un determinato carattere ed un interesse nell'ambito dell'architettura minore e dell'arte locale; 6) evitare le ricostruzioni delle parti di fabbriche tardive o dei corpi parassiti (anche se determinate da motivi economici) che impedivano o limitavano la visibilità, immiserivano le condizioni di decoro e di ambiente di interessanti complessi edilizi [Guiotto 1946, 52]».

1. Dalle opere di prevenzione e protezione agli interventi

Durante il periodo bellico, la difesa dei monumenti e degli edifici dalle incursioni aeree è da considerarsi come un capitolo speciale tra i tanti relativi alla tutela monumentale[2].
Forti dell'insegnamento offerto dalla Prima Guerra Mondiale si provvide alla difesa del patrimonio culturale e architettonico che venne diviso in due grandi gruppi: «il primo comprese ciò che poteva essere difeso sul posto [Lavagnino 1947, 130]» il secondo tutti quei beni mobili che poteva facilmente essere rimossi e trasferiti in appositi ricoveri.
Mario Guiotto, dopo quattro anni di assenza dall'Isola, giacché impegnato dal 1939 al 1942 al fianco di Ferdinando Forlati prima e di Carlo Ceschi dopo, nominato Soprintendente ai Monumenti della Sicilia Occidentale presso la sede di Palermo con giurisdizione sulle province di Palermo, Trapani, Agrigento e Caltanissetta, tornato nel capoluogo siciliano nei primi giorni del mese di dicembre del 1942, memore dell'esperienza veneta e ligure, si adoperò da subito affinché venissero eseguite tutte le opere di protezione antiaerea necessarie, a continuazione di quelle già effettuate in precedenza dal Martini.
Tra queste a livello indicativo e non esaustivo si ricordano:

«le protezioni antiaeree al portico e al portale d'ingresso meridionale della Cattedrale; all'altare del Crocefisso nella chiesa dell'Olivella; al portale del Laurana in S. Francesco d'Assisi; alla cupoletta del soffitto ligneo dipinto della cappella Palatina; alla cupoletta della chiesa della Martorana; al soffitto ligneo dipinto del grande salone nel palazzo Chiaramonte; alla fontana del Garraffo in piazza Marina; al portico della Chiesa di S. Maria della Catena[3]» [Guiotto 1946, 20].

Ciò, purtroppo, non servì a risparmiarli dalla potenza di fuoco sprigionata dalla sistematica campagna di bombardamenti aerei che si abbatté sul capoluogo siciliano già a partire dal 7 gennaio 1943 [Direzione Generale delle Arti 1942, 109-110], neppure «i particolari contrassegni apposti sulle coperture dei monumenti per indicare il loro valore di testimonianza di cultura e di civiltà da conservare, e quelli posti sulle scuole, sugli ospedali e sugli altri edifici di interesse sociale [Inzerillo 1981-1984, 19]».

Si riporta in calce un estratto dell'articolo pubblicato sulla cronaca di Palermo del «Giornale di Sicilia» che segna la temperatura dello stato dei lavori di riparazione in atto al mese di giugno 1944:

«Più di sessanta chiese in Palermo erano state danneggiate o distrutte; quaranta di esse furono riparate e restituite al culto [...]. La cattedrale di Palermo e la famosa cattedrale con il

[2] Circolare ministeriale 22.01.1931, Fascicolo "Difesa antiaerea", Archivio Soprintendenza beni architettonici e per il paesaggio di Milano.
[3] Soprintendenza Beni Architettonici di Palermo, *Relazione delle opere attuate e sui progetti di nuove opere urgenti necessari alla salvaguardia degli edifici artistici delle quattro province della Sicilia Occidentali, danneggiati dalle azioni belliche*, 21 aprile 1945.

relativo chiostro di Monreale sono anch'esse intatte, ma purtroppo la chiesa della Magione è una rovina. Si devono inoltre annoverare, tra le chiese rovinate quella gotico-rinascimentale del San Francesco d'Assisi e le chiese barocche di Casa Professa, San Giuseppe dei Teatini e dell'Olivella. Anche per queste ultime molto è stato compiuto per iniziativa del dott. M. Guiotto, ma molti importanti affreschi e decorazioni in marmo e in stucco sono irrimediabilmente perduti. Nel caso dell'Olivella, la navata è stata separata dal rovinato coro; [...] a San Giuseppe dei Teatini, il tetto è stato completamente riparato, le porte restaurate e le cupole laterali che minacciavano di cadere nelle navate, riconsolidate; inoltre, la larga apertura prodotta nel pavimento è stata colmata, e la cappella di San Giuseppe è stata restaurata [...]. Della chiesa di San Francesco d'Assisi, sono state riparate la cappella dell'Immacolata e le navate nord e sud. […] Il lavoro più notevole nell'opera del dott. Guiotto sono state le riparazioni effettuate nella famosa chiesa del '400 di S. Maria della Catena. […] Entrambe le sedi dei Reali Archivio di Stato, Il Monastero della Catena ed il Monastero della Gancia, erano stati danneggiati e molti archivi erano rimasti sepolti sotto le macerie [...]. Un'attuale storia di Palermo non sarebbe completa senza un paragrafo sulla Biblioteca Nazionale, lo storico palazzo settecentesco sul Corso Vittorio Emanuele, che possedeva una delle più belle sale di lettura d'Europa. Quattro gravi incursioni, dal 5 aprile al 30 giugno 1943, distrussero completamente la sala di lettura ed il loggiato, danneggiando così altri ambienti [...][4]».

Molto era stato fatto, ma l'inadeguatezza dei mezzi aveva portato a circoscrivere le protezioni alle aree più preziose dei monumenti: «se noi avessimo provveduto a disporre capriate in acciaio e solai in c. a. nell'interno delle coperture dei più importanti edifici avremmo evitato le distruzioni maggiori» [Pane 1950, 9], così come ci ha ricordato Roberto Pane negli anni Cinquanta del secolo scorso.
La pluralità delle scelte adottate declinata in ragione della vastità degli interventi da farsi in uno stato di emergenza andrebbe approfondita specificamente, cosa non esperibile in questa sede, ma a ragione si può dissentire su di una mancanza di analisi scientifica a monte degli interventi da parte del Nostro, che forse possono apparire poco rispondenti ai criteri filologici, ammesso che sia questo tipo di rispondenza quello che preme ricercare per giustificarne la compiutezza/correttezza ma a che agli occhi di chi scrive rispondono in pieno alla temperie culturale di quegli anni.
Guiotto, geometra per formazione, si laurea alla Scuola Superiore di Architettura di Venezia, presta servizio tra il 1934 e 1937 presso l'Ufficio del Genio Civile di Potenza, vincitore del concorso presso le Soprintendenze ai Monumenti nel 1937 a partire dal 16 luglio dello stesso anno prende servizio a Palermo presso la Soprintendenza all'Arte Medioevale e Moderna della Sicilia dove vi rimane fino all'agosto 1939, impegnandosi in una notevole attività di studio, di rilievo, nonché di progettazione e direzione lavori di restauro dei monumenti siciliani, acquisendo quella conoscenza del patrimonio monumentale della Sicilia Occidentale che gli tornerà utile qualche anno dopo in tempo di guerra. Assolutamente consapevole e del dibattito sui postulati della Carta di Atene del 1931, e della ripresa degli stessi secondo i principi di Gustavo Giovannoni, confluiti poi nella Carta italiana del Restauro del 1932, e delle linee guida del direttore generale alle Antichità e Belle Arti, Guglielmo De Angelis d'Ossat, che accoglievano il «ripristino di una precedente configurazione, messa a nudo dalle

[4]Giornale di Sicilia, cronaca.

distruzioni e ritenuta di maggiore interesse [Argan 1938-1939, 133-137]», Guiotto si esprime con estrema chiarezza nell'esporre i criteri adottati nell'agire sulla gravosa situazione di emergenza propria del teatro di guerra palermitano: giudizio di valore, inevitabile discrezionalità, possibili errori di valutazione.

2: Arch. M. Guiotto in uscita da palazzo Ducale a Venezia. (Per gentile concessione della dott. Giuliana Guiotto).

Atteggiamenti diversi a seconda del monumento specifico si rivelano esemplificativi del suo operato e delle linee di tendenza teoriche nonché delle pratiche adottate nei cantieri palermitani del dopoguerra, basti citare il ripristino anche negli apparati marmorei parietali in stile per la chiesa del Gesù a casa Professa; la ricostruzione in stile anche per le parti decorative e negli affreschi della volta delle due chiese di S. Ignazio all'Olivella e S. Giuseppe dei Teatini; la ricostruzione ex novo del pilone destro di Porta Felice, ricostruito tale e quale all'originale; i restauri per la Magione, per la chiesa rinascimentale di S. Maria di

Piedigrotta, demolita, ma i cui conci residui si trovano nei giardini dell'*ex* chiesa dello Spasimo, gli interventi per il quattrocentesco palazzo Abatellis, per la chiesa di Santa Maria della Catena o di San Francesco d'Assisi ecc.
Consapevoli che l'elenco degli edifici danneggiati e dei lavori intrapresi potrebbe proseguire, preme ricordare quanto raccomandava l'allora Ministro alla Pubblica Istruzione Arangio Ruiz ai funzionari del ministero:

«[...] Il Ministro richiama l'attenzione delle SS.VV. sulla necessità che tutti indistintamente i restauri vengano compiuti con quel rigore di metodo e con quella chiarezza di documentazione che debbono costituire i sani criteri normativi dell'attività che quest'amministrazione svolge ai fini della tutela monumentale [...] che nelle parti restaurate, non vengano confusi i limiti e le tecniche od offuscate la legittimità del monumento […] è indispensabile che la riparazione dei danni di guerra agli edifici di interesse artistico debba normalmente compiersi lasciando traccia, sempre riconoscibile anche se non troppo appariscente, delle zone e degli elementi ricostituiti evitando al massimo i ripristini non documentabili con assoluta certezza [...][5]».

2. Alcuni interventi di restauro

I lavori di riparazione, eseguiti dalla Soprintendenza con i finanziamenti del Ministero della Pubblica Istruzione e dell'American Militar Government, proseguirono con un ritmo piuttosto lento, commisurato alle esigue disponibilità finanziarie.
Al riguardo ricordiamo che nel momento in cui il Governo militare alleato si insedia in Sicilia, la struttura amministrativa per la tutela è quella designata nel 1939 dalla riforma Bottai [Serio 2001, 615-620; Serio 2005; Vitale 2010, 427-447]. E, in questo quadro, era inevitabile che il Soprintendente Guiotto, così come i suoi colleghi, dovesse ricorrere, quasi esclusivamente, all'ausilio di quei principi teorici ormai saldamente radicati in Italia, facenti capo ai postulati del cosiddetto "restauro scientifico" tradotti nella Carta Italiana del restauro (1932) e fatti propri dalle istituzioni statali per la tutela, salvo eccezioni, basti ricordare che già in occasione del Convegno dei Soprintendenti del 1938 Carlo Calzecchi dopo averne illustrato i limiti, auspicava ad una pronta revisione della stessa, in ragione di quella seppure embrionale coscienza, avversa ai ripristini, che portò nel 1942 alla stesura di una nuova "Carta del Restauro" nota come Istruzione per il restauro dei Monumenti, espressione di una nuova cultura della conservazione e restauro delle opere d'arte, non ostile alla modernità [Isgrò, 2017].
Sono questi gli anni in cui Roberto Pane scrive: «prima i restauri erano spesso suggeriti da un'esigenza di gusto o a una predilezione culturale; oggi essi ci sono stati imposti da una imperiosa necessità di salvare i resti di forme preziose il cui abbandono sarebbe inconciliabile con una società colta e civile […] anche a costo di compromessi che hanno rischiato di non essere del tutto conformi alle norme del restauro moderno [Pane 1948, 10]».
Con riferimento ad alcuni casi di "restauri di ricomposizione" in Italia, citiamo gli interventi su due fabbriche, così come indicate da Roberto Pane:

«[…] lavori pazienti di ricomposizione sono stati compiuti e si compiono in Sicilia, ove a Palermo da parecchio tempo ormai è stato ultimato quello che ha dato nuovo aspetto di

[5] Soprintendenza ai Beni Culturali e Ambientali di Palermo, Archivio Storico, Sezione Beni Archivistici, Villino Basile, Palermo, *Istruzione al Soprintendente ai Monumenti*, 21 novembre 1945.

integrità al fianco sinistro della chiesa di S. Maria della Catena […], che per ragioni di statica, nel tratto più vicino alla facciata, s'è dovuto scomporre e ricomporre. E a Palermo ora si lavora in maniera analoga nel portico a doppio ordine del cortile di palazzo Abatelli. Ma qui le pietre, le colonne, i capitelli, le cornici si sono dovuti ritrovare tra le macerie di quel tratto dell'edificio, e le si sono dovute riconoscere una per una come in gigantesco giuoco di pazienza [Ministero Della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Delle Antichità e Belle Arti 1950, 50]».

Se il restauro di S. Maria della Catena era inteso come esempio paradigmatico per la prassi operativa facente capo alla cosiddetta ricomposizione per "smontaggio e rimontaggio", per cui lo stesso Guiotto a lavori conclusi così si espresse:

«[…] Chi osserva, sia pure attentamente, questo lato della Chiesa (il muro verso la Cala), può appena distinguere l'avvenuta sostituzione dei pochissimi conci nuovi, ma non riesce ad accorgersi di quanto è stato fatto [Guiotto 2003, 58]»; il caso dell'intervento sul loggiato di Palazzo Abatellis veniva menzionato come esempio tra i restauri di ricomposizione per anastilosi, «seguendo lo stesso scrupolo e rigore col quale si ricomporrebbero le parti diverse […] di un vaso prezioso andato in frantumi [Ministero Della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Delle Antichità e Belle Arti 1950, 48]».

Lapalissiano che la linea d'intervento adottata ricorresse, con tutte le eccezioni del caso, all'ausilio di quei principi teorici ormai saldamente radicati in Italia, che facevano capo ai postulati giovannoniani del cosiddetto "restauro filologico" e che erano stati fatti propri dalle istituzioni statali preposte alla tutela.
Emblematico l'intervento per la Chiesa di San Francesco d'Assisi.
Dalla constatazione delle particolari condizioni del manufatto dopo i danneggiamenti subiti, la scelta del tipo di intervento da attuare diventava ardua.
Il Soprintendente Guiotto propende per una linea d'intervento il cui concetto predominante è stato quello di rimettere in luce tutti gli elementi dalla origine fino al secolo XVI evitando di seguire delle false riproduzioni stilistiche per il ritorno della fabbrica al suo aspetto originario[6].
Nella prassi adottata per tali ricostruzioni la fiducia affidata ai nuovi materiali, quali il calcestruzzo e l'acciaio, sarà pressoché totale, così come sarà altrettanto diffuso questo utilizzo negli interventi di consolidamento della fabbrica, pur nella "dissimulazione" di tali materiali all'interno della muratura allo scopo di celarli alla vista dell'osservatore.
Nel 1949, Guiotto, a consuntivo dei lavori di restauro da lui voluti ed attuati, così relazionava:

«[…] Riteniamo di aver rimesso in onore e nella sua giusta luce un importante edificio artistico-storico che, sebbene non risulti stilisticamente unitario, tuttavia resta un edificio vivo a rappresentare, pur nella varietà architettonica dalla origine fino al Cinquecento e nella eterogeneità dei particolari decorativi barocchi, importanti epoche di indiscutibile interesse ed il processo evolutivo al tempo stesso[7]».

[6] Soprintendenza di Monumenti della Sicilia occidentale in Palermo, Palermo – *Basilica di S. Francesco d'Assisi. Progetto di restauro-Relazione del 10/9/1946;* Soprintendenza ai BB.CC.AA. di Palermo, Archivio Storico, Archivio Guiotto, busta Palermo Basilica di san Francesco d'Assisi, 1943-1949, n. 19265, s.c.
[7] Archivio Storico Soprintendenza ai Beni Culturali ed Ambientali di Palermo, Relazione del Soprintendente, vol.16, 8/10/1945.

Conclusioni

Consapevoli che la guerra, per il fatto di avere restituito un panorama alquanto variegato a seconda dei danni sofferti da ogni singolo monumento, ha offerto l'occasione per un'ampia sperimentazione di metodi e tecniche attorno al "restauro", sia di singoli monumenti che di interi quartieri o città, è innegabile riconoscere quell'istanza psicologica per cui talvolta la strada delle reintegrazioni sia spesso stata la sola in grado di soddisfare la palmare esigenza della collettività di riavere i "loro monumenti" [Sette 2001], anche se menomati nella loro autenticità.

Se da un lato ricorrere agli strumenti concettuali ed operativi in uso fino da allora sembra naturale ed ineludibile [Sette 2001, 168], dall'altro, nell'intraprendere i lavori definitivi di restauro, si constaterà che quanto detto non potrà più bastare davanti alle distruzioni di proporzioni immense provocate dagli eventi bellici.

È a tutti noto l'adagio di Roberto Pane: «L'estrema varietà e necessità dei casi da risolvere sta a dimostrare come non sia possibile contenere il restauro entro limiti rigidamente prestabiliti [Pane 1950, 12]» poiché si tratta di passare dal puro e semplice consolidamento alla ricostruzione *ex* novo di imponenti masse di una fabbrica, e cioè a percorrere tutta la distanza che si pone tra il restauro vero e proprio e la moderna costruzione architettonica [Pane 1950].

Si delinea ora la crisi del "metodo filologico": la vecchia concezione del restauro graduale, oculato, e si approderà alla gestazione di talune deroghe generate e, per certi versi, suggerite dal singolo caso in esame.

Tale linea sarà adottata, così come a Palermo, anche dai Soprintendenti di tutto il territorio Nazionale.

È inconfutabile che in alcune scelte di metodo attuate da Guiotto si scorgano linee di indirizzo proprie della prassi operativa adottata in Sicilia dai "predecessori" Giuseppe Patricolo e Francesco Valenti e ci si riferisce a quelle seguite nella chiesa di San Francesco d'Assisi che vedeva la fabbrica liberata dalle aggiunte e dalle trasformazioni sopravvenute nel corso dei secoli e riportata alla presunta condizione originaria.

Tuttavia, pur prendendo atto di tale circostanza, alla luce della indiscutibile qualità e della copiosa quantità degli interventi attuati, non si accetta la tesi di chi vede negli interventi di liberazione operati da Guiotto nella Magione e nel San Francesco a Palermo un completamento dell'opera avviata del predecessore Francesco Valenti.

Dunque, atteggiamenti diversi a seconda del monumento specifico si rivelano esemplificativi e del suo operato e delle linee di tendenza teoriche e pratiche adottate nei cantieri palermitani.

Come sempre il nudo confronto fra le immagini del prima e del dopo l'intervento non dà ragione del «travaglio» che ha accompagnato ogni scelta ed appiattisce, su un'unica prospettiva esegeticamente improduttiva, interventi affatto differenti fra loro.

Consapevoli che il versante dell'architettura monumentale e del dibattito che ne ha sorvegliato le pratiche di restauro è illuminato, di converso, meno noti e indagati sul piano critico, sono i dispositivi e le procedure di ricostruzione di quei contesti edilizi che componevano la parte non monumentale di Palermo che, del Meridione e fra tutte le città bombardate, è quella che ancora oggi contempla copiosi brani nel tessuto urbano di rovine da guerra: i grandi vuoti urbani di piazza Magione, piazza S. Anna al Capo, area Castello San Pietro, a tutt'oggi, salvo poche eccezioni, ancora irrisolti.

Tema di rilievo che richiede una trattazione a parte non esperibile nell'ambito di questo scritto.
Tuttavia, ciò che preme ricordare è che se da una prima analisi del materiale d'archivio non traspare alcun elemento che lasci intendere la prassi che si sarebbe dovuta seguire nella ricostruzione dei centri storici bombardati della Sicilia Occidentale, giacché tutta l'attenzione sembra catalizzarsi sull'intervento da farsi per il singolo monumento, senza fare dunque alcuna menzione al rapporto fra monumento e a mbiente circostante, di contro, appare interessante approfondire logiche e metodi sottesi all'idea di considerare la città come organismo, propri di alcuni interventi eseguiti solo in parte sotto la direzione del Nostro che, negli interventi per la chiesa di San Ignazio all'Olivella, lascia bene intendere di avere appreso la lezione di Giovannoni allorquando decise di abbandonare al proprio destino le fabbriche semidistrutte, intervenendo comunque anche in episodi di edilizia aventi un determinato carattere ed un interesse nell'ambito dell'architettura minore e dell'arte locale.
Per quanto qui sinteticamente esposto a nostro avviso l'opera del Soprintendente Mario Guiotto può, a pieno titolo, inserirsi nell'ampio panorama nazionale degli interventi di ricostruzione postbellica di cui gli interventi di restauro, condotti sotto la sua direzione in Sicilia, costituiscono un imprescindibile tassello.

Bibliografia

ARGAN, G.C. (1938-1939). *Restauro delle opere d'arte progettata istituzione di un gabinetto centrale del restauro*, in «Bollettino d'Arte», 2, (s. «Le Arti»/ a. I), *Il convegno dei Soprintendenti*, pp. 133-137.
BELLANCA, L. (2012), *L'Archivio dell'Architetto Mario Guiotto*, in *Archivi di Architettura a Palermo. Memorie della città (XVII-XX secolo)*, a c ura di M. Marafon Pecoraro e P. Palazzotto, presentazione di M. Fagiolo, Palermo 2012 [La Lucertola, collana di Arti, Lettere e Scienze, 2].
CALANDRA, E. (2003), *Premessa*, in *I monumenti della Sicilia Occidentale danneggiati dalla guerra. Protezione, danni, opere di pronto intervento*, a cura di M. Guiotto, Fondazione Salvare Palermo, Palermo.
GUERRA MONUMENTI RICOSTRUZIONE: ARCHITETTURE E CENTRI STORICI ITALIANI NEL SECONDO CONFLITTO MONDIALE (2011), a cura di L. De Stefani, e C. Coccoli, Venezia, Marsilio.
DIREZIONE GENERALE DELLE ARTI (1942), *La protezione del patrimonio artistico nazionale dalle offese della guerra aerea*, Roma, Le Monnier, pp. 109-110.
GIOVANNONI, C. (1944). *Il dopoguerra dei monumenti e delle vecchie città d'Italia*, in «Nuova Antologia», a. 79, n. 1726, pp. 219-223.
GUIOTTO, M. (1946), *I monumenti della Sicilia Occidentale danneggiati dalla guerra. Protezione, danni, opere di pronto intervento*, Palermo, ed. grafiche Pizzino.
GUIOTTO M*,* (2003) *I monumenti della Sicilia Occidentale danneggiati dalla guerra. Protezioni, danni, opere di pronto intervento,* a cura della Soprintendenza ai Monumenti di Palermo, ivi 1946, riedizione [Palermo].
INZERILLO, S. M. (1981-1984). *Urbanistica e società negli ultimi duecento anni a Palermo*, «Quaderno dell'Istituto di Urbanistica e pianificazione territoriale della Facoltà di Architettura», 40due Edizioni.
ISGRÓ, S. (2017), *Dal restauro dei monumenti al restauro urbano. Problematiche della ricostruzione in Italia nel secondo Dopoguerra*, Roma, Aracne editrice.
LAVAGNINO, E. (1947). *Cinquanta monumenti italiani danneggiati dalla guerra*, Roma, Ministero della Pubblica Istruzione.
LAVAGNINO, E. (1947). *Offese di guerra e ricostruzione del patrimonio artistico italiano*, in «Ulisse», I, n. 2, 1947, pp. 127-228.
MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE, DIREZIONE GENERALE DELLE ANTICHITÀ E BELLE ARTI (1950), *La ricostruzione del patrimonio artistico italiano*, Roma, La libreria dello Stato.
MONUMENTI ALLA GUERRA. CITTÀ, DANNI BELLICI E RICOSTRUZIONI NEL SECONDO DOPOGUERRA (2007), a cura di G. P. Treccani, Milano, Franco Angeli.
PALAZZOTTO, P. (2015), *Mario Guiotto soprintendente ai Monumenti in Sicilia occidentale (1942-1949): tutela e restauro a Palermo nel secondo dopoguerra*, in *Critica d'arte e tutela in Italia: figure e protagonisti nel secondo dopoguerra*, a cura di Cristina Galassi, Atti del convegno della Società italiana di Storia della critica d'arte (SISCA), Perugia 17-19 novembre 2015, pp. 467-486.

PANE, R. (1948). *Il restauro di monumenti e la chiesa di S. Chiara in Napoli*, in «Aretusa»,1, Venezia 1944, ora in PANE R., *Attualità e dialettica del restauro*, antologia, a cura di M. Civita, Solfanelli, Chieti, 1987, pp. 23-37.
PANE, R. (1950). *Restauro dei Monumenti*, in *La ricostruzione del patrimonio artistico italiano*, a cura del Ministero della Pubblica Istruzione, Roma.
PRESCIA, R. (2012). *Restauri a Palermo. Architettura e città come stratificazione*, Palermo, Edizioni d'Arte Kalos.
SCATURRO, G. (2005). *Danni di guerra e restauro dei monumenti. Palermo 1943-1955*, tesi di dottorato di ricerca in Conservazione dei Beni Architettonici, tutor prof. A. Cangelosi, Università Federico II di Napoli, Napoli.
SERIO, M. (2005). *Istituzioni e politiche per i beni culturali. Materiali per una storia*, Bologna, Bononia University Press.
SERIO, M. (2001). *Introduzione a Il riordinamento delle strutture centrali e periferiche*, in *Istituzioni e politiche culturali in Italia negli anni Trenta*, a cura di V. Cazzato, IPZS, Roma 2001, pp. 615-620.
SETTE, M.P. (2001). *Profilo storico*, in *Trattato di restauro architettonico*, a cura di G. Carbonara, I, UTET, Torino 1996, pp. 230-236.
VITALE, M.R. (2010). *«All'ombra del monumento». Una verifica della riforma Bottai nella Soprintendenza ai monumenti della Sicilia orientale*, 1939-1949, in «Città e storia», a. V, 2, 2010, pp. 427-447.

Fonti archivistiche

Milano. Circolare ministeriale 22.1.1931, Fascicolo "Difesa antiaerea", Archivio Soprintendenza beni architettonici e per il paesaggio di Milano.
Palermo. Soprintendenza Beni Architettonici di Palermo, *Relazione delle opere attuate e sui progetti di nuove opere urgenti necessari alla salvaguardia degli edifici artistici delle quattro province della Sicilia Occidentali, danneggiati dalle azioni belliche*, 21 aprile 1945.
Palermo. Soprintendenza ai Beni Culturali ed Ambientali di Palermo, Archivio Storico, *Relazione del Soprintendente*, vol.16, 8/10/1945.
Palermo. Soprintendenza ai Beni Culturali e Ambientali di Palermo, Archivio Storico, Sezione Beni Archivistici, Villino Basile, *Istruzione al Soprintendente ai Monumenti*, 21 novembre 1945.
Palermo. Soprintendenza di Monumenti della Sicilia occidentale in Palermo, Palermo – Basilica di S. Francesco d'Assisi. *Progetto di restauro-Relazione del 10/9/1946*.
Palermo. Soprintendenza ai BB.CC.AA. di Palermo, Archivio Storico, Archivio Guiotto, busta Palermo Basilica di san Francesco d'Assisi, 1943-1949, n. 19265, s.c.

LEGGE 22 maggio 1939, n. 823. «Riordinamento delle soprintendenze alle antichità e all'arte». (G.U. 20 giugno 1939, n. 143).

La protezione della cattedrale di Santa Maria la Nuova a Monreale
The protection of Santa Maria la Nuova Cathedral in Monreale

LAURA RAPPA
Università IUAV di Venezia

Abstract
La cattedrale monrealese di Santa Maria La Nuova, vicino a Palermo, la città più bombardata della Sicilia occidentale durante il secondo conflitto mondiale, non fu mira diretta degli ordigni bellici. Nonostante ciò, l'allora Soprintendente Mario Guiotto, tra molteplici difficoltà, si adoperò per proteggere il patrimonio monrealese, dal 2015 UNESCO, con efficaci presidi e, successivamente, si prodigò per restaurare le parti danneggiate indirettamente dall'esplosioni vicine.

The cathedral of Santa Maria La Nuova in Monreale near Palermo – one of the most bombed cities in western Sicily during World War II – was not a direct target of war devices. Nevertheless, amidst many difficulties, the then Superintendent Mario Guiotto worked to protect the Monreale heritage (since 2015 part of UNESCO World Heritage List) with effective garrisons and, later, to restore the parts indirectly damaged by the nearby explosions.

