

anno II, n. 2, lug.-dic. 2017

ISSN 2499-1422

eikonocity

Storia e Iconografia delle Città e dei Siti Europei - History and Iconography of European Cities and Sites



Università degli Studi di Napoli Federico II
CIRICE - Centro Interdipartimentale
di Ricerca sull'Iconografia
della Città Europea
Associazione Eikonocity

Federico II University Press



TedOA Press

anno II, n. 2, lug.-dic. 2017

ISSN 2499-1422

eikonocity

Storia e Iconografia delle Città e dei Siti Europei - History and Iconography of European Cities and Sites

Federico II University Press



fedQA Press



rivista in open access pubblicata da

Federico II University Press

con

Centro Interdipartimentale di Ricerca sull'Iconografia della Città Europea (CIRICE)

dell'Università degli Studi di Napoli Federico II

Associazione Culturale eikonocity - History and Iconography of European Cities and Sites

Federico II University Press



Proposte di contributi, manoscritti e pubblicazioni per recensioni:

www.serena.unina.it/index.php/eikonocity

Tutte le proposte sono valutate secondo il criterio internazionale di double-blind peer review.

I diritti di traduzione, riproduzione e adattamento totale o parziale con qualsiasi mezzo sono riservati per tutti i Paesi. L'editore si dichiara a disposizione degli eventuali proprietari dei diritti di riproduzione delle immagini contenute in questa rivista non contattati.

SeReNa (System for electronic peer-Reviewed journals @ university of Naples) è la piattaforma per la gestione e per la pubblicazione online di riviste scientifiche ad accesso aperto, realizzata nel 2007 dal Centro di Ateneo per le Biblioteche "Roberto Pettorino" dell'Università degli Studi di Napoli Federico II con il software Open Journal Systems.

Registrazione Cancelleria del Tribunale di Napoli, n. 7416/15 | Autorizzazione n. 2 del 14 gennaio 2016
ISSN 2499-1422

Direttore

Alfredo Buccaro, *Università di Napoli Federico II*

Condirettore

Annunziata Berrino, *Università di Napoli Federico II*

Comitato scientifico internazionale

Gilles Bertrand, *Université Pierre-Mendès-France (Grenoble II)*
Salvatore Di Liello, *Università di Napoli Federico II*
Antonella di Luggo, *Università di Napoli Federico II*
Michael Jakob, *École polytechnique fédérale de Lausanne*
Andrea Maglio, *Università di Napoli Federico II*
Fabio Mangone, *Università di Napoli Federico II*
Brigitte Marin, *Université d'Aix-Marseille*
Bianca Gioia Marino, *Università di Napoli Federico II*
Tanja Michalsky, *Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte*
Juan Manuel Monterroso Montero, *Universidad de Santiago de Compostela*
Roberto Parisi, *Università del Molise*
Stefano Piazza, *Università degli Studi di Palermo*
Piotr Podemski, *Instytut Komunikacji Specjalistycznej Warszawa*
Valentina Russo, *Università di Napoli Federico II*
Anna Tylusińska-Kowalska, *Instytut Komunikacji Specjalistycznej Warszawa*
Carlo Tosco, *Politecnico di Torino*
Ornella Zerlenga, *Università degli Studi della Campania Luigi Vanvitelli*
Guido Zucconi, *Università IUAV di Venezia*

Comitato di redazione

Émilie Beck, *Université Paris 13*
Gemma Belli, *Università di Napoli Federico II*
Gisela Bungarten, *Museumslandschaft Hessen Kassel*
Francesca Capano, *Università di Napoli Federico II*
Anna Ciotta, *Università di Torino*
Anda-Lucia Spânu, *Institutul de Cercetări Socio-Umane Sibiu*
Carla Fernández Martínez, *Universidad de Santiago de Compostela*
Daniela Palomba, *Università di Napoli Federico II*
Maria Ines Pascariello, *Università di Napoli Federico II*
Massimo Visone, *Università di Napoli Federico II*

Direttore responsabile

Alessandro Castagnaro, *Università di Napoli Federico II*

Direttore artistico

Maria Ines Pascariello, *Università di Napoli Federico II*

Segreteria amministrativa

Ilaria Bruno, *Università di Napoli Federico II*

Questo numero è stato curato da Bianca Gioia Marino e Valentina Russo.

La redazione è stata curata da Francesca Capano, Daniela Palomba, Maria Ines Pascariello, Massimo Visone.