Keywords
Monreale, Guiotto, Protezione.
Monreale, Guiotto, Protection.

Introduzione
Tra le ripercussioni maggiori della Seconda guerra mondiale vi fu il moltiplicarsi delle occasioni di intervento sui monumenti. Le impressionanti proporzioni dei danni di guerra inferti al patrimonio incisero sulla consistenza artistica e culturale del paese. Le misure di protezione in Italia volte alla salvaguardia, non solo della popolazione, ma anche dei beni minacciati, rappresentarono elementi cruciali nella comprensione dei sistemi di tutela posti in atto, in casi emergenziali, dagli organi competenti. Nell'ambito della tutela del patrimonio architettonico ed artistico, in anni in cui le incursioni aeree incombevano, infatti, la difesa preventiva dei monumenti rappresenta uno dei più significativi aspetti. Così, la Direzione Generale delle Arti, attraverso le Soprintendenze, cercò di pianificare anzitutto interventi di difesa antiaerea. Una figura nel panorama palermitano della ricostruzione post-bellica appare di maggior rilievo in un periodo in cui la messa in sicurezza, prima, e il restauro del patrimonio danneggiato, poi, divennero priorità: Mario Guiotto, soprintendente di Palermo dal 1942 al 1949.
Il capoluogo siciliano fu il primo grande centro urbano della penisola in cui le truppe angloamericane sperimentarono la tecnica del bombardamento a tappeto. Da gennaio del 1943 e per i successivi sei mesi numerosissime bombe caddero su Palermo, colpendo edifici civili, architetture storiche e chiese, molto spesso ridotti in rovina; a Palermo furono distrutte più di 60 chiese. Eppure il peggio fu evitato per il vicino complesso monrealese a due passi dal capoluogo siciliano – forse per una semplice coincidenza o fortuna – ma anche per questo ci si preoccupò di correre presto ai ripari.

1. Il 1943: storia e tutela del patrimonio

Lo sviluppo dell'agglomerato monrealese fu preceduto dal sorgere dell'arcivescovato in tale luogo, al quale Guglielmo II tra il 1172 e il 1174 accordò le sue predilezioni, rendendo l'arcidiocesi di Monreale uno dei più ricchi domini ecclesiastici del regno normanno. Qui, infatti, non distante da Palermo, sorge la cattedrale normanna dedicata nel 1267 a Santa Maria la Nuova. La cattedrale a pianta longitudinale a tre navate, che racchiude un'assai vasta decorazione musiva, è sintesi singolare di cultura occidentale e orientale. La perdita di una così significativa testimonianza monumentale in passato fu più volte messa a rischio: nel 1811, ad esempio, a causa di un devastante incendio e, più di un secolo dopo, durante la II guerra mondiale.

Infatti, avvicinandosi l'*Operation Husky*, da gennaio a giugno del 1943 le forze alleate scatenarono una serie di attacchi aerei. Gli ordigni bellici avevano una grande capacità distruttiva e i danni indiretti che arrecavano erano anch'essi ingenti. Lo sbarco anglo-americano in Sicilia avvenne il 10 luglio del 1943 e la successiva occupazione della Sicilia occidentale da parte della settima armata statunitense avvenne, qualche giorno dopo, il 22 luglio. Il Soprintendente Mario Guiotto, autore di una preziosa monografia del 1946, corredata da una cospicua documentazione fotografica, si adoperò ad apprestare i primi ripari e provvedimenti, attuando contemporaneamente misure di prevenzione e opere di pronto intervento, e fronteggiando carenza di mezzi e tempo (data la frequenza delle incursioni aeree), furti e vandalismi, futuri crolli e perdita di parti decorative.

Per gestire l'occupazione dell'isola gli alleati avevano costituito l'*Allied Military Government of Occupied Territories* (AMGOT), formata non solo da soldati americani, ma anche dai *Monument Officers*, uomini reclutati presso università e musei americani e inglesi a cui era stata affidata una missione ben precisa: tutelare il patrimonio culturale dei territori occupati; tra questi Mason Hammond [Crisà 2021], professore universitario e Perry B. Cott [Scaturro 2005, 119], direttore di museo. L'AMGOT si mostrò sempre sensibile alla ricostruzione dei monumenti palermitani [Palazzotto 2015, 476], che, sebbene abbracciò quasi sempre la strada del ripristino, fu comunque lontana dagli sventramenti operati sulle architetture normanne da Giuseppe Patricolo anni prima.

I soprintendenti dell'isola oltre che con l'AMGOT avevano contatti con gli organi periferici dell'amministrazione Italiana dei Lavori Pubblici. Guiotto fu molto preciso e sistematico nel suo agire: annotava le conseguenze dei raid, i lavori di restauro, raccoglieva fotografie dei monumenti, in linea con le raccomandazioni di Gustavo Giovannoni [Giovannoni 1913, 41]. Si preoccupò anche, in quegli anni, per esempio, di trasferire le principali opere d'arte presso il monastero di San Martino delle Scale [Guiotto 1946, 20]. L'anno cruciale sia per i fatti storici legati alla guerra e che interessarono Palermo e la sua provincia sia per gli interventi di restauro compiutisi nella cattedrale di Monreale è il 1943. La corrispondenza in merito all'esecuzione dei lavori di protezione è riconducibile, però, già al 1942, quando l'allora Soprintendente Guiotto, in merito al restauro da compiersi rivolgendosi all'Arcivescovo di Monreale Ernesto Filippi, scriveva: «Sono lieto di comunicarVi che il Ministero dell'Educazione Nazionale, ha approvato la perizia dei lavori in oggetto e ha messo a disposizione dell'Economo di quest'Ufficio il relativo accreditamento. Non appena giungerà l'ordine di accreditamento vedremo di dare sollecito inizio lavori»[1]. In risposta a questa lettera Monsignor Filippi, così si rivolgeva: «Ho accolto con vivo piacere la Vostra lettera […] io nutro la certezza che la Cattedrale di Monreale avrà da voi quella amorevole ed intelligente assistenza che merita un tanto monumento»[2].

[1] Palermo, ASSBCA, *Duomo e Chiostro di Monreale,* B. 297, doc. del 29/12/1942.
[2] Palermo, ASSBCA, *Duomo e Chiostro di Monreale,* B. 297, doc. del 10/1/1943.

Nel frattempo, Guiotto, che di protezione preventiva se ne intendeva, dal momento che qualche anno prima a servizio della Soprintendenza di Venezia, per esempio, si premurò di salvaguardare la facciata della Basilica di San Marco e di Palazzo Ducale [Palazzotto 2015, 471], si preoccupò di proteggere la cattedrale di Monreale precauzionalmente. Le sue disposizioni interessarono le due porte bronzee di Bonanno Pisano (Fig.1) e di Barisano da Trani[3] (Fig.2), l'urna sepolcrale in porfido di Guglielmo I 'il Malo' (Fig.3) e i mosaici interni (Figg. 4-6). Sia per le porte bronzee sia per l'urna sepolcrale furono collocate delle incastellature lignee e sacchi di sabbia (principalmente, di fiume e preventivamente essiccata, al fine di evitare il deterioramento dei sacchi di juta), per la decorazione musiva interna alla cattedrale furono applicate delle garze per la cui posa furono allestiti dei consistenti ponteggi lignei. Al di là di una facile reperibilità è plausibile che la scelta dell'utilizzo del legno e della sabbia siano determinati, per il primo, se colpito, di rispondere elasticamente e non produrre schegge a sua volta pericolose per il monumento, per la seconda di agire efficacemente contro possibili incendi, dai quali lo stesso legno non sarebbe stato esente. Per i mosaici venivano utilizzati bendaggi di juta, che garantivano la coesione delle tessere e ne impedivano la caduta, ma anche bendaggi con lamine di alluminio per la protezione contro gli incendi, data l'alta temperatura di fusione del metallo.

Accanto all'avvicendarsi di questi fatti, vi sono delle figure nel panorama monrealese piuttosto singolari, oltre a Monsignor Filippi: il comandante delle forze aeree americane e uomo chiave dell'amministrazione AMGOT, Charles Poletti, il comandante a capo di tutte le forze militari tedesche del sud-Italia, il feldmaresciallo Albert Konrad Kesselring [Buscemi 2016], nonché un'ex spia anti-americana, il cui nome in codice era 'Orazio'.

Pare che l'Arcivescovo godesse dell'amicizia di Poletti [Galluzzo 1985, *Napoli nella seconda guerra mondiale* 2005], che ospitò e aiutò a nascondersi [La Bella, Mecarolo, 2003], e tale ragione, la cattedrale di Monreale e l'annesso palazzo arcivescovile, sebbene fossero una mira bellica, furono risparmiati dal tragico destino. Proprio il 22 luglio 1943, ancora, secondo una testimonianza di qualche anno fa del giornalista Aurelio Bruno [Buscemi 2016], che in prima persona visse questi fatti, Kesserling voleva radere al suolo Monreale, poiché alcuni giovani monrealesi si erano permessi di umiliare dei soldati tedeschi, mentre questi si apprestavano alla ritirata essendo, appena qualche ora prima, entrata a Palermo la settima armata nemica. Così l'ex spia antiamericana intervenne convincendo il federmaresciallo ad evitare di dare l'ordine, poiché intanto: «a Monreale c'è il Duomo, monumento della cultura mondiale» e poi, perché: «I Vespri siciliani sarebbero stati nulla al confronto del rivolgimento popolare che si sarebbe verificato contro i tedeschi» [Buscemi 2016].

L'Arcivescovo Filippi, subito dopo la fine della guerra in Sicilia, auspicando speranzoso la fine delle incursioni terroristiche, e volendo assecondare il desiderio dei fedeli, riconoscenti alla SS. Vergine del Popolo per la protezione della città, preservata dai danni delle incursioni aeree, non esitò, in vista dell'8 settembre festa della natività della madonna, a chiedere al Soprintendente la rimozione della protezione antiaerea dell'ingresso del portale principale: «per permettere di portare in processione il simulacro […] Considerato ormai cessato il pericolo di incursioni aeree penso che Voi non avrete difficoltà a rimuovere la detta costruzione»[4].

[3] Per quest'ultima è testimoniata la presenza del presidio già nel 1941.

[4] Palermo, ASSBCA, *Duomo e Chiostro di Monreale,* B. 297, doc. del 25/8/1943.

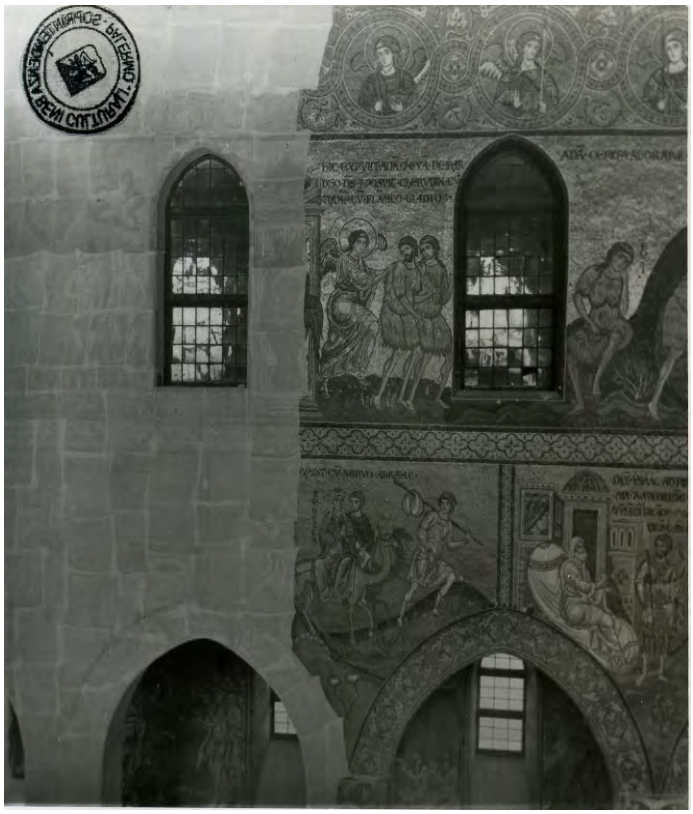
1: Cattedrale di Monreale, incastellature lignee e sacchi di juta posti innanzi al portale di Bonanno Pisano. Palermo, ASFSBC Fascicolo Duomo e chiostro di Monreale, img 092.

2: Incastellature lignee e sacchi di juta poste innanzi al portale di Barisano da Trani.Palermo, ASFSBCA. Fascicolo Duomo e chiostro di Monreale, img 092.

La risposta del Soprintendente arrivò tre giorni dopo, e riassume bene le problematiche che in quegli anni interessavano la tutela monumentale, ossia i rapporti che intercorrevano tra il Soprintendente e l'AMGOT, la mancanza di supporto da parte degli enti competenti e la conseguente difficoltà di Guiotto nel ritrovarsi solo ad assumersi grandi responsabilità, ed ancora, le difficoltà economiche inversamente proporzionali alla celerità dell'operare e l'incertezza che, nonostante la Sicilia fosse libera, vi possano essere in futuro, essendo l'Italia ancora in guerra, ancora incursioni, per le quali, se il monumento non fosse in sicurezza, il destino sarebbe quello comune alle architetture palermitane fortemente colpite: «A seguito della richiesta rivoltami dall'E.V. ho molto ponderato sulla possibilità o meno di rimuovere la protezione antiaerea del monumentale ingresso principale di codesta Cattedrale, con i meravigliosi battenti di Bonanno Pisano. In tempi di non eccezionali circostanze avrei dovuto chiedere l'autorizzazione al Ministero dell'Educazione Nazionale, il quale si sarebbe assunta l'intera responsabilità. Ma nelle contingenze presenti ho dovuto chiedere il parere del Comando Militare alleato il quale per ora sostituisce detto Ministero, ed esso ha lasciato a me la facoltà di decidere, vale a dire tutta l'intera responsabilità. Voi comprenderete bene che malgrado tutta la buona volontà di aderire al desiderio dell'E.V., e quantunque si possa pensare che non debbano aver luogo in avvenire incursioni su codesta Città dato che non ce ne sono state nella fase più acuta, il fatto della responsabilità che ricadrebbe su di me soltanto, semplice funzionario, è cosa che mi rende poco propenso. Vi prego quindi Eccellenza, di vedere anzitutto se fosse possibile evitare, ora che la guerra è ancora in corso, detta rimozione facendo uscire con qualche accorgimento il Simulacro della Vergine SS. dalla porta laterale, o per lo meno se non si potesse evitare la rimozione conservare almeno il materiale ai lati del portico, con la Vostra promessa di

ricostituire la protezione qualora ulteriori eventi lo richiedessero. Mi è poi doveroso avvertirVi che la Soprintendenza ai Monumenti non dispone per la minima somma per provvedere all'eventuale lavoro di disfacimento, per cui esso dovrebbe essere eseguito con i Vostri mezzi…»[5].
Da queste preziose parole si evince, inoltre, che, nonostante le perplessità mostrate dal Soprintendente per la rimozione delle impalcature lignee a protezione della porta di Bonanno Pisano, tra tutti i lavori di messa in sicurezza preventiva del duomo, nel 1943, le impalcature della porta laterale, invece, erano già state rimosse, forse assecondando la paura di incendio manifestata in quei mesi dall'allora Ministro dell'Educazione Nazionale Carlo Alberto Biggini, succeduto a Giuseppe Bottai, in carica da febbraio a luglio del 1943[6].

3: Incastellature lignee e sacchi di juta poste intorno all'urna sepolcrale di Guglielmo I "il Malo". Palermo, ASFSBCA. Fascicolo Duomo e chiostro di Monreale, Img.42.



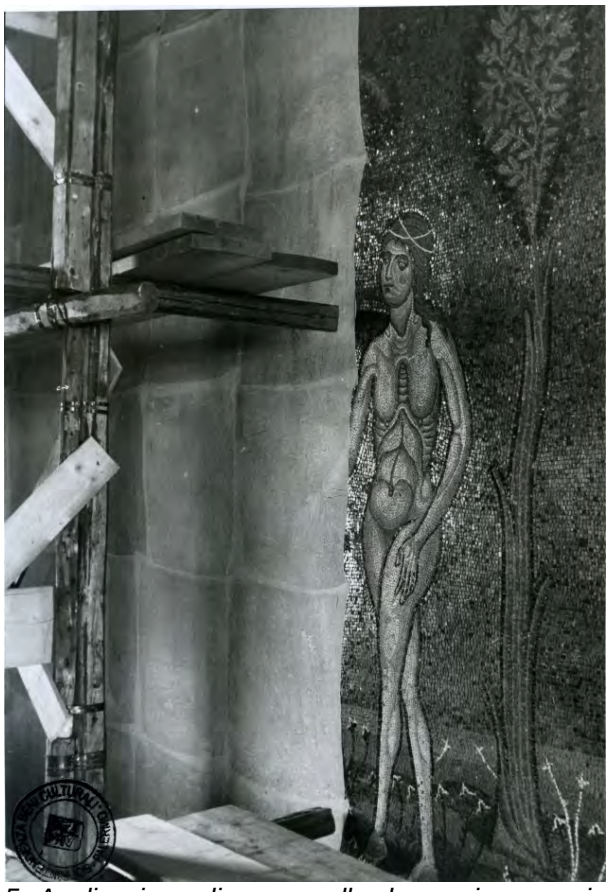
4: Applicazione di garze nella decorazione musiva interna. Palermo, ASFSBCA. Fascicolo Duomo e chiostro di Monreale, img104

2. Dal 1945 al 1947: gli interventi di restauro

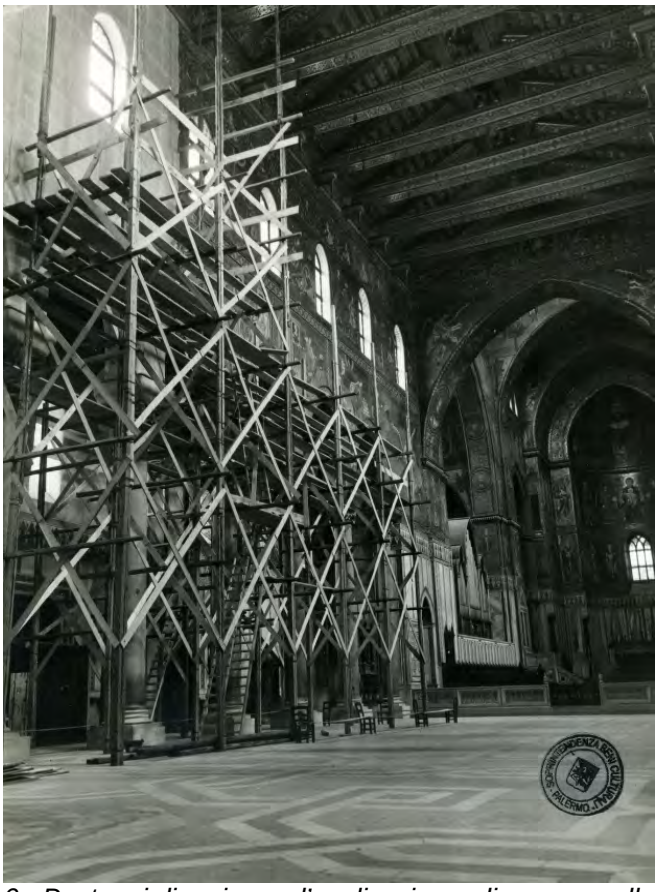
Nel 1945, il Soprintendente Guiotto affida all'impresa G. B. Fiacchetti l'esecuzione dei lavori di riparazione dei danni di guerra causati dai bombardamenti nella chiesa di Santa Maria La Nuova, che furono eseguiti in due tempi, infatti «l'impresa ha ultimato i lavori rispettivamente in data 2/11/1945 e 25/2/1947»[7]. Verosimilmente, sebbene la chiesa non fu colpita direttamente dalle

[5] Palermo, ASSBCA, *Duomo e Chiostro di Monreale,* B. 297, doc. del 28/8/1943.
[6] Palermo, ASSBCA, *Duomo e Chiostro di Monreale,* B. 297, telegramma del Ministero dell'Educazione Nazionale, f.to C.A. Biggini.
[7] Palermo, ASSBCA, *Duomo e Chiostro di Monreale*, B. 299, certificato di regolare esecuzione, Ufficio del Genio Civile di Palermo; B. 299, stato finale dei lavori, f.to impresa Fiacchetti, Ufficio del Genio Civile di Palermo; B. 299, IV stato di avanzamento lavori, f.to impresa Fiacchetti, Ufficio del Genio Civile di Palermo.

bombe nemiche, le forti esplosioni danneggiarono indirettamente anche l'architettura monrealese: «I lavori consistono: nell'eventuale demolizione di strutture pericolanti dell'edificio con scostamento dei materiali utilizzabili e trasporto a rifiuto di quelli non utilizzabili e nella eventuale esecuzione di puntellature ed opere di cautela; nella esecuzione di tutte le opere murarie, in legname, in ferro e la rifinitura necessaria per il ripristino degli edifici. Tutti i lavori dovranno essere eseguiti a perfetta regola d'arte con le dimensioni prescritte, con materiali scelti e di prima qualità… Le dismissioni e demolizioni dovranno essere condotte con ogni cautela, in modo da garantire la parte rimanente dei fabbricati… Il tempo utile per dare ultimati i lavori viene fissato in giorni novanta… al giorno 4 novembre 1945… Il cottimista eseguirà il pagamento dei lavori eseguito in rate… Col verbale di ultimazione dei lavori sarà rilasciato al cottimista l'ultima rata di acconto. Lo stato finale dei lavori sarà compilato entro un mese dalla data della ultimazione dei lavori"[8]. L'architetto direttore di questi lavori, «eseguiti a perfetta regola d'arte»[9], fu V. Sannasardo[10] e questi proseguirono per tutto il 1946[11].



5: Applicazione di garze nella decorazione musiva interna. Palermo, ASFSBCA. Fascicolo Duomo e chiostro di Monreale, 9.



6: Ponteggi lignei per l'applicazione di garze nella decorazione musiva interna. Palermo, ASFSBCA. Fascicolo Duomo e chiostro di Monreale, 154.

[8] Palermo, ASSBCA, *Duomo e Chiostro di Monreale*, B. 299, atto di cottimo del 20/8/1945.
[9] Palermo, ASSBCA, *Duomo e Chiostro di Monreale*, B. 299, doc. del 10/1/1946.
[10] Palermo, ASSBCA, *Duomo e Chiostro di Monreale*, B. 299, processo verbale di consegna del 6/8/1945.
[11] Palermo, ASSBCA, *Duomo e Chiostro di Monreale*, B. 299, Il stato avanzamento lavori del 21/1/1946 e perizia suppletiva del 20/3/1946 per il completamento dei lavori in corso di esecuzione in dipendenza delle perizie 16/12/1944 e 21/5/1945.

Dopo la rimozione dei veli protettivi sui mosaici il Soprintendente mostrò alcune perplessità a Guido Gonella, ministro della Pubblica Istruzione, istituzione allora facente capo alla Direzione Generale Antichità e Belle Arti. Infatti, «in seguito allo scoprirsi dei veli protettivi di quelle zone di mosaico della Cattedrale di Monreale protette durante il periodo bellico, lavoro effettuatosi nell'esercizio testé doveroso, veniva a rimanere uno stridente contrasto con quelle zone che non furono a suo tempo protette»[12].
Le difficoltà economiche continuano nel 1947 insieme all'esecuzione dei lavori per lo smontaggio delle opere di protezione antiaerea e per la riparazione dei danni[13]. In particolare, nel 1947, si stanno ancora consolidando alcuni tratti di mosaico resisi pericolanti in seguito alle vibrazioni prodotte dalle esplosioni di ordigni bellici dell'anno 1943. Un repentino intervento viene programmato su una parete interna, dove: «una fascia decorativa a motivi floreali all'altezza della soglia della finestra»[14] è rigonfia e in procinto di staccarsi. L'iter da seguire per l'intervento sui mosaici prevedeva: «Distacco, pulitura, riattacco e ripristino suture… il distacco verrà eseguito previo preparazione di lucidi ed impronte colorate, da servire da guida. Lavatura del mosaico ed incollatura di tela sui pezzi che si debbono distaccare, numerando i pezzi ed applicando apposite fettucce numerate che servono da richiamo. Avvenuto il distacco, si procede alla pulitura dell'intonaco fino a denudare le tessere musive. Preparazione del primo strato di malta composto di calce calcarea, sabbia di montagna e cemento e del secondo strato per la posa in opera del mosaico. Ripristino di tutte le suture che si rendono necessarie per procedere allo stacco del mosaico… ricostituzione del tessuto musivo di piccoli tratti su tutta la superficie della parete interna del prospetto… e dei raccordi delle pareti longitudinali, allo scopo di impedire il progressivo disgregamento delle tessere»[15].

Conclusioni

L'impatto della guerra sulle antichità siciliane fu devastante, l'integrità e la salvaguardia del patrimonio palermitano furono messi a dura prova. Anche laddove, come nel caso del complesso monrealese, si scampò al tragico destino, si cercò di provvedere celermente al fine di evitare ulteriori disastri. A questi concitati anni, seguì, con immani difficoltà, una lenta ricostruzione. Il recupero del patrimonio fortemente colpito fu una priorità per l'AMGOT, che si mise a disposizione per finanziare i primi interventi di restauro, consapevole di essere stata la causa di molti dei danni arrecati. Eppure è in questo contesto, che il sentimento malinconico, ma pur sempre intriso e mosso da un interesse scientifico e pragmatico, accompagnò chi è intervenuto in prima persona durante questi dolorosi avvenimenti. Si scorge, così, in questo clima drammatico, come un barlume di speranza per l'infranta bellezza, la figura del soprintendente Guiotto, un uomo a servizio della città affidatagli da sovrintendere e voglioso di riscattare l'identità del popolo palermitano martoriato e di custodirne la memoria. Egli si fece carico, senza esitazione, di curare, proteggere e restaurare architetture e brandelli di città, spinto dalla convinzione che il bene deve essere contemplato come documento storico e riacquisito nelle parti perdute. Guiotto operò spesso senza possibilità di colloquiare con esperti, docenti universitari, colleghi o figure del Ministero e del Consiglio Superiore per le Antichità e Belle Arti, e questo creò in lui, nei momenti di riflessione, dubbi in merito all'aver svolto bene il proprio

[12] Palermo, ASSBCA, *Duomo e Chiostro di Monreale*, B. 297, nota di spesa del 26/11/1946.
[13] Palermo, ASSBCA, *Duomo e Chiostro di Monreale*, B. 297, doc. dell'11/1/1947; B. 299, atto di sottomissione del 1/4/1947 per l'esecuzione di lavori suppletivi; B. 299, perizia di maggiore spesa della perizia suppletiva del 22/2/1947; B. 299, III certificato di acconto del 10/9/1947, Ufficio del Genio Civile di Palermo.
[14] Palermo, ASSBCA, *Duomo e Chiostro di Monreale*, B. 299, perizia di spese del 15/1/1947.
[15] *Ibidem*.

compito: «non pochi erano i casi che presentavano difficilissimi problemi da risolvere… con la speranza di non essere involontariamente incorsi in errori» [Guiotto 1946, 9].

Bibliografia

BUSCEMI, L. (2016). *Quando il nazista Kesserlring voleva radere al suolo Monreale* in *Monreale news* (online), 21 febbraio 2016.
CHIERICI, G. (1945). *I monumenti italiani e la guerra*, Firenze, Electa.
CRISÀ, A. (2021). *Antichità e protezione antiaerea a Palermo: un nuovo progetto di ricerca,* in *Historia Palermo* (online)*,* 25 settembre 2021.
GIOVANNONI, G. (1913). *Restauro di monumenti*, «Bollettino d'Arte», vol.1-2, p. 20.
GUIOTTO, M. (1946). *I monumenti della Sicilia occidentale danneggiati dalla guerra. Protezioni, danni*, opere *di pronto intervento,* a cura di Soprintendenza ai Monumenti di Palermo, p. 9 e 20.
LA BELLA, A., MECAROLO, R. (2003). *Portella della Ginestra: la strage che ha cambiato la storia d'Italia*, Palermo, Teti.
Napoli nella seconda guerra mondiale – Atti del Convegno di studi storici tenutosi a Napoli il 5 marzo 2005, a cura di Istituto di studi storici, economici e sociali, Napoli.
PALAZZOTTO, P. (2015). *Mario Guiotto Soprintendente ai Monumenti in Sicilia occidentale (1942-1949): tutela e restauro a Palermo nel secondo dopoguerra,* in *Critica d'arte e tutela in Italia: figure e protagonisti nel secondo dopoguerra*, *Atti del Convegno del X anniversario della Società Italiana di Storia della Critica d'Arte,* a cura di C. Galassi, Perugia, Aguaplano. p. 471 e 476.
SCATURRO, G. (2005). *Danni di guerra e restauro dei monumenti Palermo 1943-1955* (tesi di dottorato), Università degli Studi di Palermo, Dottorato di ricerca in Conservazione dei beni architettonici, p.119.

Fonti documentarie

Palermo. Archivio Storico Soprintendenza per i Beni Culturali ed Ambientali (ASSBCA). *Duomo e chiostro di Monreale.* B. 297 e 299.
Palermo. Archivio Fotografico Soprintendenza per i Beni Culturali ed Ambientali (ASFSBCA). *Duomo e chiostro di Monreale.*

Sitografia

https://historiapalermo.it/antichita-e-protezione-antiaerea-a-palermo/ (dicembre 2022)
https://www.monrealenews.it/cronaca-monreale/cronaca-varia/14551-quando-il-nazista-kesselring-voleva-radere-al-suolo-monreale.html (dicembre 2022)

Il complesso monumentale di Santa Cita a Palermo: i danni bellici, le opere di restauro e le strategie di riuso

The monumental complex of Santa Cita in Palermo: war damage, restoration, and reuse strategies

FRANCESCA MELI BERTOLONI, MARIA SAMPINO, GASPARE MASSIMO VENTIMIGLIA
Università di Palermo

Abstract

Il contributo ripercorre le vicende del complesso architettonico costituito dalla chiesa di San Mamiliano (in precedenza dedicata a Santa Zita) e dall'oratorio del SS. Rosario in Santa Cita. Dopo avere tracciato le vicende storiche delle fabbriche architettoniche, gli autori rivolgono il loro interesse alle conseguenze delle incursioni aeree degli anni Quaranta del XX secolo e propongono una strategia per la rivitalizzazione delle fabbriche architettoniche.

The article traces the events of the architectural complex consisting of the church of San Mamiliano (previously dedicated to Santa Zita) and the oratory of SS. Rosario in Santa Cita. After tracing the historical events of the architectural buildings, the authors turn their interest to the consequences of the air raids of the 1940s and propose a strategy for the revitalization of the architectural complex and their urban context.

Keywords
Palermo, Santa Cita, danni bellici.
Palermo, Santa Cita, war damage.

Introduzione

Il sistema di architetture storiche costituito dalla chiesa di San Mamiliano (ex chiesa di Santa Zita) e dall'oratorio del SS. Rosario in Santa Cita si articola nel mandamento Castellammare, a Palermo, in un'area poco distante dal mare e da altri siti d'interesse culturale o sociale, come la chiesa di Santa Maria di Valverde, il palazzo Branciforte (sede della Fondazione Sicilia), il Conservatorio di musica "Alessandro Scarlatti", l'Istituto comprensivo Rita Atria, i resti del Castello a Mare ed alcune aree archeologiche che attendono di essere valorizzate.
Il complesso monumentale, segnato dagli accadimenti bellici della Seconda guerra mondiale e dalle sue stratificazioni storiche, attende ancora oggi di essere interessato da un organico intervento di restauro del suo intero palinsesto architettonico, che possa riconnettere le antiche fabbriche che racchiude e stabilire un più efficace sistema di relazioni con il mandamento Castellammare ed un più ampio contesto urbano, oggi rivitalizzato dalle attuali dinamiche sociali e culturali del capoluogo siciliano.

1. Le vicende storiche

Una chiesa dedicata a Santa Cita è documentata nel 1369 nel testamento del mercante lucchese Michele Trentino. Nel medesimo sito una nuova chiesa risulta però edificata in posizione limitrofa alla preesistente nel 1458. Nel 1570 alcuni confrati della *Compagnia delli Sacchi di San Domenico* fondano, per opera del padre domenicano Mariano Lo Vecchio, la compagnia del SS. Rosario di S. Cita, trovando ospitalità presso il convento già dedicato alla

santa[1]. Trascorsi tre anni, gli stessi frati ottengono una porzione di terreno appartenente al convento e v'impiantano un primo oratorio, decorato con affreschi del pittore Melchiorre Salomone, a ridosso dell'antico palazzo Aragona, poi Lampedusa [Palazzotto 2004].
Per volontà dell'Ordine domenicano, la prima fase edificatoria dell'attuale chiesa di Santa Cita in forme tardo-rinascimentali, su progetto di Giuseppe Giacalone, ha inizio nel 1586 sulle due preesistenti chiese; la vicina chiesa dei SS. Quaranta Martiri Pisani, di cui si conservano porzioni di colonne nel chiostro, si demolì per far posto al cappellone maggiore e a due cappelloni della Croce. L'oratorio venne ad estendersi, solo qualche anno dopo, dietro la nuova chiesa vicino al palazzo Lampedusa grazie all'acquisizione di nuove aree, realizzando il portico del chiostro attribuito all'architetto Giuseppe Giacalone [Meli 1958, 18-19].
In seguito alla concessione del Senato palermitano di una porzione della strada e all'acquisto di tre fabbricati fatiscenti, tra il 1635 e il 1637 si avvia la costruzione delle navate della chiesa. Tra il 1659 e il 1664 si edifica l'oratorio dietro l'abside della chiesa, dando l'incarico a Francesco Lisciandrello e Vincenzo Mancuso. Il preesistente oratorio è demolito per far posto al dormitorio del convento e, nel 1672, sono in corso i lavori per la realizzazione di un nuovo oratorio; i due portali marmorei tardo-cinquecenteschi attribuiti a Giuseppe Giacalone sono rimontati nel ballatoio [Grasso, Mendola, Scordato, Viola 2015; Di Marzo 1873, 472].
Nel 1685 Giacomo Serpotta realizza il ciclo di stucchi parietali all'interno dell'oratorio plasmando un impasto di malta additivata con cocciopesto, rivestito da uno strato di candido stucco dallo spessore variabile. Il 16 settembre dell'anno seguente l'oratorio, l'anti oratorio e il grande scalone sono consegnati e consacrati [Montana, Alaimo, Giarrusso 1997].
Nel 1689 i gestori della Compagnia incaricano il pittore romano Carlo Maratta di dipingere un quadro della Madonna del Rosario; Giovan Battista Marino e Gioacchino Vitagliano realizzano, dieci anni dopo, il pavimento marmoreo policromo dell'oratorio [Palazzotto,1999].
Tra il 1700 e il 1702 sono eseguiti i sedili in legno di ebano con tarsie di madreperla collocati lungo i due lati maggiori dell'oratorio e le mensole scolpite con soggetti zoomorfi. Sul cornicione sopra gli stalli era uso disporre una serie di vasi e candelieri d'argento, probabilmente rifusi nel 1798 per rinnovare l'altare. Nel 1717 si realizza il presbiterio quadrangolare dell'oratorio insieme all'arco trionfale, e Giacomo Serpotta stipula il contratto per le decorazioni del cappellone. La cupoletta dell'abside viene affrescata da Vincenzo Bongiovanni e, all'ingresso del presbiterio, sono realizzate due mensole marmoree su disegno di Serpotta. Solo nel 1730 giunge a compimento la lunga fase di opere all'interno della chiesa che le conferiscono la sua veste barocca [Meli 1934, 34-37, 142-145, 248-249].
Nel 1746 è realizzato il pavimento di maioliche nella cappella del Crocifisso, con la stessa decorazione della pavimentazione del loggiato attiguo attribuibile al Sarzana, mentre al Tancredi e al Sucameli si chiede di affrescare la cappella ed il cupolino ellittico del presbiterio. Nel 1750, risulta eseguito un restauro di integrazione con l'inserimento di due colonne adiacenti alla scala del cortile dell'Oratorio [Pecoraro, Palazzotto, Scordato 1999].
Nel 1766 il cappellone maggiore è completamente rinnovato e si avvia la decorazione della facciata della chiesa ad opera di Nicolò Peralta in forme tardo-rinascimentali, ultimata nel 1787. Inoltre, da Giuseppe Messina e Gioacchino Boatta, su disegno di Nicolò Peralta, è realizzato l'altare marmoreo neoclassico intorno al 1798, completato da Ignazio Vitagliano nel 1801 [Compagnia del SS. Rosario in Santa Cita, Libro di Esito, 1773-1786, oggi in A.S.D.P., c.117v; Criminna, Ledda 1990].

[1] Compagnia del SS. Rosario in Santa Cita, libro Mastro 1672-1724, oggi in ASDP, coll. c.121 v.

1: Palermo, chiesa di Santa Zita, oggi dedicata a San Mamiliano, facciata principale prima dei bombardamenti (tratta da Di Natale 2007, p. 438) e come si presenta allo stato attuale (particolare).

Nel 1819 al mastro Antonino Rosano è affidato l'incarico di eseguire opere di muratura «con pietrame calcareo e malta semi-idraulica» che includono la realizzazione della nuova sagrestia e l'apertura di alcuni vani. Nel 1850 il fabbricato è adibito a ospedale militare e, anni dopo, nel 1874, a Giuseppe Bavolo verrà chiesto di eseguire alcune opere di restauro, in particolare il ripulimento delle opere in stucco. Tra gli interventi vi furono la riparazione delle parti disfatte dall'umidità nelle cornici delle pareti, la sistemazione della volta con centine di legno di pioppo e incannucciato, l'imbiancatura con due passate di zinco e colla, e la raschiatura della vecchia doratura con rifacimento in oro zecchino [Criminna, Ledda 1990]. Tra il 1918 e il 1921 s'interviene nelle coperture, operando sostituzioni o riparazioni delle tegole, oltre al rifacimento dell'intonaco cementizio eseguito 'a cannette' nel fondo e nelle pareti. Si effettua la demolizione e riparazione delle grondaie di argilla, sostituite con grondaie in lamiera di ferro galvanizzato di diametro 9 cm [Scarlini 2017].
Negli stessi anni si registra il crollo del tetto della casa canonica e le opere di restauro sono affidate all'impresa Amoroso, che esegue il ripulimento degli stucchi e l'imbiancamento con doppio strato di calce della volta, lo snellimento di un tratto del basolato, la riparazione delle fondazioni; la sistemazione dei muri con pietra scelta dalle cave d'Aspra, con malta semi-idraulica cementizia, e muratura di mattoni pantofoloni con malta posta tra i letti ed i giunti dei conci [Palazzotto 1999].
Durante la II Guerra Mondiale, la vicinanza con la limitrofa caserma Giuseppe Cangialosi, colpita da ordigni bellici esplosivi nel 1943, comportò ingenti danni all'oratorio e alla chiesa, segnati da crolli e lesioni. In seguito, dal 1946, il Genio Civile eseguì le opere di

consolidamento. Nel 1952, parte della chiesa divenne sede della parrocchia di San Mamiliano, mentre una porzione della navata destra oggi ospita un'aula del poco distante Conservatorio di Musica 'Alessandro Scarlatti' [Criminna, Ledda 1990; Abbruscato 2004]. Tra ottobre e dicembre del 1997, gli stucchi di Serpotta subirono un parziale intervento di monitoraggio, restauro e spolveratura generale [Guiotto 1946,17-109].
Tra il 2003 e il 2004 gli stucchi del Serpotta sono interessati dal restauro curato dall'architetto Giuditta Fanelli per la Soprintendenza di Palermo, estesi fino ad interessare anche i prospetti esterni dell'oratorio. La Compagnia del SS. Rosario in Santa Cita sopravvive solo dal punto di vista giuridico e, dal 2005, la gestione del sito è affidata al parroco di San Mamiliano, con funzione di commissario [Soprintendenza per i BB.CC.AA. di Palermo 2004, 69-75]. L'oratorio viene attualmente utilizzato per le cerimonie religiose o, occasionalmente, per concerti o conferenze, ed è aperto alle visite. La chiesa non è aperta al pubblico e viene utilizzata saltuariamente dal Conservatorio di Musica di Palermo.

2: Palermo, chiesa di San Mamiliano, crollo della copertura della chiesa all'incrocio tra navata centrale e transetto, 1943 (SBCAP AF); a destra, crollo della navata laterale a nord, in prossimità del prospetto principale, 1 marzo 1943 (SBCAP AF).

2. L'avvio delle incursioni aeree e i danni alle fabbriche ecclesiastiche

Dal principio del 1943 iniziarono a svolgersi su Palermo le incursioni aeree, durante le quali vennero rilasciati devastanti ordigni esplosivi; i bombardamenti si intensificarono progressivamente fino ad interessare l'intero tessuto urbano della città ed altri siti isolani. Per proteggere il patrimonio artistico del complesso di Santa Cita dagli effetti delle deflagrazioni si provvedeva ad attuare alcune operazioni di protezione, tra le quali la scomposizione della tribuna di Antonello Gagini nella chiesa di Santa Zita e il trasporto a ricovero dei suoi elementi marmorei smontati [Guiotto 2003].
Durante le incursioni di quell'anno (in particolare 22 febbraio, 1° marzo, 16 e 17 aprile) gli ordigni esplosivi furono rilasciati sulle attrezzature portuali di Palermo e nelle zone prossime al mare. La prima a patire gli effetti delle deflagrazioni fu la chiesa di Santa Zita (dal 1952 dedicata a san Mamiliano), alla quale una bomba a grappolo produceva uno squarcio

all'incrocio tra navata e braccio del transetto, oltre alla rottura dei serramenti e ad altri danni. Negli stessi giorni, alcune lesioni si svilupparono nello scalone d'accesso all'oratorio, con lo scardinamento del portale d'ingresso per effetto delle detonazioni. La chiesa venne nuovamente colpita in corrispondenza della navata minore dal lato destro provocando il cedimento di una sua porzione consistente e danni estesi a tutta la struttura muraria. La soprintendenza intervenne tempestivamente cercando di preservare le opere d'arte che i fabbricati racchiudevano, ricollocando gli infissi scardinati o chiudendo i varchi laddove gli infissi risultavano irrecuperabili.
L'oratorio, rimasto danneggiato nell'incursione aerea del 22 febbraio, fu segnato da ulteriori lesioni nelle murature, dal distacco di una figura dal cornicione sotto le finestre, e da danni alle coperture ed agli infissi per effetto di una bomba caduta sui locali dell'amministrazione della Compagnia del SS. Rosario, siti a tergo della tribuna dell'oratorio. Già colpita durante le incursioni del 22 febbraio e del 1° marzo, la chiesa di Santa Zita venne ancora scossa da una bomba dirompente che causò il crollo di un tratto della navata nord in prossimità del fronte principale [Guiotto 1946 (2003), 22-23, 25].

3: Oratorio di Santa Cita, aula principale, gli stucchi di Giacomo Serpotta danneggiati per gli effetti delle vicine deflagrazioni (SBCAP AF).

4: Oratorio di S. Cita, il chiostro con le impalcature realizzate dopo il bombardamento, 1944 (SBCAP AF).

3. Il danneggiamento dei monumenti per effetto delle bombe e gli interventi di restauro attraverso le fonti archivistiche

Dopo avere svolto le difficoltose ricognizioni nel lacerato tessuto della città martoriata dagli ordigni bellici ed abbozzato un primo elenco dei monumenti danneggiati, con gli sparuti mezzi disponibili e pochi collaboratori il soprintendente Mario Guiotto (Soprintendente ai Monumenti della Sicilia occidentale, con sede a P alermo, dal 1942 al 1949) iniziò a pianificare le operazioni per approntare le riparazioni delle più rilevanti fabbriche architettoniche.
Nella relazione di Guiotto del 24 febbraio 1943 sui *Danni agli edifici monumentali, arrecati dall'incursione aerea della sera del 22 febbraio 1943*, i danneggiamenti riportati sono ritenuti

«di non grave entità». Nella chiesa di Santa Zita «costruita tra il 1586 ed il 1603, a pianta basilicale latina, con tre navate, divise da pilastroni, transetto, cappellone e due cappelle per ciascun lato di quest'ultimo […] vi sono molte belle opere tra le quali, la tribuna marmorea di Antonello Gagini; il sarcofago di Antonio Scirotta, l'arco marmoreo con figure di re e patriarchi pure entrambi del Gagini; la magnifica Cappella del Rosario a marmi mischi, con altorilievi di Gioacchino Vitaliano, rappresentanti i Misteri; il sarcofago con le ceneri del Beato Geremia; il fonte battesimale del 1460. È stata colpita da bomba dirompente, in corrispondenza dello attacco tra la navata di sinistra ed il braccio sinistro del transetto. Oltre al crollo di un tratto di tetto e cornicione laterale della navatina e di un tratto di muro del transetto, si sono prodotte varie lesioni agli archi, volte e murature in prossimità del punto colpito. I materiali crollati all'interno della Chiesa e che hanno in parte rovinato l'altare di fondo, del braccio sinistro del transetto, non hanno fortunatamente rovinato nessuna delle opere d'arte pregevoli. Gran parte degli infissi sono andati in rovina»[2]. In merito all' «Oratorio della Compagnia del Rosario di S. Zita in via Valverde, contenente tutta una splendida decorazione a stucco di Giacomo Serpotta e scolari» è riportato che «lo scalone d'ingresso cinquecentesco ha subito delle accentuate lesioni per effetto dello scuotimento, prodotto dallo scoppio delle bombe cadute sulla adiacente chiesa di S. Zita e presso S. Maria di Valverde»[3].

In una seconda relazione, con la data del 2° marzo 1943, dal titolo *Danni al patrimonio artistico causati dell'incursione nemica avvenuta il pomeriggio del 1° marzo 1943*, Guiotto riferisce però che la «Chiesa di S. Zita, già colpita dall'incursione aerea del giorno 22/2/scorso è stata ora ricolpita da bomba dirompente che ha causato il crollo del tetto della navata sinistra con conseguenti notevoli danni all'interno»[4].

Nella *Relazione sullo stato di avanzamento dei lavori a tutto il gennaio 1944*, tra i lavori urgenti che risultano già ultimati nel dicembre del '43, in conformità ai programmi dell'A.M.G.O.T., sono anche annoverati l'oratorio di Santa Cita e la chiesa di Santa Zita «unitamente alla somma in essi spesa», ovvero lire 69.717 per il primo e 60.585 per la seconda[5]. In seguito, una seconda relazione relativa a stati d'avanzamento al 13 novembre, conferma che nessuna altra opera è prevista per le due fabbriche architettoniche[6].

Un *Elenco degli edifici artistici danneggiati da azioni di guerra* è stilato il 19 giugno 1944, corredato da descrizioni[7]. Si riporta che la «chiesa di S. Zita in Via Squarcialupo sec. XVII […] è stata colpita ripetutamente da bombe dirompenti nelle incursioni Anglo-Americane dei giorni 22 febbraio; 1 marzo; 16 aprile 1943 e sono andati distrutti: quasi tutta la nave di sinistra con alcune cappelle laterali, un buon tratto della nave di destra, un angolo del prospetto ed un lungo tratto del fianco su Via Valverde. Fortunatamente nessuna delle opere più importanti è andata distrutta. La tribuna marmorea del Gagini fu smontata per misura di Protezione A.A. in seguito ai primi bombardamenti dello scorso anno, ed i pezzi, schematicamente rilevati ed opportunamente numerati, sono stati collocati per la conservazione in un sicuro locale del Real

[2] Per il riferimento archivistico: SBCAP, AS, FMG, Vol. 193, Relazione, Palermo 24 Febbraio 1943, documento dattiloscritto e firmato dal soprintendente, pp. 1-2.
[3] Ibidem.
[4] SBCAP, AS, FMG, Vol. 193, Relazione, Palermo, 2 marzo 1943, documento dattiloscritto, p. 2.
[5] SBCAP, AS, FMG, Vol. 194, *Opere urgenti necessarie alla conservazione dei monumenti danneggiati dalle offese di guerra in Palermo. Relazione sullo stato di avanzamento dei lavori a tutto il 31 gennaio 1944*, p. 1.
[6] SBCAP, AS, FMG, Vol. 194, Relazione del 29 novembre 1944.
[7] L'elenco dattiloscritto è «Allegato alla lettera n. 561 del 19/6/944 riservata per la raccomandata», con riferimento d'archivio: SBCAP, AS, FMG, Vol. 193, Palermo, lì 19 Giugno 1944, edificio n. 61 (la numerazione fa riferimento ad altri elenchi di cui il documento costituisce il "Seguito", p. 2.

Palazzo, altri bassorilievi e statue sono stati presi dalla Soprintendenza alle Gallerie e posti per la conservazione in altro locale dello stesso Real Palazzo»[8].
L'intervento nella struttura della chiesa consistette essenzialmente nella reintegrazione delle murature e nella riparazione delle coperture presenti sul braccio di croce settentrionale e sull'abside; a questo vanno aggiunti i lavori di sgombero delle macerie portati a termine dal Genio Civile, che si premurò di ricostruire anche alcuni tratti di muratura dissestata. Si precisa, infatti, che «dopo l'occupazione si è provveduto con i fondi finanziati dall'A.M.G. a chiudere con muratura le brecce nei muri della facciata a del fianco, a murare molti vani di accesso, a riparare un tratto di copertura in corrispondenza e vicino alla Cappella del Rosario. Il Genio Civile, interessato dalla Soprintendenza, ha demolito delle parti pericolanti, ha eseguito una parte di sgombero delle macerie ed ha maggiormente rialzato alcuni muri di chiusura per evitare l'accesso e l'opera distruttrice dei malviventi, che già avevano iniziato a rovinare ed asportare il mobilio di noce della sagrestia ed i marmi della cripta sotterranea "Trabia"»[9].
La ricerca effettuata presso l'Archivio storico e l'Archivio fotografico della Soprintendenza ai beni culturali e ambientali di Palermo consente, inoltre, di ricostruire alcune significative fasi degli interventi. Nel documento relativo ai *Preventivi vari dei lavori urgenti da eseguirsi negli edifici artistici di Palermo colpiti dalle incursioni aeree*, Mario Guiotto incluse la chiesa di Santa Zita e l'oratorio di Santa Cita. Per la chiesa organizzò lo «sgombero macerie nei punti interessanti i lavori qui appresso preventivati e trasporto al pubblico scaricatoio. […] Costruzione di un muro provvisorio di chiusura con pietrame di recupero e malta ordinaria, dai lati nord e sud. […] Chiusura vani di accesso o con muratura ovvero con legname recuperato» precisando le quantità e i costi relativi a questa prima fase d'intervento, per un ammontare di 45.000 lire[10]. Considerato il valore artistico degli stucchi dell'oratorio di Santa Cita, il soprintendente intendeva proteggere le delicate testimonianze dagli agenti atmosferici ed ordinò la «revisione del tetto e varie riparazioni per impedire l'infiltrazione di acqua piovana. […] Chiusura dei vani finestre con legname di recupero. […] Revisione della stabilità degli stucchi e riparazioni eventuali, compreso l'onere dei ponti di servizio. […] Costruzione di porzione del pavimento nel corridoio di accesso alla Sacrestia o con legname, o con ferro di recupero, senza pavimento», destinando alle opere descritte la somma di 77.000 lire[11].
Un più dettagliato computo relativo all'intervento previsto alle coperture dell'oratorio fu elaborato dal soprintendente a conclusione dei lavori, eseguiti dall'impresa di Salvatore Mineo, attestandone l'esecuzione a regola d'arte. L'intervento in effetti consistette nel «rimaneggiamento totale o parziale di tegole curve [e nella] fornitura e posa in opera di bardelle in ferro per consolidamento architrave finestre». Inoltre, contestualmente alla riparazione del tetto si operava anche la «ricollocazione del grande quadro del cappellone» e della sua cornice[12]. È documentato anche un intervento di riparazione di una parte del solaio con travi di castagno tra la sagrestia e il salone, oltre al rifacimento di intonaci nelle pareti.

[8] Ibidem. Dell'intervento di smontaggio e trasporto a ricovero della tribuna marmorea del Gagini si riferisce anche nella relazione del 21 aprile 1945 trasmessa «A Sua Eccellenza l'alto Commissario per la Sicilia», con collocazione SBCAP, AS, FMG, Vol. 195, p. 2, punto 4.
[9] Ivi, p. 3.
[10] SBCAP, AS, FMG, Vol. 193, perizia di spesa non datata, elaborata nel 1943 in seguito ad un sopralluogo svolto poco dopo le deflagrazioni.
[11] Ibidem. Computo delle opere urgentissime, indicazioni operative e stima dei costi per intervenire anche alla chiesa dell'Annunziata e al palazzo Abatellis di Palermo.
[12] SBCAP, AS, FDB; la perizia è redatta dall'architetto Giaccone e reca la firma del Soprintendente, le date fanno riferimento alla polizza assicurativa degli operai dell'impresa 'Mineo Salvatore fu Paolo'.

A proposito delle iniziative che si stava tentando di organizzare, non soltanto a difesa del patrimonio artistico di Palermo ma anche della sua popolazione, è da rilevare che Santa Cita e Santa Zita compaiono nell'*Elenco delle chiese da adibirsi a ricovero di coloro che dovessero restare senza tetto in seguito ad incursioni aeree nemiche*, ma si deve considerare che l'ipotesi di utilizzare le loro aule come ricovero dei cittadini in difficoltà sia stata limitata dai crolli registrati nella chiesa e dai danni al tetto dell'oratorio[13]. La chiesa di Santa Zita risulterà infatti inserita anche nel primo *Elenco di edifici monumentali danneggiati o distrutti in seguito ad incursioni aeree nemiche* stilato a mano da Guiotto, collocata al numero 18, che fa presumibilmente riferimento alla posizione del bene architettonico nella mappa generale dei danni bellici registrati a Palermo, in via di elaborazione sotto l'attenta supervisione del soprintendente[14].
Qualche anno dopo, nella missiva inviata il 6 novembre 1948 ad Emilio Lavagnino, Guiotto sottolinea che «l'oratorio di Santa Cita» e altri monumenti che il soprintendente richiama, «attendono ancora l'esecuzione di qualche opera di restauro», correggendo alcune informazioni errate, diffuse in precedenza, secondo le quali i lavori di restauro dei complessi architettonici richiamati potevano considerarsi già conclusi[15].
Infine, in una relazione descrittiva con perizia di spesa sulla «mole del lavoro compiuto nei decorsi tre anni 1943-44-45 per la conservazione degli edifici colpiti», il soprintendente riferisce al ministro della Pubblica istruzione «per l'Oratorio di S. Cita – Opere di restauro di brevi tratti di strutture murarie pericolanti e della volta della magnifica aula serpottiana. Ammontare della perizia L. 265.000»[16]. Nello stesso documento, in seguito, meglio si precisa l'esecuzione «nell'Oratorio del Rosario in Santa Cita – Consolidamento delle centine lignee ed ancoraggio della volta dell'aula affrescata dal Novelli ed i quella dell'antioratorio; volte che hanno recentemente manifestato qualche distacco e temibili lesioni»[17]. L'oratorio, come evidenziato, è interessato da opere di restauro tra il 1943 e il 1946, ulteriori opere risultano ancora da compiersi nel 1948, ma s'interverrà ancora tra la fine del XX e l'inizio del XXI secolo. Nel 1946, in particolare, il Genio Civile esegue numerosi consolidamenti del muro laterale a sud, la riparazione del tetto del campaniletto a vela, il rimaneggiamento delle tegole e delle travi di castagno in alcune porzioni delle coperture e la chiusura di alcuni vani d'accesso[18].
Si dovrà attendere fino al 1997 per attuare un parziale intervento di restauro dell'oratorio e, alcuni anni dopo, nel 2003, l'architetto Giuditta Fanelli curerà per la Soprintendenza i più estesi interventi conservativi degli stucchi del Serpotta e delle fronti esterne dell'oratorio. Soltanto un organico intervento di restauro esteso all'intero palinsesto architettonico costituito dal celebre oratorio stuccato dal Serpotta, dalla chiesa di san Mamiliano (ex Santa Zita) con le sue reintegrazioni postbelliche, e dagli spazi esterni ad essi collegati, mai integralmente attuato sino ai giorni nostri, potrebbe restituire un ruolo strategico all'interno del mandamento di Castellammare all'articolato complesso monumentale [Barone, Ferrara 2021, 74-76].