	Editoriale	7
Iconografia e Restauro. Letture, intrecci ed esperienze nel progetto per l'architettura storica e il paesaggio		
<i>Bianca Gioia Marino, Valentina Russo</i>		

9	Paesaggio e conservazione. Il contributo belga attraverso l'iconografia urbana prima della Grande Guerra (1860-1910)
	<i>Maria Chiara Rapalo</i>
23	Il linguaggio fotografico di Roberto Pane nel panorama culturale tra gli anni Trenta e il secondo dopoguerra
	<i>Florian Castiglione</i>
41	Il ruolo della fotografia alleata nella ricostruzione postbellica italiana. Dall'Allied Military Government all'American Committee for the Restoration of Italian Monuments
	<i>Giovanna Russo Krauss</i>
57	Un rilievo materico <i>ante litteram</i>: il complesso di San Tommaso in Formis a Roma dall'iconografia al restauro
	<i>Mariarosaria Villani</i>
71	Un'eredità culturale nel territorio campano: antichi ponti in muratura tra fonti storico-iconografiche e conservazione
	<i>Claudia Aveta</i>
89	Il cantiere storico attraverso le fonti iconografiche
	<i>Raffaele Amore</i>
107	Le coperture moderne negli scavi di Pompei: fonti iconografiche e istanze conservative
	<i>Giuseppe Feola</i>

	Riflessioni	121
Il Palazzo di Tiberio a Capri. L'evoluzione dell'immagine tra iconografia e restauro		
<i>Luigi Veronese</i>		

	Lettere & Ricerche	139
--	--------------------	-----

Iconografia e Restauro. Letture, intrecci ed esperienze nel progetto per l'architettura storica e il paesaggio

Editoriale

Se il binomio *storiografia dell'architettura-restauro* costituisce un fertile terreno di dialogo tra modi interpretativi e riflessi operativi, il ruolo dell'iconografia storica entro il processo di conservazione del patrimonio costruito appare nel presente tanto essenziale se indirizzato in modo culturalmente aggiornato quanto potenzialmente foriero di rischiose scelte di intervento e di esiti sulle preesistenze.

Strumento prezioso per arricchire ogni opzione finalizzata alla conservazione dell'architettura e del paesaggio, lo strumento iconografico può trasformarsi, qualora semplicisticamente utilizzato, in mezzo per la riproduzione acritica di quanto perduto e, come recenti esperienze stanno a dimostrare, per il ripristino di assetti scomparsi.

A partire da tali questioni con riflessi diretti sull'azione contemporanea, il numero che si propone vuole offrire, dunque, un confronto a più voci tra giovani studiosi del Restauro e della Storia dell'Architettura formati nella Scuola napoletana, con riferimento ai molteplici percorsi interpretativi delle fonti iconografiche – da quelle più 'tradizionali' e storicizzate a quelle di più recente diffusione, quali la fotografia – finalizzati alla conduzione di scelte progettuali per il restauro del patrimonio architettonico, archeologico, urbano e paesaggistico.

Ne viene fuori un quadro tematicamente variegato ed altresì scandagliato nei suoi reconditi aspetti, frutto di un particolare approccio all'iconografia storica, considerata come indispensabile strumento di un'indagine critica di supporto al complesso processo interpretativo, sia che si tratti di un manufatto alla scala architettonica, sia a quella più territoriale e paesaggistica.

Gli scritti che si pubblicano approfondiscono tematiche, derivanti anche da ricerche dottorali e postdottorali, che prendono le mosse da quesiti connessi al come interpretare la processualità attraverso l'iconografia o ai possibili percorsi di metodo tali da trasferire dati sincronici propri dell'immagine in conoscenze diacroniche e comparate. Con tale sfondo più generale, si indagano aspetti relativi all'apporto di figure autorevoli nella cultura del Restauro del Novecento quali Roberto Pane e Bruno Maria Apollonj Ghetti, alle relazioni tra conoscenza dell'iconografia e ricadute operative – con riferimento all'interpretazione del cantiere attraverso i secoli, all'architettura dei ponti in muratura e ai suggestivi contesti archeologici di Capri e Pompei – e a momenti cruciali per la comprensione dei significati del paesaggio e della trasformazione della sua idea in ambito europeo, con attenzione precipua al Belgio, nonché alla 'ricostruzione' dell'identità collettiva nell'Italia appena uscita dal secondo conflitto mondiale. Ciò con un'ottica tale da intrecciare tematiche di ordine concettuale con aperture più direttamente connesse alla prassi, ai diversi tempi del programma restaurativo – dalla conoscenza, al progetto fino al cantiere –, alle diverse scale di intervento e a prospettive di indagine italiane e europee, entro le

quali l'aspetto problematico delle relazioni tra lettura iconografica e scelte d'intervento emerge con tutto il suo peso, spingendo ad approfondirne approcci, tagli interpretativi e questioni di ordine operativo.