[13] SBCAP, AS, FMG, Vol. 193, prot. n. 802. Elenco stilato a mano allegato alla missiva trasmessa il 29 aprile 1943 al generale Verrone del Comitato Provinciale P.A.A. di Palermo; è archiviata anche una «copia conforme all'originale» dattiloscritta.
[14] SBCAP, AS, FMG, Vol. 193, manoscritto. La carta cui si fa riferimento è stampata con il titolo *Città di Palermo. Gli edifici artistici e le bombe su essi cadute*, conservata presso l'archivio storico della Soprintendenza ai Beni Culturali e Ambientali di Palermo; della carta esiste una rielaborazione con diversa numerazione rispetto al citato elenco.
[15] SBCAP, AS, FDB, lettera dattiloscritta del 6 novembre 1948.
[16] SBCAP, AS, FDB, relazione dattiloscritta, senza data, pag. 5, punto 4.
[17] Ivi, pag. 6, punto 1.
[18] Per notizie relative allo stato delle fabbriche ecclesiastiche in seguito alle incursioni belliche ed ai lavori di riparazione: Guiotto 2003 (1946), 20, 22, 25, 30, 75; Scaturro 2005, 48, 55-56, 96, 117-118, 120.

5: Programma di rifunzionalizzazione del complesso architettonico di Santa Cita.

6: Palermo, complesso monumentale di Santa Cita, veduta aerea con la chiesa oggi dedicata a San Mamiliano e l'oratorio di Santa Cita in evidenza (dal web).

Conclusioni: strategie per la conservazione integrata

Il complesso costituito dalla chiesa di San Mamiliano (ex Santa Zita) e dall'oratorio di Santa Cita risultano nettamente slegati sia per quanto riguarda la fruizione degli spazi interni sia rispetto alle connessioni delle aree limitrofe. Nella chiesa non sono più svolte le celebrazioni liturgiche ed è più ricorrente l'utilizzo della navata centrale – una porzione della fabbrica che non ha ceduto per l'effetto delle deflagrazioni belliche – dal Conservatorio di musica Scarlatti per l'organizzazione di concerti. L'oratorio serpottiano invece è uno dei siti maggiormente visitati a Palermo, sede di cerimonie e di eventi culturali, ed incluso nel percorso museale diffuso de *Le Vie dei Tesori* (iniziativa avviata nel 2006 quale itinerario composto da circa novanta siti nella città di Palermo), di cui costituisce uno dei poli più significativi.
Nonostante l'interesse culturale del sito e le iniziative a cui presta i suoi spazi, il complesso architettonico mostra carenze di funzioni accessorie, necessarie per accogliere i fruitori e favorire la riconnessione alle dinamiche sociali, culturali e turistiche della città. Le aree impiegate per la sosta delle autovetture intorno alle due fabbriche storiche non contribuiscono a favorire la riconoscibilità del sito e a percepirne il valore culturale. Raggiungibile attraverso il suo scalone in pietra di Billiemi, l'oratorio si relaziona ad ambienti limitrofi sottoutilizzati o privi di funzioni, mentre il cortile interno è segnato dall'assenza di cure manutentive che si è protratta nel tempo.
L'unica parte dell'oratorio che si mostra in buone condizioni conservative per effetto di un recente restauro è la grande sala al primo livello caratterizzata dalla presenza delle decorazioni a stucco realizzate da Giacomo Serpotta. Gli ambienti dislocati al piano terra sono fruiti in modo saltuario, mentre quelli prossimi all'aula serpottiana ospitano la biglietteria, un modesto bookshop e la sagrestia. La chiesa è sicuramente la porzione del complesso monumentale che ha perduto il suo originario carattere per effetto dei danni bellici

e delle ricostruzioni operate nel tempo, anche con l'innesto di nuove strutture con il sistema portante del telaio in calcestruzzo di cemento armato. Malgrado ciò, i suoi spazi mostrano una maggiore propensione alla rifunzionalizzazione sebbene la chiesa sia chiusa al pubblico e le superfici esterne mostrino i segni del degrado.
Le aree corrispondenti ai crolli nelle due navate laterali della chiesa sono state oggetto di reintegrazioni e non sono più in connessione con la nave centrale. Le cappelle superstiti sono, infine, segnate da estese forme di degrado, con gravi problemi di umidità di risalita ed infiltrazione. Alcuni ambienti ricavati nelle porzioni ricostruite della chiesa sono però impiegati, anche se occasionalmente, dal Conservatorio per le attività formative a spazio per gli eventi del conservatorio antistante.
Le strategie per la conservazione e la rivitalizzazione del complesso architettonico possono scaturire dalla volontà di potenziare le funzioni già presenti, connettere le fabbriche integrando il sistema delle destinazioni d'uso, curare le relazioni tra gli spazi interni e le aree verdi che il sito racchiude e, in ultimo, favorire la fruizione e la riconnessione del complesso monumentale con le articolate dinamiche sociali e culturali del capoluogo isolano. Le due architetture storiche evidenziano chiaramente la loro peculiare predisposizione a fungere da contenitori d'arte, musica ed eventi culturali e chiedono di essere rigorosamente preservate nei loro valori culturali ed integrate rispetto alla loro naturale propensione a richiamare turisti e fruitori locali, divenendo un 'moderno' sito storico culturale. Il potenziamento delle funzioni connesse alle attività formative del Conservatorio di musica, ai concerti aperti al pubblico e ad ulteriori iniziative culturali è un punto fermo della strategia di valorizzazione e fruizione del complesso storico. Alcune questioni ancora oggi irrisolte nascono, però, dalle fragili relazioni con un contesto urbano che appare insensibile rispetto all'identità del complesso monumentale di Santa Cita; uno dei fondamentali obiettivi finali sarà quindi progettare la valorizzazione a scala urbana, con iniziative per la mobilità, la cura e la fruizione del sistema delle aree archeologiche dislocate nel mandamento di Castellammare[19].

Bibliografia

ABBRUSCATO, C. (2004). *L'Oratorio del Santissimo Rosario in Santa Cita a Palermo*, tesi di laurea, relatore Rita Cedrini, Biblioteca del Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Palermo.
BARONE, Z., FERRARA, C. (2021). *Linee guida per un protocollo all'accessibilità della città storica di Palermo*, Palermo, Edizioni Caracol, pp. 74-76.
CIRIMINNA, D., LEDDA, L. (1990). *Oratorio del S.S. Rosario in S. Cita a Palermo di Giacomo Serpotta*, tesi di laurea, relatore S. Boscarino, Biblioteca del Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Palermo.
DI MARZO, G. (1873). *Biblioteca storica e letteraria di Sicilia*, vol. XIII (III della II serie), Lauriel editore.
DI NATALE, M. C. (2007). *Storia, critica e tutela dell'arte nel Novecento. Un'esperienza siciliana a confronto con il dibattito nazionale*, Caltanissetta, Salvatore Sciascia Editore, pp. 437-439.
GRASSO, S., MENDOLA, G., SCORDATO, C., VIOLA, V. (2015). *L'oratorio del Rosario in Santa Cita a Palermo*, Palermo, Euno Edizioni.
GUIOTTO, M. (1946). *I monumenti della Sicilia occidentale danneggiati dalla guerra. Protezioni, Danni, Opere di pronto intervento*, Palermo, Edizioni Fondazione Salvare Palermo.
MELI, F. (1934). *Giacomo Serpotta. Vita ed Opere*, Palermo, Ciuni Editore.
MELI, F. (1958). *Matteo Carnalivari e l'architettura del Quattro e Cinquecento in Palermo*, Roma, Palombi Editore.
MONTANA, G., ALAIMO, R., GIANRUSSO, R. (1997). La materia degli stucchi di Giacomo Serpotta (1656-1732), in «TEMA», n. 2/3, *Dossier Il restauro in Sicilia*, Palermo, pp. 59-73.
PALAZZOTTO, P. (1999). *Gli oratori di Palermo*, Rotary Club Palermo, Palermo.

[19] I paragrafi 1, 2 e 4 sono scritti da Francesca Meli Bertoloni e Maria Sampino. Il paragrafo 3 è scritto da Gaspare Massimo Ventimiglia.

PALAZZOTTO, P. (2004). *Palermo guida agli oratori: confraternite, compagnie e congregazioni dal XVI al XIX*, Palermo, Gruppo editoriale Kalos.
PECORARO, G., PALAZZOTTO, P., SCORDATO, C. (1999). *Oratorio del Rosario in Santa Cita*, Bagheria, Stampa officine tipografica Aiello.
SCARLINI, L. (2017). *Bianco tenebra. Giacomo Serpotta, il giorno e la notte*, Palermo, Sellerio Editore.
SOPRINTENDENZA per i BB.CC.AA. di Palermo (2004). *Serpotta. Il restauro come ricerca. Cronaca degli interventi di restauro della Soprintendenza di Palermo su oratori e chiese serpottiane*, Regione Siciliana, Soprintendenza per i Beni Culturali e Ambientali di Palermo, Palermo.
SOPRINTENDENZA per i BB.CC.AA. di Palermo (2004). *Cronaca degli interventi di restauro della soprintendenza di Palermo*, Regione Siciliana, Soprintendenza per i Beni Culturali e Ambientali di Palermo, Palermo.

Fonti documentarie

ASDP - Archivio di Stato di Palermo
SBCAP - Soprintendenza ai Beni Culturali e Ambientali di Palermo
AS - Archivio Storico, villino Basile, Palermo
AF - Archivio Fotografico e Disegni, ex convento della Magione, Palermo
FDB - Fondo Danni bellici
FMG - Fondo Mario Guiotto

Gli interventi del programma di ricostruzione nell'area della chiesa di Santa Maria di Piedigrotta a Palermo

Interventions of the reconstruction program in the area of Santa Maria di Piedigrotta church in Palermo

EVELYN MESSINA
Università di Palermo

Abstract

Le bombe della Seconda guerra mondiale colpiscono in pieno la chiesa di Santa Maria di Piedigrotta a Palermo, edificata nel luogo dove si trovava una piccola grotta che fungeva da ricovero per i pescatori. L'incursione aerea del 22 marzo del 1943 lascia in piedi solamente il campanile e pochi brani di muratura: a farne le spese sono il tetto, la tribuna con l'organo, i dipinti e quasi tutte le strutture murarie. Per la chiesa non ci sarà nessuna possibilità di sopravvivenza; dopo circa un anno dall'attacco viene rasa al suolo per fare spazio all'area adiacente, destinata alle attività del mercato del pesce.

The bombs of the Second World War hit the Church of Santa Maria di Piedigrotta in Palermo, built in the place where there was a small cave that served as a shelter for fishermen. The air raid of 22 March 1943 left only the bell tower and a few pieces of masonry standing: the roof, the grandstand with the organ, the paintings and almost all the wall structures paid the price. For the Church there will be no chance of survival; after about a year from the attack it is razed to the ground to make room for the adjacent area, destined for the activities of the fish market.

Keywords
Palermo, guerra, ricostruzione.
Palermo, war, reconstruction.

Introduzione

La chiesa di Santa Maria di Piedigrotta «alla Cala» rappresenta, insieme alle chiese di Santa Maria di Porto Salvo, Madonna dei Miracoli, Sant'Agata la Guilla, San Giovanni dei Napoletani e San Giorgio dei Genovesi, l'emblema dell'architettura rinascimentale a Palermo (Fig.1).
Gli attacchi del secondo conflitto mondiale colpiscono violentemente Palermo sacrificando buona parte del suo patrimonio artistico, compresa la cinquecentesca chiesa di Piedigrotta. Nel marzo del 1943, in seguito al bombardamento aereo, tocca a Mario Guiotto, soprintendente ai monumenti per la Sicilia occidentale da poco più di un anno, predisporre il programma degli interventi d'urgenza per i lavori di rimozione e sgombero delle macerie, e il recupero dei frammenti architettonici della chiesa, ormai ridotta allo stato di un rudere, per non permettere il collasso definitivo delle strutture pericolanti [Guiotto 1946].
Gli elementi artistici e architettonici superstiti vengono trasferiti al Palazzo Reale per un più sicuro ricovero e per garantirne la custodia, almeno nell'immediato. Nel 1944, l'edificio, saccheggiato e in stato di totale abbandono, viene distrutto per favorire un passaggio a mare all'attiguo mercato del pesce; area che, come si vedrà più avanti, per anni le autorità locali tentano di inglobare allo stesso mercato con un'operazione di spostamento della chiesa di qualche metro [FODERÀ et al. 1940].

1. Il primo tentativo di distruzione della chiesa negli anni '30 del '900

Nei primissimi anni '30 del '900, mentre Palermo fatica a recepire i risultati del dibattito culturale in materia di tutela dei monumenti, in atto sia in Europa che in Italia, ad Atene viene approvata la Carta del Restauro, il primo documento ufficiale in cui si ritrovano fissati nero su bianco i principi fondamentali del restauro e della conservazione del patrimonio architettonico e archeologico, tenendo conto della 'riconoscibilità' degli interventi di restauro, e della protezione, non più soltanto dei singoli manufatti, ma anche dell'ambiente circostante ad essi. In Italia, nel 1932, il Consiglio Superiore per le Antichità e le Belle Arti, di concerto con il Ministero della Pubblica Istruzione, emana la *Carta italiana del restauro*, la prima direttiva statale in materia di restauro del patrimonio culturale. In essa si confermano i principi contenuti nella *Carta di Atene* con una particolare attenzione al tema della salvaguardia dei monumenti, finalizzata alla trasmissione alle generazioni future.

Un passo importante viene compiuto con le leggi del 1939 (L.n.1089 sulla *Tutela delle cose d'interesse Artistico o Storico* e L.n. 1497 sulla *Protezione delle bellezze naturali*), che rappresentano una vera svolta verso il riconoscimento del significato di "bene culturale", inteso non più soltanto come il singolo manufatto, ma esso insieme al suo contesto di riferimento, il paesaggio e le bellezze naturali che lo circondano. Le leggi del '39 per oltre sessant'anni rimangono l'unico riferimento legislativo in materia di tutela dei beni culturali. Si dovrà attendere la fine del '900 per ottenere un testo di legge interamente dedicato alla tutela dei beni culturali e dei beni paesaggistici. A Palermo le istituzioni locali rispondono con notevole ritardo all'attenzione nei confronti del delicato argomento sulla tutela dei monumenti. Questa distanza si ripercuote anche sulle scelte progettuali che spingono le autorità competenti a favorire l'impianto di nuove attività produttive a svantaggio di architetture storiche, la cui posizione talvolta poteva ostacolare lo svolgimento di tali attività.

Nel 1931, Palermo, la città 'tutto porto', è al lavoro per dotarsi di una struttura adeguata che possa rispondere al meglio alle necessità dell'intera cittadinanza, in applicazione del R.D.L. n. 927 del 4 aprile 1929 che regolava l'istituzione dei mercati del pesce. Le autorità locali, insieme all'ingegnere Antonio Zanca, incaricato dal Consorzio per i Magazzini Generali della Sicilia, ente che aveva in gestione l'area del mercato del pesce, individuano la piazza 'Tonnarazza', attuale molo di sant'Erasmo, come la migliore zona per la costruzione del mercato del pesce. L'area esaminata, però, non era abbastanza capiente per soddisfare i bisogni preventivati e si rende necessario proporre la concessione di una striscia di terreno, confinante con il piazzale della stazione della linea ferroviaria Palermo-Corleone.

Tuttavia il luogo individuato presentava delle criticità: da un lato l'impianto del mercato sarebbe nato in una zona indifesa dal mare, in cui la profondità dei fondali non avrebbe consentito l'attracco dei pescherecci, dall'altro la mancanza di un collegamento ferroviario avrebbe impedito di favorire l'approvvigionamento del pesce e lo svolgimento di tutti i servizi connessi alla vendita e alla distribuzione dei prodotti ittici anche nelle zone interne della città. Per tali ragioni viene presa in considerazione l'area della vicina chiesa di Piedigrotta, ritenuta più adatta, poiché presentava tutte le caratteristiche per essere già pronta all'uso, senza necessità di dover realizzare opere di difesa marittima, e più appetibile anche per i notevoli vantaggi che sarebbero derivati dal traffico del commercio del pesce e dalla comoda posizione in prossimità del centro urbano[1].

[1] Palermo, Archivio della Soprintendenza per i Beni Culturali e Ambientali (d'ora in poi ASBCAPa), *Chiesa di Santa Maria di Piedigrotta (via Cala) distrutta dagli eventi bellici. Promemoria per S. E. il Ministro dell'Agricoltura e della Foresta, 4 giugno 1931,* fasc. 79.

Ci si rese subito conto che la capacità che il mercato doveva contenere per rispondere a pieno alle esigenze della città era insufficiente a perseguire gli scopi prefissati. Pertanto si inizia a valutare la possibilità di demolire e ricostruire la chiesa, che nel frattempo era stata dichiarata 'bene monumentale', per inglobare l'area resa libera a quella adiacente [Mazzola 2003].
Per ottenere il nulla osta della Soprintendenza, guidata in quegli anni da Francesco Valenti, e delle autorità superiori preposte alla tutela, l'iter burocratico fu lungo e farraginoso, poiché occorreva interessare oltre la Direzione Generale Antichità e Belle Arti e il Ministero dell'Educazione Nazionale anche l'Intendenza di Finanza e la Capitaneria di Porto per la sdemanializzazione dell'area. Nel 1933, dopo vari solleciti da parte dell'amministrazione comunale e dopo aver trovato l'accordo anche con le autorità a livello nazionale, arriva il nulla osta della Soprintendenza per il via alle operazioni di demolizione e ricostruzione, a condizione di spostare la chiesa meno lontano possibile dalla posizione originaria, individuando, contrariamente a quanto concordato con gli uffici del Comune, piazza Tredici Vittime quale sito più adatto per la ricostruzione dell'edificio, che in questo modo avrebbe goduto di maggiore dignità e di un più ampio respiro, tornando a riavere tutti i prospetti liberi dalle costruzioni abusive e fatiscenti che allo stato attuale lo chiudevano su due lati[2] [Pavone 1933].
Qualche anno più tardi, l'applicazione delle leggi del 1939, il rinnovo dell'amministrazione comunale e la presenza di un nuovo Soprintendente, forse più sensibile al delicato tema della tutela dei beni monumentali, bloccano quest'audace operazione, ritardando solo di qualche anno l'irreversibile distruzione della chiesa di Piedigrotta.

1. Il progetto di demolizione e ricostruzione della chiesa

Fondato nel 1565, l'edificio sorge sulla sponda dell'antico porto della città, nel punto dove si trovata una grotta che faceva da riparo per i pescatori del luogo [Sommariva 2012; Sorce 2011; Lo Piccolo 2002; Di Marzo 1872,1873,1874].
«Un esempio di semplicità compositiva con pianta rettangolare, altare principale addossato alla parete di fondo e tre altari secondari per ogni navata laterale», così Zanca descrive la cinquecentesca chiesa di Piedigrotta[3]. Ad arricchire questa estrema essenzialità architettonica è un portale che inquadra il vano d'ingresso alla grotta dei pescatori, decorato con un arco che mantiene lo spirito rinascimentale e ne evidenzia la funzione dell'edificio a servizio della grotta. Al corpo longitudinale della chiesa era addossato un campanile, definito dallo stesso Zanca «di alcun valore artistico»[4].
La struttura della chiesa è in conci squadrati e intagliati a faccia vista, mentre le pareti interne sono rifinite con intonaco. Il prospetto principale, a ovest, e quello laterale, a sud, sono ben visibili e liberi dalle costruzioni, mentre lo stesso non si può dire per gli altri due che risultano occlusi e soffocati da edifici fatiscenti. La facciata principale aderisce a uno schema di puro stile del rinascimento classico, è organizzata con un solo ordine e termina in sommità con una trabeazione continua che poggia su sottili e lunghe paraste con piedistallo e capitello in stile dorico. Di particolare rilevanza è il vano d'ingresso, inquadrato da un ricco portale con colonne isolate che sostengono l'architrave e il timpano. Due finestre laterali al portale principale, con sopra due aperture ovali, creano leggeri effetti chiaroscurali e giochi di luci e ombre. La parte terminale, probabilmente incompleta, riporta sulla trabeazione un "rustico" timpano in muratura

[2] ASBCAPa, *Chiesa di Santa Maria di Piedigrotta…cit. Corrispondenza tra la R. Soprintendenza all'arte medievale e moderna della Sicilia e la R. Prefettura di Palermo, 19 novembre 1931,* fasc. 79.
[3] ASBCAPa, *Chiesa di Santa Maria di Piedigrotta…cit. Progetto del mercato del pesce. Chiesa di S. Maria di Piedigrotta. Dismissione e ricostruzione. Relazione e preventivo, 5 agosto 1931,* fasc. 79, f. 1.
[4] Ibidem.

a sostegno del tetto che all'interno presenta due falde su capriate triangolari rinforzate all'appoggio da grosse mensole in legno [Spatrisano 1961; Meli 1958].
Nella relazione del 5 agosto del 1931 Antonio Zanca, incaricato dal Consorzio per i Magazzini Generali della Sicilia, di concerto con il Comune di Palermo, descrive il progetto per il nuovo mercato del pesce e contestualmente studia una soluzione che contempli lo spostamento e la ricostruzione della chiesa, secondo le indicazioni fornite dalla Soprintendenza.
Le prescrizioni di Zanca per la chiesa di Piedigrotta sono quelle di un vero e proprio restauro stilistico. L'ingegnere predispone, infatti, che la ricostruzione debba essere fedelissima, tale da riprodurre la configurazione originaria, con l'accurato reimpiego del solo materiale proveniente dalla dismissione, ad eccezione di quello occorrente per le nuove opere di fondazione e per le opere di completamento degli interni[5]. Mentre le pratiche per la concessione delle aree demaniali e per il progetto del mercato proseguono spedite, a ritardare i lavori di demolizione è, ancora una volta, la definizione della scelta del terreno in cui spostare la chiesa. La Curia Arcivescovile manifesta il desiderio di ricostruire la chiesa in una zona priva di edifici religiosi, mentre la Prefettura ostacola la proposta di spostamento in piazza Tredici Vittime, sostenuta dalla Soprintendenza, poiché, se da un lato questa scelta offriva un più lontano e completo punto di vista del fabbricato nella sua interezza, ottenendo un vantaggio del godimento estetico del monumento, dall'altro creava disagi al regolare funzionamento dell'attività portuale, essendo la zona, dalla Cala alla piazza Tredici Vittime compresa, destinata agli accessi al molo e agli impianti attinenti all'attrezzatura del porto.[6]
A questo punto Valenti rimette ogni decisione all'esame della Commissione Conservatrice per i Monumenti scavi e oggetti d'arte della Provincia di Palermo, che esprime parere favorevole, a condizione che lo smontaggio e la ricostruzione avvengano in un sito prossimo al 'monumentale edificio', per ragioni legate al valore storico e alla posizione territoriale della chiesa. L'orientamento adottato dalla Commissione, quindi, è di proporre *«un lieve* spostamento» tale da lasciare alla chiesa il «carattere eminentemente marinaro», permettendo, così, la realizzazione di un'opera di pubblica utilità.[7] La Soprintendenza conferma di aderire alla proposta poiché «la dismissione sistematica dei pezzi, essendo i suoi paramenti in pietra da taglio, e la ricollocazione in un luogo prossimo sarebbe vantaggiosa per la Chiesa, anche per tirarla fuori dal fossato in cui giace e salvarla dal pericolo di crollo che la minaccia».[8]
Le spese per lo smontaggio e la ricostruzione dei pezzi sarebbero rimaste a carico dell'amministrazione comunale, che avrebbe dovuto condurre le opere sotto la diretta sorveglianza della Soprintendenza, secondo gli stessi metodi e le stesse tecniche usati per lo smontaggio e il trasporto delle absidi della chiesa di San Francesco d'Assisi di Messina, ovvero numerando i pezzi con segnature riportate anche in appositi grafici, in modo da garantire la corrispondenza di ogni singolo pezzo per ottenere una ricostruzione quanto più fedele al modello originario.

[5] Ivi, f. 4.
[6] ASBCAPa, *Chiesa di Santa Maria di Piedigrotta…cit. Corrispondenza tra la R. Prefettura di Palermo e la R. Soprintendenza all'arte medievale e moderna della Sicilia, 3 agosto 1931,* fasc. 79.
[7] ASBCAPa, *Chiesa di Santa Maria di Piedigrotta…cit. Corrispondenza tra la R. Soprintendenza all'arte medievale e moderna della Sicilia e la R. Prefettura di Palermo, 19 novembre 1931,* fasc. 79.
[8] ASBCAPa, *Chiesa di Santa Maria di Piedigrotta…cit. Corrispondenza tra la R. Soprintendenza all'arte medievale e moderna della Sicilia e la Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, 14 gennaio 1932,* fasc. 79.

Il Ministero dell'Educazione Nazionale, conformemente al parere favorevole espresso dal Consiglio Superiore per le Antichità e Belle Arti, approva il progetto di costruzione del nuovo mercato del pesce, autorizzando lo smontaggio della chiesa, a condizione però che la stessa venga ricostruita interamente, compreso il campanile che era stato escluso dal progetto di ricostruzione, essendo stato definito privo di valore artistico.[9] L'edificio ricostruito doveva essere spostato di circa 80 metri e delimitato a est dalla piazza Castello, sulla quale avrebbe avuto il fronte principale, a sud da una nuova strada, compresa fra la chiesa stessa e il costruendo mercato del pesce, mentre nei rimanenti due lati doveva essere delimitato dalle strade previste nel nuovo piano regolatore. Questa soluzione, che metteva d'accordo tutti, assicurava un vantaggio estetico e un maggiore decoro che nelle condizioni attuali la chiesa non avrebbe potuto mantenere[10].

Nel 1935, con l'insediamento della nuova amministrazione comunale, si assiste a un cambio di orientamento in merito alla decisione di demolire la fabbrica. Secondo le nuove indicazioni date dal Comune, d'accordo con la Soprintendenza, il nuovo progetto del mercato del pesce doveva tenere conto della presenza della chiesa, ed era anche l'occasione per creare attorno ad essa un ampio piazzale, restaurarla completamente e liberarla dalle costruzioni abusive che ne deturpavano l'aspetto e ne procuravano anche danni strutturali[11]. Il nuovo progetto viene definito nel 1939, in base alle previsioni del nuovo «piano regolatore del Molo trapezoidale» e, come previsto, non avrebbe minimamente intaccato la chiesa, anzi l'avrebbe liberata dalla cortina di edifici addossati e da una tettoia in ferro appoggiata sul prospetto meridionale che nel frattempo era stata realizzata a servizio dei capannoni del mercato, permettendole così un più ampio respiro e la dignità di cui godeva un tempo[12] (Fig. 2).

Il 22 marzo del 1943 una bomba aerea colpisce in pieno la chiesa distruggendola completamente. Il progetto di demolizione e ricostruzione, che per anni fece discutere inutilmente le autorità locali e nazionali, diventa un lontano ricordo [Campione 2013; Bertorotta 2008; Bellomo, Picciotto 2008; Di Franco Lino, Miccichè 1996; Pottino 1974; Dillon 1950; Di Matteo 1967; Guiotto 1946].

Il report redatto qualche giorno dopo dal Soprintendente Guiotto è chiaro e non lascia dubbi su quanto accaduto. «Una bomba dirompente caduta sulla chiesa ha provocato: la distruzione del tetto; la distruzione della tribuna con l'organo; la distruzione del fanalone, dei dipinti; il crollo quasi totale delle pareti. Sono rimasti in piedi soltanto il campaniletto, molto rimodernato, e le murature della sagrestia a tergo del cappellone, i tratti di muro con l'arco d'accesso alla grotta e con la seconda porta laterale. Meglio che una lunga descrizione, l'unita documentazione fotografica potrà dare un'idea del disastro» (Fig. 3)[13].

Ridotta alo stato di un rudere, saccheggiata e depauperata, della chiesa non rimane quasi più niente, se non pochi resti di beni artistici ritrovati tra le macerie, e la sua condizione diventa il

[9] ASBCAPa, *Chiesa di Santa Maria di Piedigrotta…cit. Corrispondenza tra il Ministero dell'Educazione Nazionale e la R. Soprintendenza all'arte medievale e moderna della Sicilia, 23 febbraio 1932,* fasc. 79.

[10] Palermo, Archivio Storico Comunale (d'ora in poi ASCPa), Fondo Lavori Pubblici, *Relazione sul terreno destinato per la ricostruzione della Chiesa di Piedigrotta, 1° marzo 1934*. V. S. "2", fasc. 1-2-3.

[11] ASCPa, Fondo Lavori Pubblici*, Corrispondenza tra il Municipio di Palermo e la R. Prefettura di Palermo, 10 settembre 1935.* V. S. "2", fasc. 1-2-3.

[12] ASCPa, Fondo Lavori Pubblici*, Progetto del Mercato del Pesce. Distribuzione dei padiglioni, 30 marzo 1939.* V. S. "2", fasc. 1-2-3.

[13] ASBCAPa, fasc. Danni di guerra. Ministero dei Lavori Pubblici. Provveditorato alle opere pubbliche con sede in Palermo. Real Ufficio del Genio Civile di Palermo. *Danni al patrimonio artistico, arrecati dall'incursione aerea del giorno 22 marzo 1943, 29 marzo 1943.*

pretesto per provvedere allo spianamento dell'area a favore della creazione di un passaggio al mare per il mercato del pesce (Fig. 4)[14].

1: Palermo, chiesa di Santa Maria di Piedigrotta «alla Cala". Vista del prospetto principale prima dei bombardamenti (Palermo. Archivio della Soprintendenza per i Beni Culturali e Ambientali).

2: Palermo, chiesa di Santa Maria di Piedigrotta "alla Cala" e mercato del pesce. Veduta della tettoia del pesce verso nord (Palermo. Archivio della Soprintendenza per i Beni Culturali e Ambientali).

Dopo quasi un mese dall'attacco, la Soprintendenza dispone lo sgombero delle macerie nelle chiese di Piedigrotta, degli Angiolini e del l'Olivella, e i l trasporto del materiale artistico e di valore nei locali di palazzo Reale.[15] Circa un anno dopo l a Soprintendenza dispone che i resti delle macerie e i conci squadrati del prospetto della chiesa vengano trasportati a palazzo Abatellis, oggi sede della Galleria Regionale della Sicilia.[16]

Conclusioni

Il resoconto dei danni bellici, assai duro per la città di Palermo, segnala la necessità di adoperarsi con una certa urgenza per ricostruire e recuperare gli edifici e le aeree distrutte. Ma solo nel 1947, in attuazione del D.lgs n. 154 del 1° marzo 1945, «Norme per i piani di ricostruzione degli abitati danneggiati dalla guerra», che prevede procedure più snelle e veloci rispetto ai tradizionali piani regolatori, prenderà avvio l'attività di ricostruzione. Fino a quel momento a Palermo si compiono solamente operazioni di sgombero e recupero delle macerie. Il piano, nato principalmente per fornire velocemente alla città uno strumento urbanistico che accelerasse la fase di ricostruzione, finisce per trasformarsi in un'occasione di speculazione edilizia, arrivando a stravolgere interi tessuti urbani [DGAA 1942].

Il progetto di ricostruzione a P alermo, se da un l ato diventa impulso per operazioni di rinnovamento infrastrutturale e per l'apertura ai grandi concorsi nazionali, come quello del 1949

[14] ASBCAPa, fasc. Danni di guerra… cit. *Corrispondenza tra il Municipio di Palermo e la R. Soprintendenza all'arte medievale e moderna della Sicilia, 27 aprile 1944*.

[15] ASBCAPa, fasc. Danni di guerra… cit. *Lavori di demolizione, rimozione e sgombro macerie provenienti dalla Chiesa di Piedigrotta alla Cala, sita in Palermo città, colpita da bomba aerea nemica il 22/3/43, 17 aprile 1943.*

[16] ASBCAPa, fasc. Danni di guerra… cit. *Corrispondenza tra la R. Soprintendenza all'arte medievale e moderna della Sicilia e l'Ufficio Tecnico dei LL. PP. del Municipio di Palermo, 5 aprile 1944.*

3: Palermo, chiesa di Santa Maria di Piedigrotta 'alla Cala'. Veduta dell'insieme dei resti della distruzione dalle bombe per l'azione bellica (Palermo. Archivio della Soprintendenza per i Beni Culturali e Ambientali).

4: Palermo, chiesa di Santa Maria di Piedigrotta 'alla Cala'. Particolare dei pezzi architettonici dopo la distruzione dalle bombe per l'azione bellica (Palermo. Archivio della Soprintendenza per i Beni Culturali e Ambientali).

5: Palermo, chiesa di Santa Maria di Piedigrotta 'alla Cala'. Particolare dell'ingresso alla grotta storica e di un altare laterale dopo i bombardamenti (Palermo. Archivio della Soprintendenza per i Beni Culturali e Ambientali).

6: Palermo, chiesa di Santa Maria di Piedigrotta 'alla Cala'. Resti architettonici del portale d'ingresso dopo i bombardamenti (Palermo. Archivio della Soprintendenza per i Beni Culturali e Ambientali).

per la via del Porto e della Cala, in cui ricade anche l'area della distrutta chiesa di Piedigrotta (Figg. 5-6), dall'altro diventa pretesto per pesanti stravolgimenti e per cancellare le preesistenze sopravvissute alla violenza dell'ultimo conflitto mondiale [Inzerillo 1984; Provenzano 1980].

Oggi è il complesso monumentale della chiesa di Santa Maria dello Spasimo a conservare molte reliquie dei monumenti distrutti dalla Grande Guerra [Palazzotto 2005].

Passeggiando tra le navate o spingendosi sino al giardino perimetrale, in un vero e proprio museo della memoria a cielo aperto, è possibile riconoscere alcune reliquie del portale d'ingresso della chiesa di Piedigrotta, anche attraverso un confronto con la documentazione grafica che ci ha lasciato Giuseppe Spatrisano con il suo studio monografico sulla chiesa [Spatrisano 1937][17].

Bibliografia

BELLOMO, A., PICCIOTTO, C. (2008). *Bombe su Palermo: cronaca degli attacchi aerei 1940-1943*, Genova, Associazione culturale Italia.
BERTOROTTA, S. (2008). *Bombardate Palermo!,* Palermo, Edizioni Fotograf, pp. 165-167.
CAMPIONE, F. P. (2013). *Palermo. Memoria di una capitale*, Palermo, Kalós, pp. 29-30.
DGAA DIREZIONE GENERALE DELLE ARTI (1942). *La protezione del patrimonio artistico nazionale dalle offese della guerra aerea*, a cura della Direzione Generale delle Arti, Firenze, Le Monnier.
DI FRANCO LINO, N., MICCICHE', E. (1996). *Palermo allo specchio*, Palermo, Terza Esperide, p. 70.
DI MARZO, G. (1872). *Biblioteca storica e letteraria di Sicilia, vol. II, seconda serie, per cura di Gioacchino Di Marzo*. Palermo, Luigi Pedone Lauriel, pp. 298-299.
DI MARZO, G. (1873). *Biblioteca storica e letteraria di Sicilia, vol. XIII, seconda serie,* a cura di Gioacchino Di Marzo, Palermo, Luigi Pedone Lauriel, pp. 56-58.
DI MARZO, G. (1874). *Biblioteca storica e letteraria di Sicilia, vol. XVI, seconda serie*, a cura di Gioacchino Di Marzo, Palermo, Luigi Pedone Lauriel, pp. 85-97.
DI MATTEO, D. (1967). *Cronache di un quinquennio: anni roventi, la Sicilia dal 1943 al 1947,* Palermo, G. Denaro.
DILLON, A. (1950). *Del restauro: saggio con nota critico-informativa sulla ricostruzione e il restauro degli edifici monumentali della Sicilia danneggiati per le azioni di guerra del 1941-43,* Palermo, F. Agate.
FODERÀ, L. et al. (1940). *Concorso nazionale per il piano regolatore e di ampliamento della città di Palermo e dintorni: relazione al progetto degli architetti Leonardo Foderà, Nino Marabotto, Luigi Orestano, Alfio Susini, Dante Tassotti, Aldo Tommasini Barbarossa, Luigi Vagnetti* (1940), Roma, Tip. U. Quintily.
GUIOTTO, M. (1946). *I monumenti della Sicilia Occidentale danneggiati dalla guerra: protezioni, danni, opere di pronto intervento,* Palermo, Arti grafiche S. Pezzino e F. (Rist. Palermo, Fondazione Salvare Palermo; Fondazione Banco di Sicilia, 2003).
INZERILLO, S. M. (1984). *Urbanistica e società negli ultimi duecento anni a Palermo: crescita della città e politica amministrativa dalla ricostruzione al piano del 1962,* Palermo, Istituto di urbanistica e pianificazione.
LO PICCOLO, F. (2002). *Un mistero svelato: un sarcofago nella chiesa di Sant'Agostino ed il crollo del ponte di Piedigrotta*, in «Per Salvare Palermo», n. 4, ottobre-dicembre 2002, pp. 34-35.
MAZZOLA, G. (2003). *Quando Palermo era città marinara. Il Palio a mare*, in «Il Pitrè. Quaderni del Museo etnografico siciliano», a. IV, n. 12 gennaio-marzo, 2003, pp. 29-36.
MELI, F. (1958). *Matteo Carnilivari e l'architettura del Quattro e Cinquecento in Palermo: da documenti inediti,* Roma, F.lli Palombi.
PALAZZOTTO, P. (2005). *Un Museo di Palermo en plein air. Frammenti di storia allo Spasimo di Palermo*, in «Per Salvare Palermo», n. 11, gennaio-aprile, pp. 34-37.
PAVONE, G. (1933). *Piano regolatore e di risanamento della città di Palermo: conferenza tenuta il dì 30-6-1933,* Palermo, Grafiche Castiglia.
POTTINO, F. (1974). *Chiese di Palermo distrutte a cause della guerra negli anni 1941-1943: opera postuma*, Palermo, Boccone del povero.
PROVENZANO, I. A. (1980). *La grande Palermo: le idee e le trasformazioni urbane tra le due guerre,* Palermo, Ila Palma.
SOMMARIVA, G. (2012). *Quel ponte di legno crollato a Piedigrotta*, in «Per Salvare Palermo», n. 33, maggio-agosto, pp. 18-21.
SORCE, A. (2011). *La Chiesa di Santa Maria di Piedigrotta di Palermo e i suoi tesori perduti*, in «OADI Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia», a. II, n. 1, giugno, (s. n. di pp.).
SPATRISANO, G. (1937). *La chiesa di Santa Maria di Piedigrotta in Palermo: studi e rilievi*, Palermo, Off. graf. C. e M. Sciarrino.
SPATRISANO, G. (1961). *Architettura del cinquecento in Palermo*, Palermo, Flaccovio, pp. 135-138.

[17] La riproduzione delle immagini è su concessione dell'Assessorato dei Beni Culturali e dell'Identità siciliana – Dipartimento regionale dei Beni culturali e dell'Identità siciliana – Servizio Soprintendenza per i Beni Culturali e Ambientali di Palermo. Sono vietate le riproduzioni non autorizzate.

Fonti documentarie

ASBCAPa, *Chiesa di Santa Maria di Piedigrotta (via Cala) distrutta dagli eventi bellici. Corrispondenza tra la R. Prefettura di Palermo e la R. Soprintendenza all'arte medievale e moderna della Sicilia, 3 agosto 1931,* fasc. 79.
ASBCAPa, *Chiesa di Santa Maria di Piedigrotta... cit. Corrispondenza tra la R. Soprintendenza all'arte medievale e moderna della Sicilia e la Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, 14 gennaio 1932,* fasc. 79. ASBCAPa, *Chiesa di Santa Maria di Piedigrotta... cit. Corrispondenza tra la R. Soprintendenza all'arte medievale e moderna della Sicilia e la R. Prefettura di Palermo, 19 novembre 1931,* fasc. 79.
ASBCAPa, *Chiesa di Santa Maria di Piedigrotta... cit. Corrispondenza tra il Ministero dell'educazione Nazionale e la R. Soprintendenza all'arte medievale e moderna della Sicilia, 23 febbraio 1932,* fasc. 79.
ASBCAPa, *Chiesa di Santa Maria di Piedigrotta... cit. Progetto del mercato del pesce. Chiesa di S. Maria di Piedigrotta. Dismissione e ricostruzione. Relazione e preventivo, 5 agosto 1931,* fasc. 79.
ASBCAPa, *Chiesa di Santa Maria di Piedigrotta... cit. Promemoria per S. E. il Ministro dell'Agricoltura e della Foresta, 4 giugno 1931,* fasc. 79.
ASBCAPa, fasc. Danni di guerra. Ministero dei Lavori Pubblici. Provveditorato alle opere pubbliche con sede in Palermo. Real Ufficio del Genio Civile di Palermo. *Corrispondenza tra il Municipio di Palermo e la R. Soprintendenza all'arte medievale e moderna della Sicilia, 27 aprile 1944.*
ASBCAPa, fasc. Danni di guerra*... cit. Corrispondenza tra la R. Soprintendenza all'arte medievale e moderna della Sicilia e l'Ufficio Tecnico dei Lavori Pubblici del Municipio di Palermo, 5 aprile 1944.*
ASBCAPa, fasc. Danni di guerra*... cit. Danni al patrimonio artistico, arrecati dall'incursione aerea del giorno 22 marzo 1943, 29 marzo 1943.*
ASBCAPa, fasc. Danni di guerra*... cit. Lavori di demolizione, rimozione e sgombro macerie provenienti dalla Chiesa di Piedigrotta alla Cala, sita in Palermo città, colpita da bomba aerea nemica il 22/3/43, 17 aprile 1943.*
ASCPa, Fondo Lavori Pubblici, *Corrispondenza tra il Municipio di Palermo e la R. Prefettura di Palermo, 10 settembre 1935.* V. S. "2", fasc. 1-2-3.
ASCPa, Fondo Lavori Pubblici, *Progetto del Mercato del Pesce. Distribuzione dei padiglioni, 30 marzo 1939.* V. S. "2", fasc. 1-2-3.
ASCPa, Fondo Lavori Pubblici, *Relazione sul terreno destinato per la ricostruzione della Chiesa di Piedigrotta, 1° marzo 1934*. V. S. "2", fasc. 1-2-3.

Opere di pronto intervento e restauro nei complessi monumentali di Santo Spirito e San Francesco in Agrigento, danneggiati dai bombardamenti della Seconda Guerra Mondiale

Works of emergency intervention and restoration of the monumental complexes of Santo Spirito and San Francesco in Agrigento, damaged by the Second World War bombings

TITO VACCARO
Università di Palermo

Abstract
La città di Agrigento fu sottoposta ai bombardamenti, a partire dal gennaio 1943, i due complessi monumentali oggetto di questo studio, il cenobio benedettino di Santo Spirito e la chiesa dei Minori Conventuali Francescani, subirono ingenti danni a seguito dei bombardamenti. Nel presente contributo, si ripercorrerà la storia del restauro di questi due preziosi monumenti e, in alcune circostanze la messa in luce di preesistenze celate da sovrastrutture che ne avevano cancellato ogni traccia.

Starting from January 1943, the city of Agrigento, was subjected to bombing, the two monumental complexes that are the subject of this study, the Benedictine monastery of Santo Spirito and the church of the Franciscan Minor Conventual Friars, suffered considerable damage following the bombings. In this paper, we will retrace the history of the restoration of these two precious monuments, and sometimes the liberation of pre-existing architectures from the superstructures that had erased all traces of them.

Keywords
Restauro, Santo Spirito, San Francesco.
Restoration, Santo Spirito, San Francesco.

Introduzione

Sul finire del 1942 la Sicilia, a seguito dello sbarco degli Eserciti Alleati in Africa ed al loro avanzare in Tunisia, veniva a trovarsi sempre più vicina al teatro bellico. I suoi porti principali, nei quali si era fatto fervente il traffico di truppe e di materiali diretti ad alimentare le ultime resistenze in terra d'Africa, erano divenuti notevoli obbiettivi per l'arma aerea avversaria. Pertanto, agli inizi del 1943, la città di Palermo, fu colpita da forti azioni di bombardamento aereo, successivamente intensificate ed estese anche a molti altri centri dell'isola [Guiotto 2003, 19].
Nel dicembre del 1942 l'arch. Mario Guiotto, da un anno in servizio a Palermo con le funzioni di Soprintendente ai Monumenti per la Sicilia Occidentale, dovette affrontare alcune operazioni di estrema complessità allo scopo di difendere i monumenti dalla proiezione di schegge ed evitare possibili incendi [Palazzotto 2017, 471]. Si trattò di una serie di interventi di smontaggio e scomposizione di parti scultoree o architettoniche e loro relativo imballaggio e trasporto a ricovero in luoghi più sicuri, o protezione con saccate entro ingabbiature lignee. Purtroppo, a Guiotto mancò il tempo per estendere – come avrebbe voluto – tale protezione preventiva, effettuata solamente e, in piccola misura, su Palermo [Guiotto 2003, 7]. Le incursioni aeree divennero difatti ben presto così numerose e de vastanti da rendere difficile l'attuazione in contemporaneità di misure di prevenzione e di opere di pronto intervento, in special modo

negli altri luoghi della Sicilia Occidentale ricadenti sotto la giurisdizione della Soprintendenza di Palermo, tra cui la Città di Agrigento. Quest'ultima, situata in una posizione strategica nella Sicilia centro meridionale, lungo la strada statale per Palermo, da dove potevano facilmente giungere materiali e rifornimenti necessari alle truppe statunitensi impegnate ad aprire un varco verso l'interno dell'Isola, fu in un primo momento risparmiata dalle sporadiche incursioni aeree condotte tra il 1941 e il 1942. A seguito dell'intensificarsi delle operazioni nell'anno successivo invece, anche la città agrigentina venne sottoposta ad una duplice azione di bombardamento aereo e navale (luglio 1943) con numerose perdite di vite umane e ingenti danni al tessuto urbano [Fucà 2017, 113; Conigliaro 2013, 4-15] e ai pregevoli monumenti, specie fra tutti quelli del centro storico [Griffo 1946, 12], ove sono ubicati i due complessi monumentali religiosi oggetto di questo studio: l'ex Monastero di S. Spirito e l'ex Chiesa Conventuale di S. Francesco d' Assisi.

1. L'occupazione, i danni e l'impianto di uno speciale Ufficio per i monumenti

La situazione della Sicilia dopo l'occupazione militare Anglo-Americana si presentava piuttosto precaria; già nella primavera del 1943 erano state praticamente paralizzate le comunicazioni con il Continente dagli ininterrotti bombardamenti sullo stretto e anche le comunicazioni interne, erano rese difficili dai continui attacchi aerei alle linee ferroviarie e alle rotabili; la situazione peggiorò ancora di più durante la fase di conquista, quando dovettero divenire pressoché impossibili gli spostamenti da una città all'altra. Furono questi i motivi per cui il Soprintendente Guiotto nell'immediato non ebbe la possibilità di visitare i centri dell'Isola gravemente danneggiati dalle azioni di guerra, potendo, in quelle circostanze, accertarsi delle distruzioni avvenute nella sola Palermo [Guiotto 2003, 52]. La vigile e solerte comunicazione epistolare dell'Ispettore Onorario ai Monumenti prof. Giovanni Zirretta permise, tuttavia, di far conoscere già il mese successivo alla cessazione dei bombardamenti, lo stato degli edifici storico-artistici della città di Agrigento, che Guiotto poté appurare personalmente nell'autunno del 1943[1].

Subito dopo la cessazione della guerra, il Governo Militare Alleato (A.M.G.), istituì uno speciale Ufficio per i Monumenti, Belle Arti, Biblioteche e Archivi diretto da Ufficiali provenienti dal mondo Accademico, i quali mostrarono estrema sensibilità e profonda collaborazione con la Soprintendenza ai Monumenti [Coccoli 2011, 179], su cui gravava, in questo frangente e a fronte di monumenti rovinati, chiese distrutte e opere d'arte disperse o trafugate[2], il compito, non facile e di grande responsabilità, del recupero, da attuarsi quest'ultimo attraverso opere di consolidamento e di restauro tali da condurre al conseguimento del migliore dei risultati a favore della rivalorizzazione del patrimonio artistico edilizio [Guiotto 2003, 52]. A tal fine, in seguito alle notizie acquisite e ai sopralluoghi effettuati, nel settembre del 1943, si preparò con urgenza per i monumenti di Agrigento, un programma di lavori per l'ammontare complessivo di L. 644.000 che, sollecitamente approvato e finanziato dall'A.M.G., diede la possibilità di iniziare le opere di pronto intervento prima dell'inverno[3].

[1] Palermo, Archivio della Soprintendenza per i beni culturali ed ambientali, F.lo 194/2 - *Relazione sullo stato dei Monumenti cittadini* - 29 agosto 1943.

[2] Palermo, Archivio della Soprintendenza per i beni culturali ed ambientali, F.lo 195 - *Lettera del Capitano Hammond a Mons. De Gaetano segretario del Vescovo* - 3 novembre 1943.

[3] Palermo, Archivio della Soprintendenza per i beni culturali ed ambientali, F.lo 195 - *Programma delle opere urgenti occorrenti per la conservazione degli edifici artistici di Agrigento danneggiati dalle azioni di guerra* - 25 settembre 1943.

2. Il monastero di Santo Spirito di Agrigento

Il Cenobio Benedettino di Santo Spirito, chiamato Badia Grande (Fig. 1[4]), fondato alla fine del sec. XIII dall'agrigentina Marchisia Prefolio, moglie di Federico I Chiaramonte [Inveges 1651, 192-200; Picone 1982, 475, 807, XL - XLI; Sardina 2011, 101-108], struttura di notevole interesse, specie per taluni particolari architettonico-decorativi (portali, bifore, una cappella absidata), rimase colpito da una bomba dirompente che causò il crollo di gran parte del tetto, lesioni e forti dissesti nei muri perimetrali, specialmente in quello ad est, che rimase fortemente strapiombato ed in gravissime condizioni di staticità. Anche la chiesa decorata da stucchi e gruppi statuari di Giacomo Serpotta facente parte dello stesso complesso edilizio, e come quest'ultimo risalente alla fine del sec. XIII [Paolini 1983, 29; Ragusa 2011, 105-113], venne profondamente alterata all'interno per la deflagrazione di una bomba caduta sul contiguo monastero, che provocò danni al tetto e al sottostante soffitto ligneo a cassettoni, lesioni murarie e rottura di infissi.

1: Agrigento, ex monastero di Santo Spirito. Veduta del fronte dell'Aula Capitolare nel lato ovest prima degli interventi. Neg. n. 130.

2: Agrigento, ex monastero di Santo Spirito. Ancoraggio delle catene provvisorie. Fondo Guiotto.

Le prime opere di intervento nell'ex Monastero di S. Spirito, per una spesa di L. 220.000, ebbero lo scopo di evitare il probabile crollo del muro ad est del dormitorio, fortemente compromesso, ed il suo consequenziale abbattimento sulle abitazioni sottostanti. La realizzazione del puntellamento provvisorio dell'intera parete si presentò alquanto difficoltosa data la grande altezza del muro pericolante e per una serie continua di case al piede di questo.

[4] Palermo, Archivio fotografico della Soprintendenza per i beni culturali ed ambientali, F.lo 118.

L'*impasse* venne superata ancorando la struttura in pericolo con delle opportune catene provvisorie in ferro, collegate al solido muro del lato ovest e passanti attraverso le piccole monofore del dormitorio (Fig. 2[5]). Nella Chiesa di S. Spirito venne fatta la revisione della copertura e delle vetrate danneggiate per una spesa di L. 14.000.
Successivamente, su perizia che prevedeva una spesa di L. 600.000, la A.M.G. ne approvò L. 420.000 [6] per effettuare i seguenti lavori: la demolizione di alcuni tratti del muro ormai compromesso, per far spazio, secondo una pratica consueta in quegli anni, ad un cordolo in cemento armato [Vitale, Scaturro 2010, 218]; una nuova orditura del tetto, con l'applicazione di catene; la demolizione e ricostruzione della parete est del dormitorio (Fig. 3[7]), previo ancoraggio provvisorio con smontaggio delle sei monofore e successivo rimontaggio. Fu anche prevista la sostituzione delle capriate e la realizzazione, alla loro quota d'imposta, di un cordolo cementizio armato, nonché il risarcimento delle fessure con scaglie di calcare o coccio pesto e malta cementizia nella parete su via Argenta.
Un'ulteriore perizia redatta nel giugno 1944[8], di L. 99.896, prevedeva l'intervento sul lato sud del dormitorio con demolizioni e ricostruzioni, in particolare il ricollocamento di una monofora e una grande finestra bifora, la costruzione di un cordolo cementizio armato e il ripristino della copertura (Fig. 4[9]). Dopo l'esecuzione di questo primo gruppo di opere, lo scoppio di una polveriera aggravò fortemente le condizioni statiche del muro di testata a sud, con minaccia per la pubblica incolumità [Guiotto 2003, 67]. Venne pertanto erogato un contributo di L.100.000 da parte del Provveditorato alle OO.PP., per eseguire tempestivamente la scomposizione della zona superiore pericolante, il consolidamento della zona inferiore ed il rifacimento di una porzione del muro stesso fino all'altezza del dormitorio. Durante tali lavori, vennero alla luce, nella zona alta, notevoli avanzi di una interessante bifora, che era stata affogata nella muratura, e si restaurò la bifora corrispondente nel sottostante refettorio[10].
I lavori di consolidamento e di restauro nelle varie parti del Monastero proseguirono per tutto il 1944[11] e, con un nuovo contributo di L. 149.179, nel 1945 si procedette alla demolizione di parti di muratura compromessa e allo smontaggio e ricollocamento di una monofora e di una grande bifora. Un notevole finanziamento dell'ammontare di L. 1.000.000, erogato da parte del Provveditorato alle OO.PP. nel 1946, permise il rifacimento totale del muro a sud, dei tratti estremi di quelli ad est e ad ovest del dormitorio, la ricomposizione ed il restauro della bifora rinvenuta, il completamento del tetto e la riparazione di tutto il solaio del dormitorio. In questo stesso anno, in seguito ad un cedimento del muro di facciata della chiesa di S. Spirito che

[5] Palermo, Archivio della Soprintendenza per i beni culturali ed ambientali, *Fondo Guiotto – restauri a Palermo, Trapani, Agrigento. Anni 1943 – 49. Monastero di Santo Spirito*, f. 16r.
[6]Palermo, Archivio della Soprintendenza per i beni culturali ed ambientali, F.lo 193/3 - *Perizia dei lavori urgentissimi occorrenti al Monumentale Monastero di S. Spirito per evitare il crollo dei muri est e sud e danni ulteriori* - 10 gennaio 1944.
[7]Palermo, Archivio della Soprintendenza per i beni culturali ed ambientali, *Fondo Guiotto – restauri a Palermo, Trapani, Agrigento. Anni 1943 – 49. Monastero di Santo Spirito*, f. 13r.
[8]Palermo, Archivio della Soprintendenza per i beni culturali ed ambientali, F.lo 194/2 - *Perizia suppletiva dei lavori urgentissimi in riparazione ai danni di guerra, occorrenti nel monumentale Monastero di S. Spirito onde rimuovere minaccia di pubblica incolumità* - 2 giugno 1944.
[9]Palermo, Archivio fotografico della Soprintendenza per i beni culturali ed ambientali, F.lo 118.
[10]Agrigento, Archivio della Soprintendenza per i beni culturali ed ambientali, *Monastero di Santo Spirito,* F.lo 118 - *Comunicazione dell'Ispettore Zirretta sullo stato di avanzamento dei lavori nel Monastero di S. Spirito in Agrigento* - 31 ottobre 1944.
[11]Agrigento, Archivio della Soprintendenza per i beni culturali ed ambientali, *Monastero di Santo Spirito,* F.lo 118 - *Lavori di riparazione dei danni causati da bombardamenti nell'edificio dell'ex Monastero di S. Spirito in Agrigento – Atto di cottimo - impresa Gentile* - dicembre 1944.

provocò un vero e proprio schiacciamento del monumentale portale d'ingresso[12], fu redatta con urgenza una perizia per un importo di spesa di L. 110.00 inglobata in un piano di lavori più ampio pari all'ammontare di L. 1.500.000[13], che permise nel successivo anno 1947: il consolidamento della cortina muraria della parte superiore del prospetto ovest gravemente lesionata e pericolante; la protezione della superficie delle cornici aggettanti con mattonato in terracotta; la stesura di un manto protettivo sulle strutture del campanile e sul piano di calpestio; il rifacimento della grande finestra circolare; il restauro del soffitto ligneo a cassettoni dipinto della navata centrale e quello dipinto a tempera del coro, danneggiati da spezzoni di bomba; la sistemazione della cripta medievale; il restauro della volta, dei costoloni e la sostituzione degli elementi decorativi sagomati in pietra di Comiso; il consolidamento e restauro del monumentale portale d'ingresso. Il *modus operandi* che venne applicato nelle diverse operazioni di reintegrazione fu quello di garantire la distinguibilità, differenziando le aggiunte con soluzioni materiche simili alle originali ma con una semplificazione delle forme.

3: Agrigento, ex monastero di Santo Spirito. Rovine dell'ex – dormitorio, in evidenza il muro est (a destra) ruotato e lesionato al piede – luglio 1943. Fondo Guiotto.

4: Agrigento, ex monastero di Santo Spirito. Veduta dell'aula del dormitorio durante i lavori di realizzazione della nuova copertura. Neg. n. 2223.

3. La chiesa di San Francesco di Assisi di Agrigento

La chiesa di San Francesco d'Assisi (Fig. 5[14]) fu ricostruita nel sec. XVIII sui resti di una più antica che il Pirri, seguito da altri studiosi, ascrive agli inizi del sec. XIV e più precisamente al 1307, quando *Manfredus Claramontanus dedit aedes magnas D. Francisci Conventualibus Fratribus* [Pirri 1733, v.I, 733; Amico 1975, 516; Cagliola 1985, 108; Picone 1982, 486,809; Fazello 1985, V.I ,368-369]. Non è da escludere tuttavia la possibilità di ritenere più antica la costruzione della chiesa, visto che documenti del 1295 indicano la zona sud-orientale di *Girgenti* con l'appellativo di *Borgo San Francesco* [Picone 1982, 481, 809] e, riferire piuttosto la datazione del Pirri all'ampliamento del convento attiguo. Di questo complesso edilizio sono

[12] Agrigento, Archivio della Soprintendenza per i beni culturali ed ambientali, *Monastero di Santo Spirito,* F.lo 118 - *Lettera di comunicazione dell'Ispettore On. Zirretta al Soprintendente F. Guiotto* - 25 luglio 1946.

[13] Agrigento, Archivio della Soprintendenza per i beni culturali ed ambientali, *Monastero di Santo Spirito,* F.lo 118 - *Perizia di somma urgenza dei lavori per il consolidamento ed il restauro dell'artistico portale d'ingresso, della facciata, del campanile, del soffitto a cassettoni e dell'interno della chiesa di S. Spirito in Agrigento - L. 1.500.000* - 17 febbraio 1947.

[14] Agrigento, Archivio Ufficio Beni Culturali Ecclesiastici Arcidiocesano, *Chiesa di San Francesco di Assisi*, n. inv. 2d.

di particolare interesse proprio alcune parti superstiti dell'antico convento, come la cosiddetta *Cappella Chiaramontana* (Fig. 6[15]), un ampio ambiente quadrangolare con portale a sesto acuto affiancato da due interessanti bifore comunemente chiamata Conventino o *Aula Capitolare* e parti architettoniche antiche inglobate nella nuova costruzione. Sia la chiesa, sia queste parti del convento vennero colpite da proiettili di artiglieria che provocarono, nella prima, il crollo totale del tetto e del sottostante soffitto voltato dipinto da Domenico Provenzani, nel secondo, forti dissesti nei muri perimetrali della Cappella Chiaramontana nonché il crollo di parte del tetto e della sottostante volta a crociera dell'Aula Capitolare.

5: Agrigento, ex chiesa di San Francesco di Assisi, veduta della facciata dell'Aula Capitolare.

[15] Agrigento, Archivio Ufficio Beni Culturali Ecclesiastici Arcidiocesano, *Chiesa di San Francesco di Assisi*, n. inv. 2e.

6: Agrigento, ex chiesa di San Francesco di Assisi, Cappella Chiaramontana, stato attuale.

Purtroppo, dopo il conflitto bellico, questo complesso monumentale non ha goduto delle medesime attenzioni e degli stessi interventi riservati all'ex Monastero di S. Spirito o alla Cattedrale. Si comprende la grave situazione in cui si venne a trovare la Sicilia in quel frangente storico e la fatica degli organi preposti per sopperire a tutte le richieste d'intervento di svariato genere provenienti da ogni parte. Certo, se alla modesta somma stanziata, se ne fosse aggiunta nell'immediato qualche altra, forse il prosieguo dei lavori avrebbe avuto un *iter* diverso, tale da poter suscitare maggiore interesse per quel che rimaneva delle sue antiche testimonianze architettoniche, già in parte distrutte sul finire del sec. XVII per la costruzione della nuova chiesa e successivamente per ulteriori opere eseguite a partire dalla prima metà del sec. XX negli spazi adiacenti la chiesa e nella cripta, che pare, abbiano cancellato quanto ancora rimaneva dell'antico convento. Dalla lettura della relazione tecnica del Prof. A. Prado, relativa ad un progetto di recupero del S. Francesco, datata luglio 1954, si evince difatti come in quel periodo diverse fossero le vestigia antiche ancora esistenti: «(…) il tutto sarà tolto dall'abbandono in cui versa da diversi anni. Quando il convento dal 1863 fu fatto cessare di funzionare, esso era costituito da due grandi cortili quadrangolari con ambienti posti tutti a pianterreno, chiunque vada su e giù per quella specie di labirinto che l'interno di tutto il locale costituisce, e frughi in ogni angolo e in ogni lato con paziente attenzione trova esistenti ancora parti assai notevoli che risalgono all'origine del Convento Francescano. L'osservatore attento avrà la visione di un complesso di avanzi medievali veramente imponenti ed interessanti per lo studio dell'Arte Chiaramontana»[16].

La somma stanziata per l'ex Convento di S. Francesco di Assisi di L. 10.000, fu impegnata per i lavori di consolidamento e restauro della trecentesca Cappella Chiaramontana iniziati nel febbraio del 1945[17], così articolati: dismissione e ricomposizione dei conci in tufo calcareo

[16] Agrigento, Archivio Storico Comunale, *Fondo Danni di guerra - Relazione storico-artistica e perizia dei lavori di consolidamento e restauro di L. 4.000.000 a cura di A. Prado*, luglio 1954.

[17] Agrigento, Archivio della Soprintendenza per i beni culturali ed ambientali, *Chiesa di San Francesco di Assisi,* F.lo 564 - *Lavori urgenti di riparazione ai danni causati dal bombardamento nella Chiesa di S. Francesco d'Assisi in Agrigento, eseguiti dall'assuntore Sig. Giuseppe Gentile*, 17 febbraio 1945.

sagomato dei pilastri angolari, di quelli parietali e degli elementi decorativi del portale; riparazione dei muri perimetrali; restauro delle cortine viste dalla volta, dell'abside e sistemazione dell'altare [Guiotto 2003, 67]. Nessun contributo fu invece erogato per l'Aula Capitolare, edificio che già precedentemente alla guerra versava in condizioni di abbandono e degrado nei muri perimetrali e n elle parti architettoniche, come testimoniano documenti fotografici dell'epoca, e che subì ulteriori danni a causa della deflagrazione di una bomba scoppiata sul tetto della attigua chiesa, provocandone il crollo di parte del tetto e della sottostante volta a crociera costolonata. Fu il Rettore della chiesa di S. Francesco, Mons. Michele Sclafani, a prodigarsi per evitare che gli agenti atmosferici potessero arrecare ulteriori dissesti al monumento. Questo stato di cose purtroppo perdurò diversi anni, per cui, nonostante la solerzia e gli interventi realizzati ad opera del Rettore, nell'edificio emersero ulteriori degradi. Dovettero passare tredici anni dalla fine del conflitto mondiale per dare finalmente inizio nel 1956[18] ai lavori di consolidamento e restauro di questo pregevole monumento, con progetto e cura da parte della Soprintendenza ai Monumenti di Palermo. Per mancanza di fondi però i lavori vennero già sospesi nel 1959[19] e ancora nel 1990 Mons. Falsone, Rettore della chiesa di S. Francesco, sollecitava il completamento delle opere sia nell'Aula Capitolare, sia nella Cappella Chiaramontana[20]. Sarà nei successivi interventi che le opere saranno completate dando finalmente lustro a questo complesso monumentale del sec. XIV.

Anche la situazione della chiesa di San Francesco non fu diversa da quella dell'ex Conventino. Colpita, come già detto, da una bomba che provocò il cedimento dell'intero tetto e del sottostante soffitto, non ricevette nell'immediato nessuna erogazione di fondi per le opere di ricostruzione delle parti crollate e per la messa in sicurezza dell'intero edificio. Anche qui, dice il Rettore Mons. Ginex, «dopo la guerra che l'aveva ridotta ad un cumulo di macerie, la chiesa è stata ricostruita dallo zelo prodigioso di mons. Sclafani e dalla fede ardente ed operosa del popolo Agrigentino»[21]. La necessità di una celere ricostruzione e la mancanza di materiale idoneo e sufficiente fece sì che dopo alcuni anni, vista la precarietà e il pericolo che presentavano diverse strutture murarie, vennero sollecitati i vari Enti preposti, perché attraverso congrui finanziamenti si potesse mettere al sicuro l'edificio con più attente ed efficaci opere di consolidamento e di restauro[22]. Negli anni successivi gli interventi operati, ridiedero, lustro anche a questa chiesa settecentesca.

[18] Agrigento, Archivio della Soprintendenza per i beni culturali ed ambientali, *Chiesa di San Francesco di Assisi,* F.lo 564 - *Consolidamento e restauro dell'ex Conventino di S. Francesco d'Assisi in Agrigento, Impresa Analfino Michele. Contratto del 24 novembre 1956.*

[19] Agrigento, Archivio della Soprintendenza per i beni culturali ed ambientali, *Chiesa di San Francesco di Assisi,* F.lo 564 - *Risposta del Soprintendente Giaccone, riguardo ai solleciti fatti da vari Enti per la ripresa dei lavori nell'ex Conventino. Comunicazione dell'attesa di nuovi finanziamenti* - 28 marzo 1959.

[20] Agrigento, Archivio della Soprintendenza per i beni culturali ed ambientali, *Monastero di Santo Spirito,* F.lo 118 - *Richiesta di restauro alle cappelle Chiaramontane* - 19 giugno 1990.

[21] Agrigento, Archivio della Soprintendenza per i beni culturali ed ambientali, *Chiesa di San Francesco di Assisi,* F.lo 564 - *Lettera di Mons. A. Ginex all' On. Ministro della P.I. richiesta di finanziamento per lavori nella chiesa di S. Francesco in Agrigento* - 22 agosto 1957.

[22] Agrigento, Archivio della Soprintendenza per i beni culturali ed ambientali, *Chiesa di San Francesco di Assisi,* F.lo 564 - *Sollecito Soprintendente Giaccone della Soprintendenza ai Monumenti di Palermo al Ministero P.I. Dir. Gen. Antichità e Belle Arti per il finanziamento di cinque milioni di lire per il consolidamento e restauro della chiesa di S. Francesco di Assisi in Agrigento* - 5 dicembre 1957.

Conclusioni

Le articolate vicende inerenti alle riparazioni ed ai restauri di questi due complessi monumentali mette in evidenza le numerose e grandi difficoltà a cui si andò incontro negli anni immediatamente successivi al conflitto bellico. I vari dissesti provocati nelle strutture dell'ex monastero di Santo Spirito non favorirono uno svolgimento continuo dei lavori; alle immediate cautele per evitare la minaccia di imminente rovina e la perdita irreparabile dell'importante struttura, si univa difatti quella non meno grave dell'incolumità pubblica. Non di rado i lavori venivano interrotti per iniziarne altri ritenuti più urgenti e necessari. Numerose, inoltre, le sospensioni imputabili sia al ritardo di finanziamenti tra la redazione di una perizia e la sua approvazione, sia alla presenza di Enti diversi e, spesso in conflitto tra di loro, nella gestione della stessa opera. Ciò nonostante, ripercorrendo il lungo *iter* di interventi e opere realizzate, quello che emerge con forza è la grande volontà di ridare vita a quanto distrutto dagli eventi bellici, seguendo le istanze dettate dal restauro filologico giovannoniano ancora radicato nella formazione dei professionisti del tempo. A dar forza a tutto questo è stato il tenace impegno del Soprintendente Guiotto e l'assidua collaborazione dell'Ispettore Onorario Zirretta, che ha seguito e diretto per suo incarico tutti i lavori svolti in questo spazio di tempo post-bellico preso in esame.

Nella fabbrica di San Francesco di Assisi, il primo e unico finanziamento venne utilizzato dal Guiotto per il restauro della cappella Chiaramontana; il Provveditorato alle OO.PP. e il Genio Civile, principali finanziatori del tempo, non si mostrarono interessati, come nel caso precedentemente illustrato, al restauro del complesso, la cui cura venne totalmente lasciata nelle mani del Rettore Mons. Sclafani e dei fedeli agrigentini.

I due complessi monumentali di cui si è discusso fanno parte di quella vasta attività edificatoria che i Chiaramonte svolsero nell'agro agrigentino con la erezione prevalentemente di chiese, conventi e monasteri tra cui, quello di Santo Spirito, è probabilmente il più antico e quello in cui sono discretamente conservate le originarie fabbriche [Spatrisano 1972, 182]. La solenne facciata dell'aula capitolare, imponente nella sua unità trecentesca, nell'alternanza di elementi funzionali e decorativi configurati in ghiere e bastoni a zig-zag del portale e delle bifore, [Inzerillo 2004, 48] trova riscontro nel magnifico portale affiancato anch'esso da due finestre nel prospetto dell'aula capitolare dell'ex convento di San Francesco. Qui, di grande interesse, è anche la Cappella, dove il gusto figurativo del repertorio dell'arte chiaramontana è espresso nella cornice dell'absidiola, mentre nei pilastrini degli angoli e nei costoloni della crociera si trovano gli stessi elementi di altre costruzioni derivate dal gotico federiciano.

Ha operato bene Guiotto nei restauri di questi due complessi monumentali agrigentini? È la stessa domanda che poneva Roberto Calandra per i restauri palermitani. Non è facile oggi discernere eventuali errori commessi nel recupero del monumento durante la prima fase d'intervento operativo, a causa della lunga serie di opere realizzate in tempi successivi; siamo certi, tuttavia, che dovevano essere molto chiari a Guiotto i criteri di restauro a cui attenersi in quel tempo, criteri condivisi con Alfredo Barbacci nel VII Congresso Nazionale di Storia dell'Architettura [Barbacci 1956, 7-13]. Siamo ancora certi che quanto da lui realizzato sia stato il frutto di una profonda conoscenza, dedizione e passione per salvare e tramandare i nostri monumenti.

Bibliografia

AMICO, V. (1975). *Dizionario topografico della Sicilia*, Palermo, rist. anast. ed. 1855, Sala Bolognese, Arnaldo Forni Editore.
BARBACCI, A. (1956). *Nuovi indirizzi nel restauro dei monumenti*, in *Atti del VII Congresso Nazionale di Storia dell'Architettura* (Palermo, 24-30 settembre 1950), Palermo, Tipografia V. Bellotti, pp. 7-13.
CAGLIOLA, F. (1985). *Siciliensis provinciae*, rist. anast. ed. 1644, Palermo, Officina di Studi Medievali.
CONIGLIARO, C. (2013), *La battaglia di Agrigento*, in Storia militare, n. 238 – anno XXI luglio, Parma, pp. 4-15.
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, a cura di L. de Stefani, Venezia, Marsilio, pp. 174-190.
FAZELLO, T. (1985). *Storia di Sicilia*, vol. I, rist. anast. ed. 1817, Catania, Edizione Dafni.
FUCÀ, S. (2017). *Quei tragici giorni del '43*, Torrazza Piemonte, Amazon Italia Logistica S.r.l.
GRIFFO, P. (1946). *La difesa del patrimonio archeologico agrigentino contro i pericoli della recente guerra,* a cura della Soprintendenza alle Antichità di Agrigento*,* Agrigento.
GUIOTTO, M. (2003). *I monumenti della Sicilia Occidentale danneggiati dalla guerra: protezioni, danni, opere di pronto intervento*, Fondazione Salvare Palermo - Fondazione Banco di Sicilia, ried. del 1946, Palermo.
INVEGES, A. (1651). *La Cartagine siciliana*, Palermo.
INZERILLO, L. (2004). *Il Gotico chiaramontano e aragonese nella Sicilia Occidentale: geometrie a confronto,* in L'architettura di età aragonese nell'Italia centro-meridionale, Palermo, Caracol Editore.
PAOLINI, M.G. (1983). *Giacomo Serpotta*, Palermo, Edizioni Novecento.
PALAZZOTTO, P. (2017). *Mario Guiotto Soprintendente ai Monumenti in Sicilia Occidentale (1942-1949): tutela e restauro a Palermo nel secondo dopoguerra,* in Critica d'arte e tutela in Italia: figure e protagonisti nel secondo dopoguerra, atti del Convegno del X anniversario della Società italiana di Storia della Critica d'Arte, a cura di C. Galassi, Passignano, Aguaplano, pp. 467-486.
PICONE, G. (1982). *Memorie storiche agrigentine*, rist. anast.1866, Agrigento.
PIRRI, R. (1987). *Sicilia Sacra*, Palermo, rist. anast. ed. palermitana del 1733, Sala Bolognese, Arnaldo Forni Editore.
RAGUSA, M.T. (2011). *La chiesa del monastero di Santo Spirito in Agrigento,* Palermo, Sciascia Editore.
SARDINA, P. (2011). *Il labirinto della memoria*, Caltanissetta, Sciascia editore.
SPATRISANO, G. (1972). *Lo Steri di Palermo e l'architettura siciliana del Trecento*, Palermo, Flaccovio Editore.
VITALE, M.R., SCATURRO, G. (2010). *Il VII Congresso di Storia dell'architettura a Palermo (1950). Il contributo di Roberto Pane e l'attività di tutela e restauro in Sicilia,* in Roberto Pane tra storia e restauro. Architettura, città, paesaggio, a cura di S. Casiello, A. Pane, V. Russo, atti del Convegno Nazionale di Studi (Università degli Studi di Napoli Federico II, 27-28 ottobre 2008), Venezia, Marsilio, pp. 210-221.

Fonti documentarie

Agrigento, Archivio Storico Comunale, *Fondo Danni di guerra.*
Agrigento, Archivio della Soprintendenza per i beni culturali ed ambientali, *Chiesa di San Francesco di Assisi,* F.lo 564. *Monastero di Santo Spirito,* F.lo 118.
Agrigento, Archivio Ufficio Beni Culturali Ecclesiastici Arcidiocesano, *Chiesa di San Francesco di Assisi*.
Palermo, Archivio della Soprintendenza per i beni culturali ed ambientali, F.li 193/3, 194/2, 195. *Fondo Guiotto – restauri a Palermo, Trapani, Agrigento. Anni 1943 – 49. Monastero di Santo Spirito*, ff.10 r – 22r.
Palermo, Archivio fotografico della Soprintendenza per i beni culturali ed ambientali, F.lo 118.

Ripartenze e ri-costruzioni dopo le catastrofi del Novecento ad Agrigento

Restarts and re-constructions after the catastrophes of the twentieth-century in Agrigento

CALOGERO DANIELE LENTINI
Politecnico di Milano

Abstract

La ripartenza è un tema che accomuna le diverse guerre della storia e del mondo, e in generale tutte le catastrofi che irrompono nella vita delle persone, aprendo spesso una voragine tra passato e presente. Questo tema si è trattato analizzando alcuni "nuovi inizi" che si sono attuati ad Agrigento, in Sicilia, nel corso del Novecento, a seguito dei bombardamenti della Seconda guerra mondiale ed altre vicende distruttive, esperienze sociali che lasciano un segno nei territori e hanno quasi sempre ripercussioni nel futuro.

The restart is a theme that unites the various wars of history and of the world, and in general all the catastrophes that erupt into people's lives, often opening a chasm between the past and the present. This theme was treated by analyzing some "new beginnings" that took place in Agrigento, Sicily, during the twentieth century, following the bombings of the Second World War and other destructive events, social experiences that leave a mark on the territories and have almost always repercussions in the future.

Keywords
Catastrofi, ripartenze, Agrigento.
Catastrophes, restarts, Agrigento.

Introduzione

I bombardamenti, gli attentati dinamitardi, le occupazioni e tutti gli effetti catastrofici delle guerre spesso vengono accostati, dalla memoria collettiva, ai traumi creati dalle catastrofi di origine naturale, come i terremoti e le frane. Si tratta di eventi assai distanti tra loro, sia per quanto riguarda le cause (politiche nel primo caso, naturali – ma anche legate all'uomo – nel secondo), sia sotto il profilo del coinvolgimento emotivo delle popolazioni, della prevenzione, della salvaguardia dei monumenti e della protezione dei civili. Nonostante ciò, la percezione delle persone, le perdite incommensurabili, il trauma e i sentimenti di disorientamento causati dagli eventi catastrofici 'naturali', sono paragonabili alla tragedia irragionevole di una guerra [Gribaudi 2021]. Inoltre, possiamo affermare che entrambi gli eventi, anche quelli che definiamo naturali, spesso sono legati alle azioni che l'uomo ha intrapreso, nel corso della storia, nel territorio. I terremoti, ad esempio, sono stati definiti da Hewitt 'unnatural disasters', in quanto la misura della catastrofe è prodotta dagli interventi dell'uomo e dalla sua insufficiente prevenzione [Hewitt 1997]. La 'distruzione', sia causata da bombardamenti che da terremoti e frane (ma anche alluvioni, inondazioni, ecc.), colloca in secondo piano – nella collettività, ma spesso anche nelle istituzioni – le cause, le responsabilità, il contesto storico e soprattutto anche i 'resti', ponendo, invece, come centro nevralgico le argomentazioni per un 'nuovo inizio'. Ripartire, spesso, è sinonimo di ricostruire, riedificare ciò che è stato distrutto, recuperare quello che è andato perso, far rinascere quelle economie che un determinato evento ha stravolto. Altre volte ripartire ha significato partire da zero. Ad ogni modo il passato ci insegna che le catastrofi, le sconfit-

te, le decadenze, purtroppo sono da sempre esistite, ma dai libri di storia possiamo anche appurare che noi uomini siamo sempre stati capaci di ripartire. Numerose civiltà, nella storia, sono sopravvissute ad eventi terribili, imprevedibili o meno; dopo la depressione però è arrivato sempre l'ottimismo!
In seguito alle maggiori catastrofi che hanno colpito la città di Agrigento nel Novecento, come i bombardamenti effettuati nel luglio del 1943, lo scoppio delle munizioni nell'agosto del 1944 a Villaseta e la frana del 19 luglio 1966, sono nati diversi cantieri che hanno raccolto le energie degli uomini, le loro idee e le loro forze, anche se alcuni di questi sono nati da progetti slegati dal tempo e dal contesto, oltre che portati avanti con l'inganno della speculazione.
Le considerazioni scaturite dallo studio di questi 'cantieri storici' rappresentano un'occasione per ragionare sulle scelte del passato e su come queste incidono profondamente sul presente. Riflettere sui programmi previsti e sui progetti attuati, a seguito dei conflitti e delle stragi citate, permette di tratteggiare un quadro politico, culturale e sociale del Novecento ad Agrigento, di evidenziare i fattori identitari e le diverse dinamiche di cambiamento, proponendo al lettore alcuni interrogativi per il presente e per un futuro prossimo, considerando soprattutto le diverse crisi attuali, le quali stanno contribuendo a cambiare le nostre vite ed interi territori.

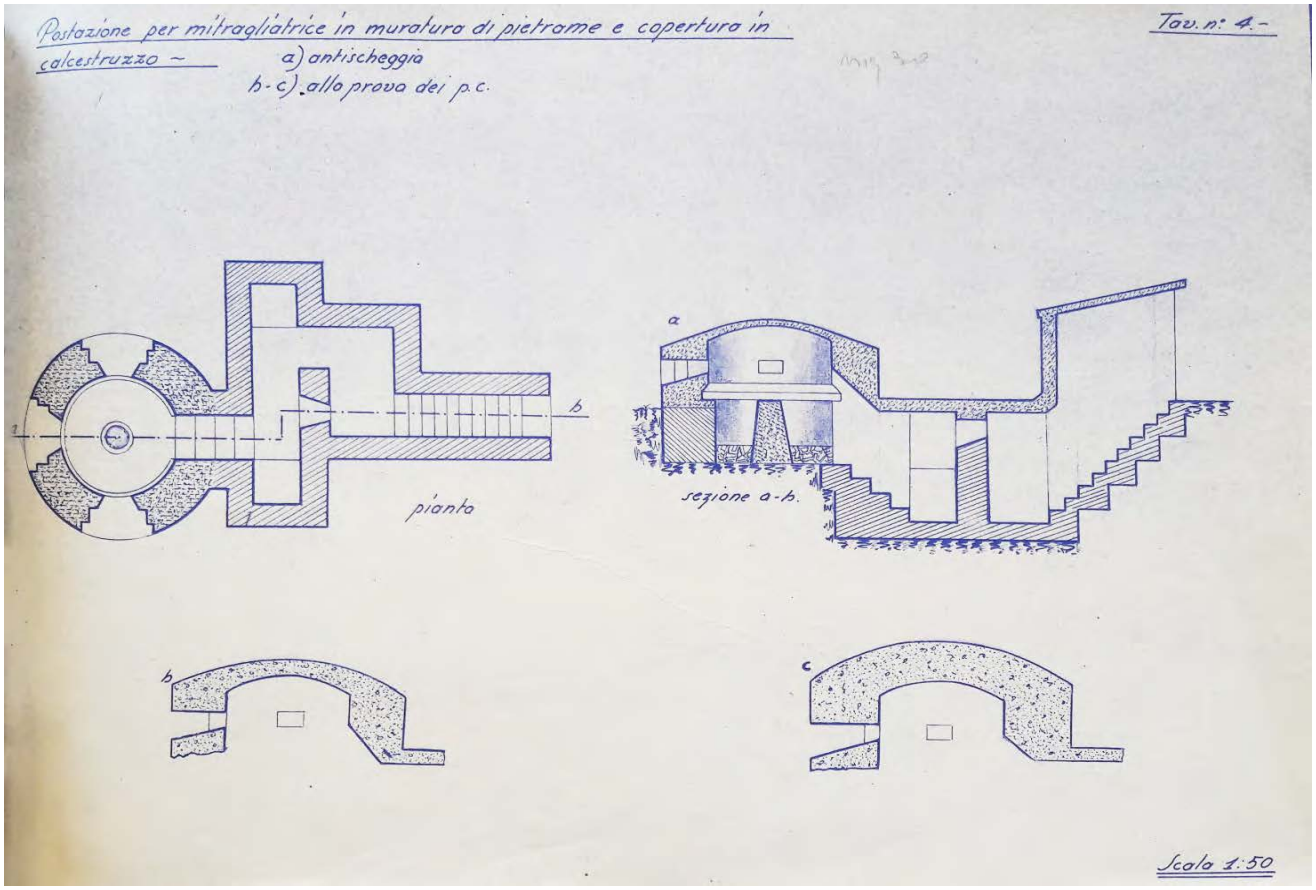
1. Le catastrofi del Novecento ad Agrigento

Nella celebre città dei Templi oggi possiamo osservare le bellezze, le fratture e gli orrori (fortunatamente questi ultimi presenti in minor misura rispetto allo splendore delle sue antichità), frutto delle guerre passate e delle civiltà, anche molto antiche, che si sono susseguite nel corso della storia. Gli eventi catastrofici già citati, della prima e della seconda metà del '900, causarono la distruzione di una parte del patrimonio edilizio della città e la conseguente alterazione del suo paesaggio. Agrigento durante la Seconda guerra mondiale rivestiva, per gli statunitensi, una notevole importanza strategica: controllava infatti la strada statale per Palermo, inoltre a pochi chilometri dalla città era presente il porto empedoclino, utile per far giungere rifornimenti, armature e materiali alle truppe statunitensi occupate ad avanzare verso l'interno dell'isola. La città dei Templi doveva quindi essere conquistata, così «dopo 7 giorni di strenui combattimenti, sotto l'incessante martellamento navale e terrestre, circondata da ogni parte, Agrigento cede alla prepotenza nemica al grido Viva l'Italia» [Conigliaro 2013].
Riguardo la conquista di Agrigento è suggestiva la parte finale di un testo di Salvatore Di Benedetto, in cui è possibile discernere una parte del paesaggio agrigentino di quel periodo: Di Benedetto racconta che Salvatore Gentile, un contadino promosso cuciniere in un reparto militare dislocato in un villaggio sito in una collina che guardava verso il mare, alla notizia del tenente di arretrare, di fronte agli americani, abbandonò il paese avviandosi verso la strada che portava a valle. «La strada in discesa era fiancheggiata da ulivi, dai frutti non ancora maturi. Più in basso si scorgevano verdi giardini di aranci e più lontano, su altre colline circostanti, si stendevano ampi pascoli deserti. Più scendeva a valle e più sentiva che la terra si copriva di silenzio e il calore del pomeriggio di agosto dava un senso grave alla immobilità di tutti quegli alberi e dell'aria. Gli sembrò, per la prima volta nella sua vita di contadino, che la campagna e le piante fossero diverse da come prima le aveva sempre conosciute, lavorate, vissute. La natura, la terra, gli sembrò per la prima volta indifferente e soprattutto estranea. E ne ebbe un senso di doloroso distacco. Era solo in mezzo a tanta estraneità. Il ritorno a casa per migliaia di soldati era cominciato così» [Di Benedetto 1983].
I soldati così, dopo la conquista degli americani, tornarono verso le proprie famiglie, nelle campagne, nei paesi e in città: le campagne ad alcuni poterono risultare estranee, come racconta Di Benedetto, per altri probabilmente rappresentarono il ritorno alla vita, tutto, comun-

que, stava per cambiare per sempre. La città era stata segnata dallo scempio dei bombardamenti e le campagne erano 'pronte' per lo scempio di un'urbanizzazione incontrollata e a macchia di leopardo.
Tra le date da ricordare, della guerra ad Agrigento, vi è quella del 10 luglio 1943: intorno alle 18:00 gli americani bombardarono il padiglione dell'economato dell'Ospedale Psichiatrico di Agrigento causando due morti, anche se, probabilmente, l'obiettivo era la colonia agricola dell'ospedale in cui i tedeschi avevano stanziato le loro truppe [La Loggia 1995, 17]. Lo stesso giorno fu effettuato un bombardamento contro le fortificazioni di presidio di Porta Aurea, nel cuore della Valle dei Templi, territorio in cui erano presenti diverse istallazioni militari. A questo proposito è utile fare un inciso. Ad Agrigento, infatti, sono presenti pochissime strutture militari del passato, gli unici manufatti sopravvissuti alle nuove edificazioni e alla speculazione sono le costruzioni in calcestruzzo costruite, in punti strategici del territorio (alcuni all'interno dell'odierno Parco Archeologico e Paesaggistico della Valle dei Templi di Agrigento), in occasione della II guerra mondiale a scopo difensivo, i cosiddetti bunker, i quali rappresentano gli emblemi di una parte importante della storia italiana. Alcune di queste costruzioni, negli anni successivi alla guerra, sono state distrutte per lasciare spazio a nuove edificazioni, altre sono state nascoste, sotterrate o riutilizzate, ad esempio, come deposito. Tali strutture superstiti, di grande valore storico-culturale, oggi sono quasi tutte abbandonate e altamente degradate, nonostante siano tutelate da un vincolo *ope legis* (articoli 10 e 12 del D.L. 22 gennaio 2004, n. 42 Codice dei beni culturali).
Ritornando agli eventi bellici che colpirono la città dei Templi, bisogna ricordare che l'attacco più nefasto, da parte degli americani, fu quello del 12 luglio successivo: due bombardamenti, il primo antecedente alle ore 8 e il secondo intorno alle 10 di mattina [Fucà 2018, 102], provocarono numerose vittime.

1: Porto Empedocle durante la Seconda guerra mondiale [S. Reale, 11].

Le bombe, che avrebbero dovuto colpire, probabilmente, la stazione centrale e la caserma 'Crispi', centrarono il ricovero di via Pirandello che ospitava numerosi sfollati. Vennero colpite anche alcune entrate dei rifugi aerei, protette da sacchi di sabbia con funzione antischegge, impedendo l'ingresso dell'area nei rifuggi stessi, provocando così numerosi morti. Gli ordigni distrussero anche lo storico liceo classico e il Museo di Storia Naturale annesso. Altre bombe colpirono i quartieri di via Duomo, San Gerlando, San Michele, via Garibaldi e via Porcello. La città, quindi, uscì martoriata dalla guerra, oltre al patrimonio edilizio vennero infatti danneggiate molte strade, le condutture idriche e la rete fognante [La Loggia 1995, 17,18]. Successivamente numerosi ordigni esplosivi disseminati nel territorio agrigentino, causarono ulteriori morti. Un evento da ricordare, legato alla guerra, infine, è lo scoppio delle munizioni nell'agosto del 1944 a Villaseta [Sanzo 2009, 51].
La guerra portò quindi distruzioni e morti, e con la sua fine la città non vide del tutto la pace. Gli agrigentini, infatti, erano ancora scossi dall'orrore della guerra, quando il 28 febbraio 1944 un lembo della piazza Bibbirria, nel versante nord della città, franò insieme al declivio sottostante, fortunatamente non ancora edificato. La frana interessò, oltre alla piazza, anche via delle Mura e le sottostanti vie, fino alla linea ferroviaria. Tali eventi disastrosi resero necessario un piano di ricostruzione della città, per il quale furono necessari considerevoli interventi statali. Agrigento, con il Decreto Ministeriale 16 giugno 1945, n. 45 [Martuscelli 1966, III], fu inclusa nell'elenco dei centri sinistrati e il 29 dicembre dello stesso anno, con il Decreto Luogotenenziale n. 892, il suo abitato fu incluso tra quelli da consolidare a cura e spese dello Stato.

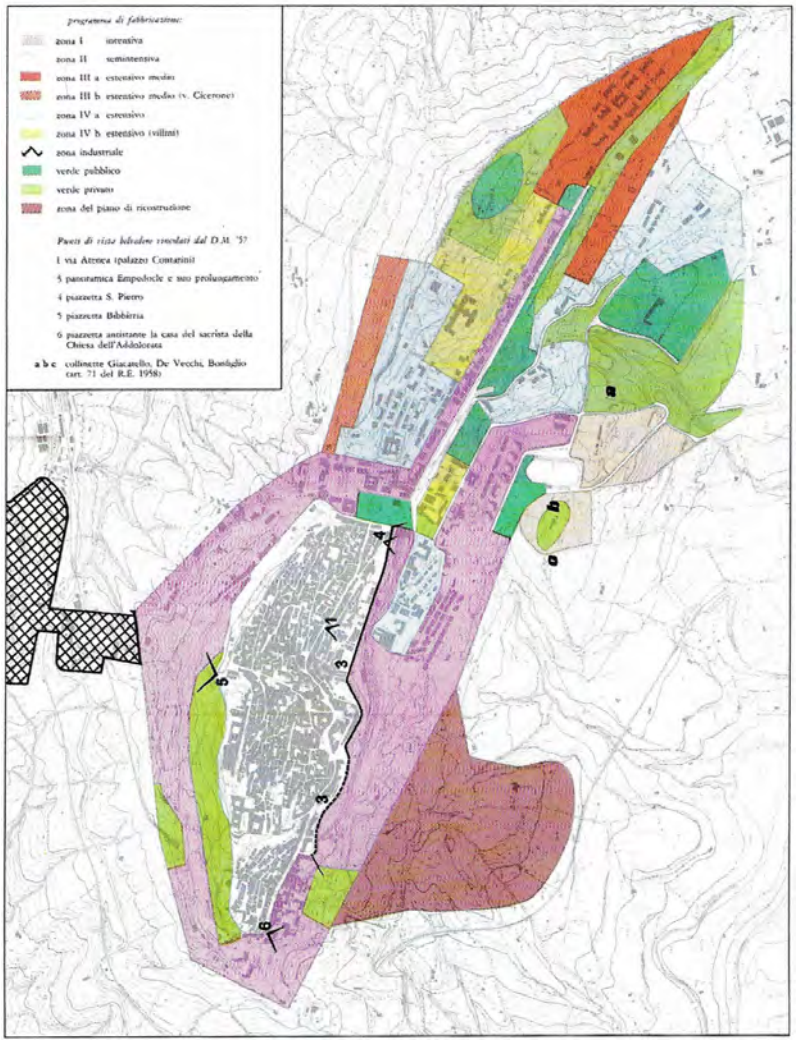


2: Esempio di progetto tipo di uno dei bunker costruiti in Sicilia [Direzioni Lavoro Genio Militare del Comando Militare Territoriale di Palermo, Situazione opere di difesa e strade militari, Disegni].

Agrigento, dunque, era una cittadina disastrata, martoriata da diversi eventi catastrofici; sarebbe stato necessario quindi intervenire nel più breve tempo possibile e, soprattutto, sarebbe stato ragionevole attuare un piano attento alle esigenze del territorio e dei cittadini. Ma oltre ai lavori di "pronto soccorso alla città", provvedimenti amministrativi puntuali rivoli in molteplici direzioni (riparazioni di strade, edifici comunali, fognature, condutture dell'acqua, muri di sostegno, tombe del cimitero, opere di difesa della spiaggia di San Leone, opere di drenaggio, costruzione di muri di cinta, ecc.) effettuati all'indomani della guerra, Agrigento non conobbe, per molti anni, nessun piano di ricostruzione [La Loggia 1995, 47-50]. Nonostante l'emanazione dei Decreti sopra citati, infatti, il sindaco Finazzi inviò la domanda, per inserire Agrigento nell'elenco dei comuni obbligati ad adottare un Piano di Ricostruzione, al Ministro dei Lavori Pubblici il 14 marzo del 1952 [Martuscelli 1966, IV], nove anni dopo la fine della guerra, e solo il 24 gennaio del 1953 la città fu inclusa, con apposito elenco ministeriale, nel trentaseiesimo elenco dei comuni gravemente danneggiati. Solo allora fu necessario redigere un Piano di Ricostruzione. La redazione di quest'ultimo fu affidata, dal Provveditore alle Opere Pubbliche, all'ingegnere Giuseppe Granone, che il 18 novembre 1954 lo consegnò al Comune, firmato anche dai tecnici Del Bufalo e Biuso [Martuscelli 1966, 36]. In questo piano era prevista la realizzazione di una complessa struttura viaria per la città e le sue espansioni, con alcune arterie esterne, strade di difficile realizzazione e vie che prevedevano considerevoli sventramenti, come ad esempio la strada parallela a valle della via Atenea. Alcune di queste strade vennero realizzate, come ad esempio il prolungamento di via Empedocle e il collegamento tra via Manzoni e via Empedocle, altre invece non trovarono seguito.
Il Piano di Ricostruzione non prevedeva soltanto la distruzione di alcune porzioni dell'antica città tramite gli sventramenti sopra citati, ma anche la devastazione di grandi aree archeologiche e lo stravolgimento di una parte del paesaggio della Valle dei Templi. Il piano includeva, infatti, due aree per l'espansione della città: una a sud-est di Agrigento, ai piedi della collina della Rupe Atenea; l'altra a sud-ovest del colle di Girgenti, nella zona di contrada Pezzino. Sono queste due aree del territorio vallivo caratterizzate da un elevato valore storico, ambientale e paesaggistico.
Ricordiamo, infatti, che nella Rupe Atenea, secondo lo storico Polibio, sorgeva il santuario di Atena e Giove Atabirio e a sud-est della Rupe oggi è presente il cosiddetto Tempio di Demetra, incorporato all'interno della chiesa di San Biagio: si tratta di un paesaggio archeologico in cui la vegetazione fa da sfondo naturale alla collina della Valle dei Templi. La seconda area, quella a sud-ovest del colle di Girgenti, è caratterizzata dalla presenza della «più vasta area cimiteriale, più a lungo utilizzata, dalla città greca»[1], la necropoli Pezzino, «la più estesa e la più ricca, e oggi possiamo dire la più antica» delle necropoli agrigentine [De Miro 1989, 8]. Anche questa, quindi, è un'area di grande valenza culturale, in cui archeologia, agricoltura e natura si fondevano, ed in parte lo fanno ancora oggi, in un unico paesaggio storico e produttivo. Il Piano fu trasmesso al Provveditore delle Opere Pubbliche nel gennaio del 1955, per essere esaminato dal Comitato Tecnico Amministrativo, il quale, il 21 dicembre del 1956, si pronunciò favorevolmente, chiedendo però alcune condizioni e modifiche: «la soppressione della zona di espansione a sud-est della Rupe Atenea, a valle dell'albergo dei Templi, perché ricadente in una zona di interesse archeologico, e la eliminazione degli sventramenti in progetto per la creazione di nuove arterie viarie nel centro storico», cercando quindi di evitare, almeno in parte, alcuni «scempi pianificati» [Martuscelli 1966, 37].

[1] Assessorato dei beni culturali e de ll'Identità Siciliana (a cura di), *Necropoli Pezzino*, in *Nécropoles*, https://www.parcovalledeitempli.it.

Ma il Piano ebbe un lungo iter di approvazione. L'Assessorato Regionale ai Lavori Pubblici, il 30 gennaio 1957, trasmise il Piano al Comune affinché venisse adeguato alle modifiche richieste. Il 30 luglio del 1960 e, successivamente, il 9 marzo e il 24 aprile del 1961 [Martuscelli 1966, VII], il Genio Civile sollecitò il Comune e l'Assessorato Regionale ai Lavori Pubblici affinché il Piano fosse approvato e poi attuato, in quanto era considerato uno strumento necessario per lo sviluppo della città.
Il Piano fu approvato, dal Consiglio Comunale, il 27 giugno 1961 e poi trasmesso a Palermo per il parere definitivo. La sezione Urbanistica del Provveditorato alle Opere Pubbliche, il 21 febbraio 1962, chiese l'adeguamento del Piano, in quanto non furono eliminate alcune demolizioni previste nel progetto originario. Così, il 13 giugno 1962, l'Assessorato Regionale ai Lavori Pubblici inviò nuovamente il Piano al Comune perché venisse adeguato e nuovamente approvato dal Consiglio Comunale. Il 6 maggio 1963 il Provveditorato alle Opere Pubbliche sollecitò il Comune affinché venisse presentato il Piano rielaborato [Martuscelli 1966, X]. Questo fu l'ultimo atto amministrativo del lungo iter di approvazione del Piano di Ricostruzione; a quest'ultima richiesta, infatti, non seguì mai alcun riscontro. La vicenda del Piano di Ricostruzione si concluse dunque senza nessun esito, lasciando la città, per molti anni, senza uno strumento urbanistico che disciplinasse la ricostruzione e le richieste di abitazione, considerando l'incremento demografico di quel periodo.
Ad un certo punto non vi era più la volontà politica di portare avanti il suddetto Piano, sia perché erano passati molti anni da quando era stato redatto, ma soprattutto perché nel 1958 vennero approvati il Regolamento edilizio e il Programma di Fabbricazione, in cui vennero individuate le aree destinate a verde pubblico e privato, la zona industriale, la zona del Piano di Ricostruzione (precisamente la zona in contrada Pezzino) e le diverse aree di espansione.
Così, negli anni '50, si avviò una frenetica attività edilizia che investì il centro storico e la zona adiacente ad esso con un'edilizia intensiva e scadente, «secondo il principio del massimo sfruttamento dell'area (edificabile o resa edificabile) nella totale assenza di controllo pubblico. Il meccanismo adoperato dai costruttori (improvvisati) per aggirare i limiti della normativa vigente, già abbastanza permissiva, era quello di iniziare i lavori senza licenza e operare per successive varianti, finalizzate ad aumentare progressivamente l'altezza e la volumetria, di cui si richiedeva l'autorizzazione in sanatoria. Autorizzazione che regolarmente veniva accordata» [Cannarozzo 2009, 86-93]. Ciò fu reso possibile anche grazie all'articolo 39 del Regolamento Edilizio del 1958, il quale fissava a 25 metri l'altezza massima degli edifici, contemplando l'eccezione espressamente prevista «salvo deroghe speciali da esaminarsi caso per caso» [Sanzo 2009, 68].
In alcune zone del centro storico vi furono massicci interventi di sostituzione edilizia attraverso la realizzazione di scadenti edifici multipiano alti 30/40 metri, che ostruirono la vista verso la Valle dei Templi, nonostante l'esistenza del vincolo panoramico e conservativo di cui al D.M. 12 giugno 1957, il quale vietava la realizzazione di edifici che avrebbero impedito la visibilità da determinati punti di vista della città verso la Valle, oltre a vincolare 824 ettari del territorio vallivo, individuando un limite ben preciso. Tale prassi costruttiva, oltre a deturpare il paesaggio agrigentino e a ostruire alcuni punti di vista dalla città verso la Valle, portò ad un sovraccarico edilizio che causò una delle più grandi catastrofi della storia agrigentina: la frana del 19 luglio 1966. «Già intorno alle sette si erano avvertiti i primi smottamenti. Chi si era appena alzato fece in tempo ad accorgersene, […] fuggendo per le scale. Migliaia di persone uscirono in strada portandosi dietro quanto erano riusciti ad afferrare. Nel giro di un'ora dalla rocca dove si ergeva la moderna Agrigento scivolarono verso valle migliaia di metri cubi di terra. Alcuni palazzi si accartocciarono. Un centinaio di feriti. Milleduecento famiglie senza



3: Tav. 14 del Programma di Fabbricazione del 1958, Agrigento, [Sanzo 2009, 72].

casa, più di cinquemila persone da lontano guardavano, come svegliati da un sogno, cosa restava della loro città […] La frana di Agrigento mise l'Italia di fronte a uno specchio che ne rimandava l'immagine deforme assunta da molte sue città […]» [Erbani 2006].
Successivamente alla frana di Agrigento, furono emanati, a livello nazionale, diversi provvedimenti legislativi che frenarono il processo di speculazione edilizia ad Agrigento, oltre che in altre parti d'Italia, bloccando anche la costruzione di manufatti previsti – dal Programma di Fabbricazione – all'interno della Valle, a pochi passi dai Templi; contemporaneamente però si intrapresero una serie di scelte politiche ed urbanistiche locali che causarono l'abbandono del centro storico e numerosi atri danni al territorio di Agrigento. Successivamente, con il nuovo Piano di Fabbricazione, approvato insieme al Regolamento Edilizio il 21 aprile del 1972, vennero individuate nuove zone di espansione della città, le quali, essendo distaccate diversi chilometri sia le une dalle altre, che dall'originario nucleo urbano, costituirono – una volta edificate – dei veri e propri quartieri satelliti. Tale scelta, che si rivelò poi un fallimento urbanistico, fu ripresa nel PRG adottato nel 1978, il quale prevedeva numerosi interventi (poco condivisibili), non tutti però realizzati. A proposito di questo piano è utile riportare le valutazioni di Teresa Cannarozzo: «Sembra in sintesi che il Piano si basi su una conoscenza approssimativa dei luoghi e che proponga un ammodernamento hard del territorio, poco compatibile con la storia, la cultura, la morfologia e la stabilità stessa del supporto territoriale che risultano del tutto ignorate. Il piano sancisce la frammentazione del sistema insediativo […], propone uno sviluppo policentrico in tutte le direzioni, anche le più lontane e inaccessibili: «un modello urbano polinucleare» che dovrà essere precisato attraverso la redazione di 23 piani particolareggiati. […] Sembra che, nell'adozione del Prg del 1978, si sia ignorata l'esistenza dei limiti all'edificabilità dovuti al cosiddetto 'vincolo Grappelli' derivante dagli studi della Commissione omonima, e ciò consentì il rilascio illegittimo di numerose concessioni» [Cannarozzo 2009, 98,99].
Così con l'attuazione del P.R.G. del 1978, si assistette, alla creazione dei quartieri satelliti, che furono la causa di una dispersione della popolazione nelle periferie e di una significativa frammentazione urbana che vede protagoniste le zone di Villaseta, Fontanelle, Monserrato, San Giusippuzzu e Villaggio Mosè.

Tale scelta urbanistica, naturalmente, ha avuto una ricaduta anche nell'impianto infrastrutturale. Nell'arco dell'ultimo mezzo secolo, infatti, la Valle dei Templi, e in generale Agrigento, ha costituito il territorio per la costruzione di nuove strade, viadotti e svincoli, che furono proposti come simboli di sviluppo, anche se alcuni di grandi dimensioni e lesivi alla struttura storica e paesistica circostante.

Conclusioni

Agrigento usciva, quindi, da anni difficili: i bombardamenti del 1943; lo scoppio delle munizioni e la frana del 1944; e ancora, dopo 22 anni, la frana del 1966. La città era dunque martoriata da catastrofi causate soprattutto dalle azioni degli uomini, che dopo la grande guerra avevano «errato, fortemente e pervicacemente, sotto il profilo della condotta amministrativa e delle prestazioni tecniche, nella veste di responsabili della cosa pubblica e come privati operatori» [Erbani 2006].

Pertanto, le post catastrofi hanno costituito ad Agrigento, come in tante altre città d'Italia, il momento ideale per imporre progetti, spesso speculativi, che si sono posti in discontinuità con il passato, non andando incontro alle necessità del territorio e non ascoltando i cittadini. Non si vuole, in questo breve scritto, giudicare le scelte del passato, tantomeno lasciarsi andare ad inutili nostalgie. È necessario però analizzare criticamente il passato, comprendendo i processi delle ripartenze che hanno portato alle ri-costruzioni: «se è vero che il presente aiuta a comprendere il passato, resta pur vero che la conoscenza del passato aiuta a capire il presente» [Romani 1963, 205].

In passato le distruzioni causate dalle catastrofi, naturali e non, costituirono spesso un pretesto per imporre ammodernamenti alle città, o quelli che vennero proposti come tali: nuove strade, diradamenti, grandi infrastrutture, arrivando anche a costruire nuove città, abbandonando spesso anche gli antichi centri. Ma oggi come bisogna intervenire in caso di una catastrofe? Recentemente quali sono state le 'dinamiche del dopo'? Qual è stato il contributo della nostra storia? Qual è stato il ruolo delle innovazioni?

Il nostro passato è pieno di distruzioni e ripartenze; la nostra storia è intrisa di cantieri storici, abbiamo fatto tesoro di tali vicende? A seguito dei recenti eventi catastrofici, avvenuti in territorio nazionale, non si è forse osservata una grande inerzia politica, oltre che vere azioni contraddittorie e deficitarie di un progetto unitario?

È sicuramente vero che il disastro implica una cancellazione – almeno parziale – di un centro, una discontinuità con il passato, una profonda frattura, ma è anche vero che non esiste futuro senza passato. Il legame culturale e affettivo che si instaura tra la città e la sua gente, la cultura dell'abitare di un determinato centro, i suoi *landmark* storici, il paesaggio costruito nei secoli, e in generale l'anima di una cittadina, non possono essere messi da parte, o annullate, per far spazio ad una modernità slegata dalla cultura dei luoghi, per realizzare un finto progresso che arricchisce pochi eletti ed impoverisce la città e i suoi valori, riducendoli in memoria. Quest'ultima, oggi, non deve esistere soltanto nei libri di storia, o nei ruderi di un centro storico abbandonato, deve essere 'recuperata', 'progettata', affinché venga nuovamente vissuta: questo forse sarebbe possibile, 'semplicemente', se nelle post-catastrofi si intervenisse (responsabilmente) rispondendo alle reali necessità del territorio, dell'ambiente e dei cittadini. Ricordiamo che ricostruire una città significa ricostruire una comunità.

Naturalmente sono molteplici e complessi gli argomenti che entrano in gioco in questi casi (economici; sociali, territoriali, politici, urbanistici, sismici, ingegneristici, geologici, conservativi, normativi, ecc.), per questo è necessaria una visione progettuale ampia e multidisciplinare, che tenga conto del valore storico del contesto, assicurando una necessaria sintesi tra di-

verse materie a volte discordanti tra loro. Un progetto che nasca dalla lettura della realtà, che affronti i problemi con un apparato teorico ben saldo, facendo della ricerca uno strumento concreto per salvare ciò che la catastrofe ha trasformato in qualcosa di sospeso tra passato e futuro.
Termino con una frase che, se pur riguarda un'altra città italiana, con una diversa storia, può lasciare al lettore possibili spunti di riflessione: «Brescia potrebbe ripresentarsi ai posteri col suo volto – austero volto di pietra – d'ante guerra. Occorrono naturalmente cospicue fortissime somme. Troppo amore nutrono e coltivano i bresciani tutti per la loro città perché essi non sentano lo stimolo, il desiderio, anzi il bisogno di offrire per la ricostruzione. Il denaro si troverà. Nemmeno il più piccolo dubbio» [Coccoli 2013, 87].

Bibliografia

CANNAROZZO, T. (2009). *Agrigento: risorse, strumenti, attori. Percorsi verso nuovi orizzonti di sviluppo locale*, in *Progettare le identità del territorio. Piani e interventi per uno sviluppo locale autosostenibile nel paesaggio agricolo della Valle dei Templi di Agrigento,* a cura di F. Lo Piccolo, Firenze, Alinea Editrice.
COCCOLI C. (2013). *Gli eventi sui monumenti bresciani e i principali cantieri della ricostruzione*, in *Ricostruire sulle macerie. La rinascita di Brescia nel secondo dopoguerra (1945-1951)*, a cura di M. P. Pasini, Gavardo, Tipolitografia Gavardese snc.
CONIGLIARO, C. (2013). *La battaglia di Agrigento*, in *Storia Militare*, n. 238 – luglio.
DE MIRO, E. (1989). *Agrigento. La necropoli greca di Pezzino*, Messina, Sicania.
DI BENEDETTO, S. (1983). *La Sicilia non è un'isola*, Palermo, Ila Palma.
ERBANI, F. (2006). *Agrigento. La frana che sconvolse l'Italia*, in "La Repubblica", 14 luglio 2006.
FUCÀ, S. (2018). *Quei tragici giorni del '43*.
GRIBAUDI, G. (2021). *La memoria delle catastrofi nei processi di ripartenza. Una conversazione*, intervista a cura di Tolomelli M., Storicamente.org, Laboratorio di Storia, Dibattiti.
HEWITT, K. (1997). *Regions of Risk. A Geographical Introduction to Disasters*, London-NewYork, Routledge.
LA LOGGIA, M. (1995). *Agrigento 1940-1960. Cronaca di un ventennio*, Palermo, Ila Palma.
MARTUSCELLI, M. (1966). *Relazione tecnica d'indagine in dipendenza del movimento franoso verificatosi nell'ambito di Agrigentoil 19 luglio 1966, in merito alla situazione urbanistico-edilizia della predetta città*.
ROMANI, M. (1963). *Un secolo di vita agricola in Lombardia: (1861-1961)*, Milano, Giuffre.
SANZO, S. (2009). *Lo sviluppo Urbanistico di Agrigento*, Agrigento, Massimo Lombardo Editore.

Sitografia

www.parcovalledeitempli.it. *Necropoli Pezzino* (marzo 2019).

Rigenerare le aree militari dismesse: il caso dell'aeroporto militare 'Vincenzo Magliocco' a Comiso (Ragusa) e il restauro delle originarie strutture di epoca fascista scampate alle bombe del 1943

The regeneration of disused military areas: the case of the military airport 'Vincenzo Magliocco' in Comiso (Ragusa) and the restoration of fascist-era buildings that survived the bombs of 1943

GIOVANNI GATTO[*], VINCENZO DIPASQUALE[**]
[*] Università di Palermo, [**] Architetto

Abstract
Il contributo ripercorre le vicende relative alla nascita dell'aeroporto militare "Vincenzo Magliocco" a Comiso (Ragusa) in Sicilia e si sofferma sugli effetti dei bombardamenti del 1943, la trasformazione in base NATO durante la guerra fredda, fino ad arrivare all'attuale insediamento dell'aeroporto civile "Pio La Torre". Un progetto di rivitalizzazione culturale potrà orientare la progressiva riapertura del sito alla collettività e garantire il restauro delle sue testimonianze d'architettura.

The contribution traces the events relating to the birth of the "Vincenzo Magliocco" military airport in Comiso (Ragusa, Sicily). The discussion focuses on the effects of the bombings of 1943, the transformation into a NATO base during the cold war, up to the current insertion of the "Pio La Torre" civil airport. The entire airport area after being abandoned for a long time requires a cultural project able to pilot the progressive opening of the site to the community and guarantee the proper restoration of its architectural testimonies.

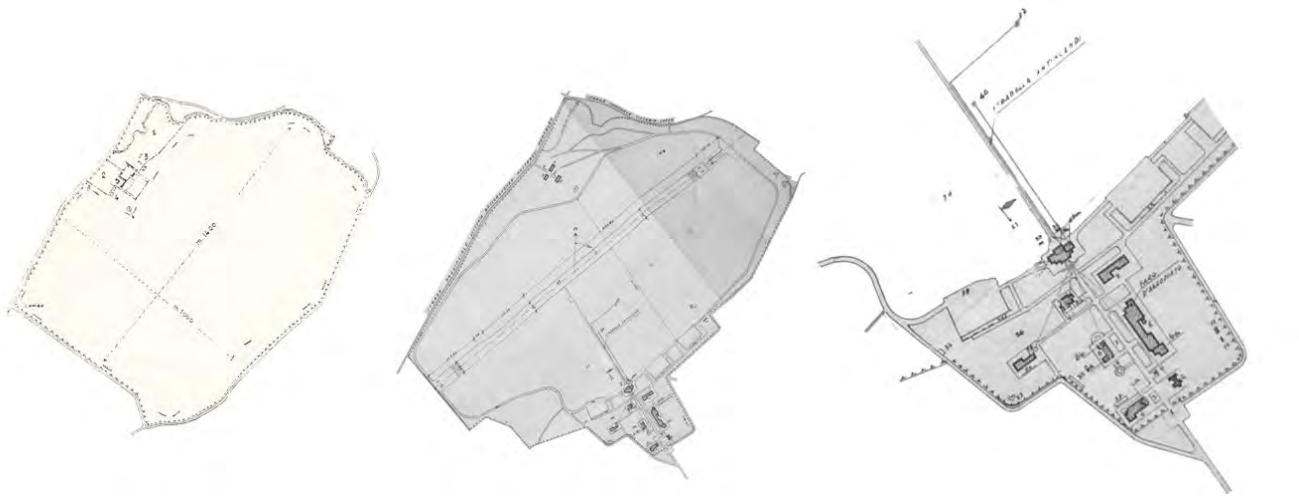
Keywords
Comiso (Sicilia), riuso, aree militari dismesse.
Comiso (Sicily), reuse, abandoned military areas.

Introduzione
Il contributo ripercorre un secolo di vita dell'aeroporto 'Vincenzo Magliocco' a Comiso, in Sicilia, che nasce come campo di fortuna nel 1929, diventa aeroporto militare nel 1939, base NATO dal 1981 al 1991, fino ad arrivare ai giorni nostri con la conversione, nel 2013, in aeroporto civile e l'intitolazione a 'Pio La Torre'. Verso la metà degli anni Trenta del secolo scorso la politica di espansione di Mussolini verso l'Africa, ma anche difensiva nei confronti di Malta, controllata dai britannici, portò il dittatore a commissionare, per la sua posizione strategica, la costruzione di un nuovo aeroporto militare a Comiso, in Sicilia.
Nel 1943 l'aeroporto subì le conseguenze dei bombardamenti da parte dei caccia alleati, che fecero delle vittime e causarono ingenti danni all'aerostazione (demolita negli anni Ottanta). Se fino al 1981 il sito comprendeva al suo interno soltanto gli originari fabbricati, l'era della NATO ha stimolato l'edificazione di una nuova città, popolando l'area attorno alla pista ed ampliando la superficie dell'aeroporto di circa 193 ettari. Il contributo porrà in risalto come il tema del restauro degli edifici originari, degli anni Trenta del Novecento, rappresenti l'aspetto fondamentale per preservare la memoria del sito e avviare la concreta rinascita dell'area, attualmente abbandonata, che ha visto negli anni Ottanta, su iniziativa della NATO,

l'ampliamento e l'edificazione di centinaia di nuovi edifici senza però porre nessuna attenzione alla conservazione delle architetture storiche.

1. La costruzione dell'aeroporto nel ventennio fascista

Negli anni Venti del Novecento il regime fascista aveva pianificato i suoi programmi espansionistici nel continente africano. Infatti, nel maggio del 1924, Benito Mussolini giunse in Sicilia per incontrare gli alti comandi militari. Il 4 febbraio 1929 con un Decreto Ministeriale veniva istituito il Campo di fortuna di Comiso, che avrebbe avuto la sola funzione di pista di atterraggio in caso di emergenza (il 21 maggio lo revocava con un altro Decreto). Il 15 luglio 1935 si avviarono i lavori di costruzione del campo di aviazione con la realizzazione della pista di atterraggio e le prime infrastrutture, tra le quali le caserme, le mense e i depositi.
Il 4 ottobre 1936 il duce disponeva che nei pressi di Comiso venisse realizzato un aeroporto militare; i lavori furono eseguiti per conto della Regia Aeronautica per un importo pari a dieci milioni e seicentomila lire. L'inaugurazione dell'aeroporto avvenne il 14 agosto 1937 alla presenza dello stesso capo del governo Benito Mussolini, che definì l'aeroporto come la «Sentinella avanzata del Mediterraneo» [Francione 2008, 52].



1: Planimetria del sedime originario (1924) e ampliamento, completato nel 1943, da cui emerge il forte segno dell'asse urbano, la rilevanza del casermone avieri (a destra) e della palazzina comando in testa all'asse rivolta verso il campo di volo.

2. Il 1943 e le bombe sull'aeroporto di Comiso

Con l'avanzare della guerra in Africa, lo scalo di Comiso assunse un ruolo strategico tanto da essere considerato un obiettivo militare da colpire. Le prime incursioni nemiche non fecero alcuna distinzione fra militari, giunti nel frattempo in numero sempre crescente, e civili. Infatti il 26 maggio 1943 si registrò il primo bombardamento, seguito dal secondo il 17 giugno 1943. Il giornalista Rino Rimmaudo sul quotidiano locale "La Sicilia" descriveva così i due eventi: «mancava poco alle 10,30 e il cielo sembrò oscurarsi. Uno spettacolo terrificante si presentò agli occhi della popolazione civile. Una quantità enorme di aerei, le famose fortezze volanti della R.A.F., disposti in formazione da combattimento, piombò sulla città, diretta verso l'aeroporto. A un certo punto gli aerei cominciarono a vomitare bombe ancor prima di giungere sulla verticale dell'aeroporto. Un vero bombardamento a tappeto che fece subito le prime vittime fra i civili, contadini principalmente, sorpresi a lavorare nei campi adiacenti alla zona militare. La contraerea oppose una tenue resistenza essendo stata colta di sorpresa, mentre moltissimi aerei vennero distrutti a terra ancor prima che potessero prendere il volo. I pochi

che ci riuscirono furono decimati dai caccia nemici che scortavano i bombardieri inglesi. In pochi minuti l'aeroporto divenne un ammasso di rovine fumanti con corpi orrendamente mutilati sparsi un po' ovunque. Molte le vittime anche tra gli operai civili che lavoravano all'interno dell'aeroscalo. Quella data del 26 maggio 1943 segnò l'inizio della cosiddetta operazione Husky, il nome convenzionale con cui venne battezzata l'invasione della Sicilia da parte delle truppe alleate. Non erano trascorse poche settimane da quel tragico evento che la mattina del 17 giugno, alle 11,00 circa, se ne verificò un altro, ancor più micidiale e sanguinoso. I morti, stavolta, si contarono a decine e i feriti a centinaia, moltissimi fra la popolazione civile». Tali azioni, tuttavia, non compromisero del tutto la riattivazione dell'aeroporto. La palazzina di comando (edificata sullo stesso modello compositivo e costruttivo impiegato nelle sedi di Vicenza e Bologna) risultò distrutta e la stessa pista fu in parte colpita dai bombardieri anglo-americani; quasi tutti i servizi connessi all'aeroporto militare rimasero però pressoché intatti e i danni alla pista riparabili senza eccessivi sforzi [Calabrese 2008].

2: A sinistra, la Palazzina di comando prima dei bombardamenti [Francione 2008, 59]. Al centro, lo stesso fabbricato dopo i bombardamenti [Calabrese 2008, 62]. A destra, Hangar aerei colpiti dai bombardamenti [dal sito internet: www.antoniorandazzo.it/sicilia/comiso.html].

3. Le prime utilizzazioni dopo la Seconda guerra mondiale

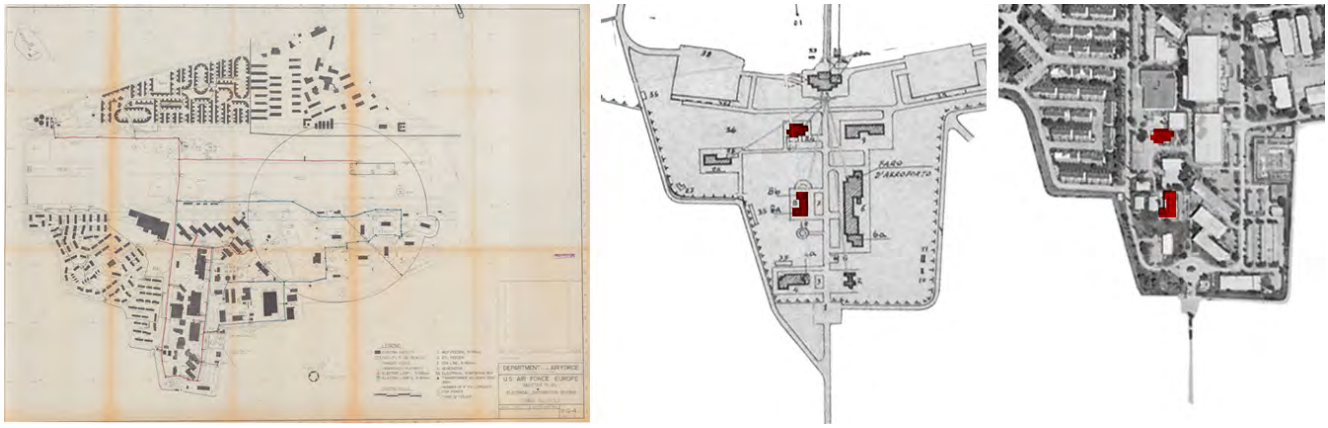
Dopo la conclusione della Seconda guerra mondiale l'area divenne la sede distaccata del 41° Stormo di Catania, ma venne anche impiegata (dal maggio 1952) per usi civili da parte delle compagnie aeree di bandiera. L'infrastruttura attraversò un lungo periodo di declino, segnato da aperture e chiusure, fino all'anno 1972 quando l'aeroporto venne dichiarato inadeguato ad assicurare le condizioni di sicurezza per l'effettuazione del traffico aereo e, quindi, chiuso poiché dichiarato inagibile. Nello stesso anno veniva però presentato un progetto di massima per la realizzazione dell'aeroporto civile, elaborato dall'ingegnere capo Ignazio Civello[1].

4. La costruzione della base NATO e la demolizione di alcuni edifici originari

Agli inizi dell'agosto del 1981, il Consiglio dei ministri guidato da Giovanni Spadolini decise di localizzare una Base NATO a Comiso, presso l'aeroporto abbandonato che, essendo destinato ad accogliere 112 missili Cruise a testata nucleare, sarebbe diventato la più grande base d'Europa, ma seguirono periodi di proteste e disordini da parte di manifestanti. Pio La Torre, segretario regionale del Partito Comunista, il 4 aprile del 1982, alla testa di centinaia di migliaia di persone, aveva manifestato contro l'installazione dei missili Cruise. Già l'11 dicembre 1982 si avviò la demolizione della palazzina di comando, del casermone avieri e di altre strutture originarie. Il nuovo impianto urbano comprendeva i casermoni avieri, le mense, i supermercati,

[1] Comiso, Archivio comunale, sez. storica, cat. VIII, classe IV, f. 1.

le cliniche, le piscine, i campi per lo sport, i magazzini, le autorimesse, gli alloggi, gli hangar, i cinema, le chiese, il bowling e tante altre strutture che oggi risultano abbandonate. Il 24 dicembre 1985 arrivarono i primi 32 missili Cruise, che rimasero a Comiso fino alla firma dell'accordo siglato nel 1987 tra il Presidente degli Stati Uniti Ronald Reagan e il Segretario Generale del Pcus Mikhail Gorbaciov, che sancì la fine della guerra fredda e la dismissione dei missili. Dopo un decennio di presenza statunitense, seguì il progressivo abbandono della ex base missilistica da parte degli americani, che si concluse totalmente nel 1991.



3: Masterplan Air Base a cura del Department Of The Air Force, Directorate of the civil engineering. A destra, il confronto tra l'impianto del preesistente aeroporto e dell'Air Base. Sono evidenziati i fabbricati superstiti ma non restaurati dagli americani.

5. Smilitarizzazione e conversione dell'aeroporto per usi civili

Nel 1998, tramite l'accesso ai finanziamenti europei denominati Konver si avviò il processo di riconversione della struttura militare per scopi civili con la redazione del piano regolatore aeroportuale e lo studio di prefattibilità per la realizzazione di un aeroporto di II livello. Nel 1999 il Governo nazionale decise di accogliere presso le abitazioni, ormai disabitate, 10.000 profughi kosovari e fu in quell'occasione che il sindaco del Comune di Comiso avviò con il ministro Massimo D'Alema l'interlocuzione per la nascita dell'aeroporto civile. Nel 2004-2010 vennero eseguiti i lavori per l'ampliamento della pista e per la realizzazione della nuova aerostazione, che nacque sul sedime di alcuni edifici NATO demoliti. Il 30 maggio del 2013 fu aperto ufficialmente al traffico aereo l'aeroporto di Comiso, dedicato a Pio La Torre.

6. Analisi dell'evoluzione urbanistica dell'aeroporto

Prima dell'avvio della costruzione della nuova Base NATO, l'area presentava l'originario nucleo realizzato da Mussolini, che solo in parte si era salvato dai due attacchi aerei. Infatti, durante il bombardamento del 1943 erano stati danneggiati vari edifici, mentre la palazzina di comando, irrimediabilmente danneggiata, si presentava con il solo scheletro di cemento armato a vista ed estese manifestazioni di dissesto. Gli americani, arrivati nel 1982, senza curarsi delle preesistenze, demolirono gli edifici originari – alcuni in buono stato di conservazione – per dare spazio al nuovo piano per la costruzione della Base NATO. Furono risparmiati dalla demolizione la palazzina per l'alloggio dei sottufficiali (edificio F108), la centrale elettrica (edificio F124), la stele dedicata al generale Magliocco (a cui era dedicato il primo aeroporto militare) e il muro di cinta lungo il lato sud-est. L'edificio F108 riporta ancora oggi i segni delle granate che costituiscono un forte valore di testimonianza, poiché raccontano la storia dell'aeroporto mostrando anche le ferite inflitte dalle bombe ai suoi fabbricati. La nuova città

denominata 'Air Base Comiso', costruita portando tradizioni costruttive e stili di vita americani, nasceva sulle aree degli edifici demoliti per fare spazio alla realizzazione di nuove infrastrutture in grado di accogliere migliaia di abitanti. Le due fabbriche architettoniche scampate alla demolizione non sono state mai oggetto di restauro; rimaste prive di utilizzazione si sono ulteriormente degradate. Quindi, non è stata posta nessuna attenzione alla conservazione delle architetture storiche in quanto oltre alle demolizioni non sono stati attivati progetti di restauro e riuso dell'alloggio sottufficiali (F108) e della centrale elettrica (F124). Non si hanno testimonianze ad attestare che vi fosse la volontà di un futuro restauro, né si può affermare che il loro mantenimento sia frutto del desiderio di preservarli per il loro valore di testimonianza del nucleo storico originario.

4: A sinistra, l'edificio F108 e la caserma di comando americana (foto V. Dipasquale); al centro, Area GAMA, ovvero un'area di 180.839 mq contenente i sette shelters destinati alla manutenzione ed alla custodia in ambiente di massima sicurezza dei missili e dei veicoli speciali; a destra, i fabbricati italiani in alto e i fabbricati americani in basso (foto V. Dipasquale).

I primi edifici vennero edificati partendo dall'asse principale, in direzione nord-ovest sud-est, sulle nuove aree rese disponibili in seguito alle demolizioni. Gli edifici F108 ed F124 sono localizzati sul lato sud-ovest. Gli uffici di comando americani e tre edifici realizzati sul sedime del demolito casermone avieri vennero realizzati con l'asse ruotato di 45° rispetto all'asse principale, probabilmente per garantire una migliore esposizione in direzione sud e quindi accogliere gli impianti fotovoltaici già utilizzati negli anni Ottanta. Inoltre, lungo lo stesso asse, parallelamente, sorgono edifici di grande superficie costruiti con struttura in acciaio e pannelli prefabbricati, come la palestra, la scuola, la clinica, il ristorante, la piscina ed il supermercato. Nel lato nord-est furono realizzate le aree e le strutture militari, la torre di controllo in acciaio e in modo particolare gli shelter che contenevano i missili cruise nell'area denominata GAMA. Lungo i versanti sud-ovest e nord-ovest della pista d'atterraggio furono realizzati gli alloggi per le famiglie americane, in grado di ospitare 5000 abitanti. Sono case in linea e a schiera, contornate da viali alberati e giardini di pertinenza, costruite con struttura in acciaio e pannelli prefabbricati nel versante sud-ovest, mentre con telaio di cemento armato nella parte a nord del lato nord-ovest. Tale differenza dipende dal fatto che gli edifici con telaio di calcestruzzo armato e tamponamenti in laterizio erano appartenenti all'area italiana, mentre gli altri ricadendo in area U.S.A. avevano una concezione costruttiva legata a differenti tecnologie. Alcuni di questi edifici oggi sono al servizio dell'aeroporto civile, attivo dal 2013. I fabbricati con struttura di calcestruzzo di cemento armato si conservano in condizioni migliori rispetto agli edifici con struttura portante in acciaio e materiali prefabbricati, malgrado siano percepibili la presenza di mancanze diffuse e le conseguenze di azioni vandaliche.

6: 5: Foto aerea dell'insediamento (Google maps, 2022).

La fase di costruzione della nuova città e delle strutture militari si protrasse per quattro anni, impiegando migliaia di operai; una delle ditte coinvolte fu la Pizzarotti di Parma, che aveva già operato per la NATO in Friuli[2]. Intorno all'aeroporto civile di Comiso oggi si estende una città fantasma: gli edifici sono in stato d'abbandono e mostrano estese manifestazioni di degrado, mai più utilizzati dagli anni Novanta quando l'area fu abbandonata (tranne la breve parentesi di quattro mesi, nel 1999, quando gli alloggi del versante Nord-ovest ospitarono i profughi del Kosovari). Analizzando l'ex area militare, il sito presenta due fasi storiche che si leggono chiaramente passeggiando fra le sue strade e – tra il degrado e la vegetazione incolta – si incontra anche un impianto per il rifornimento di carburante. In sintesi, se i due edifici preesistenti enunciano la loro appartenenza all'epoca fascista, quelli americani raccontano un decennio di cultura statunitense, impiantata in Sicilia, con le sue tradizioni e con un immenso patrimonio edilizio degradato ma che merita di essere valorizzato.

7. Rigenerare l'area con il restauro delle architetture storiche

L'alloggio per sottufficiali denominato F108 – il numero risulta ancora leggibile in facciata – realizzato tra il 1935 e il 1938, è un edificio di tre piani con struttura portante in calcestruzzo di cemento armato e con tamponamenti in cotto, lasciati in parte a vista e in parte intonacati. Nell'area di ingresso presenta un portico con pilastri circolari. Il fabbricato ospitava in origine le camerate e un grande salone mensa al piano primo, che si presta a diventare un salone espositivo. Esso potrebbe accogliere una funzione museale, mostrando i segni ormai storicizzati

[2] Comiso. Archivio Storico. Cat. VIII – classe IV, f. 4

delle granate che ne colpirono la facciata, ed ospitare un Museo della grande guerra» che si è svolta anche all'aeroporto 'Vincenzo Magliocco' di Comiso.
L'ex centrale elettrica, denominata F124, è l'altra architettura pervenuta ai nostri giorni e può essere a r agione considerata una significativa testimonianza d'archeologia industriale; il fabbricato si sviluppa su un solo livello ed è caratterizzato dalle superfici esterne in mattoni rossi a vista. Anche questa fabbrica per la sua spazialità, le originarie funzioni ed il valore di memoria può andare incontro ad un pr ocesso di rivitalizzazione che preveda l'allestimento di spazi polifunzionali, museali ma anche di coworking. La p orzione del muro perimetrale nei pressi dell'ingresso originario, ricadente a sud-est, presenta la stessa finitura a mattoni rossi e merita di essere preservata come presenza distintiva del primo nucleo dell'impianto militare. La stele è realizzata in pietra di Comiso e reca incisa la scritta «V. Magliocco - Presente».
Queste indicative presenze architettoniche possono costituire i segni tangibili della memoria del luogo rispetto all'immagine urbana di una città che oggi chiede di essere rigenerata. Per un'efficace conservazione delle permanenze materiche occorre definire una di agnosi rigorosa dei fenomeni di alterazione e degrado in atto sulle superfici e le strutture, necessaria premessa al cantiere di restauro, senza cancellare il segno della storia vissuta, come le tracce delle granate e le lacune. Il restauro dovrà inoltre preservare tutti gli elementi materico-architettonici pervenuti ai nostri giorni, come i serramenti, le pavimentazioni ed i l più articolato sistema delle finiture interne ed es terne. Un accorto utilizzo di materiali ed el ementi architettonici da i ntegrare al palinsesto, nel rispetto del 'minimo intervento' e del la potenziale 'reversibilità', potrà infine garantire l'accessibilità al sito e la fruizione delle sue architetture.

6: Edificio F108 e centrale elettrica. In alto, vista d'insieme e dettagli che pongono in risalto i segni delle granate (foto V. Dipasquale). In basso, la centrale elettrica; una fotografia storica ed una vista del 2017 (foto a destra: V. Dipasquale).

Conclusioni. Il riuso delle architetture fasciste e americane

La proposta per la rigenerazione dell'area intende valorizzare un secolo di storia militare, dell'aviazione e dell'urbanistica, ma anche la convivenza di due culture; il progetto trova le sue premesse nel recupero dei due nuclei originari: il nucleo storico fascista (1935-1939) e il nucleo americano (1981-1991). I due temi cardine sono, dunque, il restauro degli edifici realizzati nel ventennio fascista e di quelli 'americani', e l'innesto al loro interno di funzioni compatibili con la natura del luogo ed al servizio della collettività, oltre all'indispensabile programmazione dei monitoraggi manutentivi.

L'alloggio per sottufficiali (edificio F108) e la centrale elettrica (edificio F124), in seguito agli interventi di restauro potranno ospitare gli spazi espositivi dedicati alla storia dell'aeroporto e delle Grande guerra, mantenendo alcune delle originarie funzioni. Gli edifici americani – in particolare i fabbricati di maggiore superficie – si prestano a raccontare la testimonianza di un'epoca e, di conseguenza, vanno rigenerati assegnando funzioni che in modo strategico li riconnettano ai valori dell'area stessa e del più esteso comprensorio. Affinché l'insediamento possa tornare a pulsare di vita, nella quotidianità, si immagina la riutilizzazione delle originarie residenze attraverso l'impianto di un campus universitario, offrendo agli studenti alloggi a basso canone. Anche le varie attività commerciali, connesse alla vita di una città, andrebbero ad insediarsi nei fabbricati dislocati nella ex base NATO; ciò consentirebbe di rendere vitali e attraversati questi luoghi oggi dismessi, di riutilizzare le aree attrezzate ed i servizi realizzati dagli americani, oggi ridotti a 'non-luoghi'.

Rappresentando l'intero progetto un investimento di vasta portata economica, andrebbe svolto in più fasi, con il restauro del nucleo originario, il recupero degli edifici americani, il reimpiego degli alloggi nell'area sud-ovest e la valorizzazione dell'area nord-ovest.

Alcuni fabbricati americani sorti in origine con carattere di precarietà, costituiti da capannoni e edifici ormai in avanzato stato di degrado e non più recuperabili, spesso costituiscono solo un pericolo per l'incolumità delle persone e potrebbero lasciare spazio a nuove aree verdi, giungendo alla creazione di un parco con attrezzature per lo sport e servizi per l'infanzia al servizio della città rigenerata. Aree verdi, palestra, piscina, supermercato, spazi per il commercio ed altri fabbricati specialistici sarebbero al servizio della comunità che anima il Campus universitario ma aperti alla collettività, ai cittadini delle aree limitrofe e ai visitatori da tutto il mondo. L'originaria area militare potrebbe divenire un luogo nuovamente vissuto e la presenza dell'aeroporto civile favorirebbe l'arrivo dei turisti e l'interazione con i musei, i nuovi servizi, le architetture storiche e l'area ex NATO, con la possibilità di visitare anche l'area GAMA, dove un tempo erano custoditi i missili Cruise.

I numerosi documenti, i filmati, gli articoli nazionali ed internazionali e, più di recente, lo spot pubblicitario della Bentley girato nei luoghi e diffuso nelle tv di tutto il mondo, confermano il rinnovato interesse per la memoria di quest'area e le sue potenzialità culturali, economiche e turistiche.

Bibliografia

FRANCIONE, G. (2008). *Aquile sugli Iblei. Storia dell'Aeroporto di Comiso dalle origini al 10 luglio 1943*, Vittoria, Ed. Francione, pp. 15, 51, 53-55.

CALABRESE, G. (2008). *La Storia sulle Ali, l'Aeroporto di Comiso oltre il Novecento*, Modica, Moderna, pp. 89, 113, 199, 216, 221.

Giornale di Sicilia, 24 ottobre 2004.

La Fonte, mensile d'informazione e cultura a cura dell'amministrazione comunale di comisso, Anno VI, n. 5, settembre-dicembre 2004.

Fonti documentarie
Ragusa, Archivio di Stato, *Gazzetta Ufficiale n° 36 del 12.02.1929*, p. 706.
Ragusa, Archivio di Stato, *Gazzetta Ufficiale n° 125 del 29.05.1929*, pp. 2402-2406.
Ragusa, Archivio di Stato, *Fondo Prefettura 125*, busta n° 2524 (manifesti, articolo di giornale, telegramma).
Comiso, Archivio Storico, *Cat. VIII – classe IV*, f. 1.
Comiso, Archivio Storico, *Cat. VIII – classe IV*, f. 4.
Comiso, Archivio Storico, *Cat. VIII – classe VI*, f. 4.
Comiso, Archivio Storico, *Cat. VIII – classe IV*, f. 5.
Comiso, Piano Regolatore Aeroportuale, *Aeroporto 'Magliocco' di Comiso-Metropolitana Milanese-AREA-Gambirasio-SEA-SGS.*
Comiso, Piano Regolatore Aeroportuale, *Aeroporto 'Magliocco' di Comiso-Metropolitana Milanese-AREA-Gambirasio-SEA-SGS,* p. 9.

Sitografia
www.aeroportodicomiso.it
www.lariscossa.info/pio-la-torre-comunista-sfido-la-nato-la-mafia/
www.antoniorandazzo.it/sicilia/comiso.html
www.youtube.com/@bentleymotors

In un momento così significativo per la storia europea e mondiale, questo volume vuole essere la raccolta di riflessioni scientifiche condotte 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.
Da una parte il campo delle Digital Humanities apre nuove prospettive per studiare l'immagine della città prima, durante e dopo la guerra, dall'altro le tecnologie digitali impegnano studiosi e ricercatori di varie discipline: in particolare nell'ambito del disegno viene esplorato il ruolo della rappresentazione nella formulazione dei progetti urbani di difesa e nella documentazione degli eventi bellici e delle tracce lasciate dai conflitti, mentre nell'ambito del restauro vengono approfondite le sfide teoriche e pratiche imposte dai danni arrecati dai conflitti ai centri storici, passando in rassegna casi studio, soluzioni e dibattiti relativi alla conser vazione del patrimonio urbano coinvolto in azioni di guerra, con un'attenzione particolare all'identità e alla memoria collettiva.

At such a significant moment in European and world history, this volume aims to be a collection of scientific reflections about the relationships between political choices, military actions and the physiognomy of cities and the urban landscape, about the evolution of defence structures and techniques, about the representation of war and its effects on the urban image, and about the recovery of the traces of city memory.
On the one hand the field of Digital Humanities opens up new perspectives to study the image of the city before, during and after the war, on the other hand digital technologies engage academics and researchers from various disciplines: In particular, in the area of drawing, the role of representation in the formulation of urban defence projects and in the documentation of wartime events and the traces left behind by conflicts is explored, while in the area of conservation, the theoretical and practical challenges imposed by the damage caused by conflicts to historic centres are explored, reviewing case studies, solutions and debates relating to the conservation of urban heritage involved in wartime actions, with a focus on identity and collective memory.