Napoli-Roma, dicembre 2017

Bianca Gioia Marino, Valentina Russo

Paesaggio e conservazione. Il contributo belga attraverso l'iconografia urbana prima della Grande Guerra (1860-1910)

Maria Chiara Rapalo

Università degli Studi di Napoli Federico II - Dipartimento di Architettura

Abstract

Tra la seconda metà del XIX e i primi anni del XX secolo, in Belgio cominciava ad affermarsi un nuovo approccio al paesaggio che contemplava la conservazione anche di ciò che aveva connotati scientifici e socio-antropologici. Attraverso un'analisi critica di disegni e fotografie presenti in documenti bibliografici e di archivio, il contributo mira a mettere in luce quanto l'iconografia urbana sia stata il riflesso di tali nuovi orientamenti e a far emergere quanto essa abbia contribuito a un ampliamento di interesse interdisciplinare.

Landscape and conservation. The Belgian contribution through the urban iconography before the Great War (1860-1910)

Between the second half of the nineteenth and the early twentieth century a new approach to the landscape took place in Belgium. It contemplated the preservation even of scientific and socio-anthropological features of the sites. Through a critical analysis of some significant drawings and photos, included in some bibliographical and archival documents, the contribution aims to highlight how urban iconography has been a consequence of this new approach and how it has contributed to an enlargement of interdisciplinary interest.

Keywords: Belgio, iconografia urbana, conservazione del paesaggio.

Belgium, urban iconography, landscape conservation.

Maria Chiara Rapalo ha conseguito i titoli di Dottore di ricerca in Architettura e *Doctor Europaeus* in cotutela presso l'Università degli Studi di Napoli Federico II e l'Université de Liège. Ha conseguito la specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio presso l'Università degli Studi di Napoli Federico II.

Author: mcrapalo@libero.it

Received October 9, 2017; accepted November 2, 2017

1 | Introduzione

L'Ottocento è stato il secolo in cui il Belgio, nazione indipendente solo nel 1831, ha posto alcuni fondamentali presupposti per la conservazione del paesaggio. Molteplici furono le cause che spinsero artisti, studiosi, architetti e, infine, gli organi governativi e amministrativi a focalizzare l'attenzione sulla conservazione non solo dei monumenti, ma anche del patrimonio costruito e della natura in senso più ampio, quello che dopo circa un secolo sarà chiamato paesaggio urbano e naturale. Dal 1831 al 1909, per volere dei due sovrani Leopoldo I e Leopoldo II, il territorio subì importanti trasformazioni conseguenti alle politiche espansioniste post-indipendenza, che miravano a conferire al Belgio un'immagine di nazione autorevole e indipendente al pari dei grandi stati europei. Essi richiamarono l'interesse di artisti e intellettuali, per i quali emerse la necessità di dover salvaguardare i siti, naturali e urbani, che in quegli anni avevano subito notevoli modifiche e alterazioni.

Diversi interventi su ampia scala, soprattutto durante le politiche di Leopoldo II di Sassonia-Coburgo, avevano determinato vere e proprie trasformazioni dei tessuti urbani e periurbani, le quali avevano causato notevoli metamorfosi delle città, insieme all'invasione e al deterioramento di numerosi siti naturali. Tra gli anni quaranta e novanta dell'Ottocento, infatti, la realizzazione dell'Avenue Louise (1847), la costruzione della Banque Nationale (1856) e del Palazzo di Giustizia, che verrà definito "Le Mammouth" (1866), la copertura e deviazione del corso della Senna, insieme ad altre operazioni di trasformazione urbana realizzati sotto il *Mayorat* di Jules Anspach tra gli anni sessanta e settanta dell'Ottocento procurarono significative variazioni all'assetto urbanistico della capitale belga. Tali operazioni, configurando diversi sistemi di circolazione, con-

duessero irrimediabilmente a modifiche della struttura urbana preesistente che, in quel momento storico, doveva necessariamente adattarsi alle esigenze del nuovo sistema economico. Inoltre, a causa della presenza storicamente forte di autonomie comunali, gli interventi in ambito urbano, e soprattutto periurbano, furono eseguiti con una mancanza pressoché totale di una visione di insieme delle operazioni sulle diverse parti di città, negando così la possibilità di agire mediante organiche politiche di intervento.

Tali misure urbane ebbero il loro riflesso anche sulla situazione demografica della capitale; dall'analisi del flusso demografico di quegli anni è possibile, infatti, comprendere quanto talune scelte urbanistiche abbiano condizionato la vita degli abitanti e l'accrescimento o il sovraffollamento di alcune zone della città, determinando la morte e il degrado di altre; il tutto in evidente relazione con il conseguimento di maggiore lucro degli investimenti immobiliari. Ad esempio, la realizzazione di alcune stazioni ferroviarie – come la Gare de Bruxelles-Allée-Verte o la Gare de Bruxelles-Central – e la costruzione di grandi boulevard, per permettere lo scorrimento veloce del traffico urbano, comportavano ampie alterazioni del tessuto storico e provocavano lo spostamento demografico, trasformando profondamente gli equilibri urbani preesistenti.

Il paesaggio rurale, nel trentennio compreso tra gli anni trenta e sessanta dell'Ottocento, subiva importanti modifiche, a causa dell'antropizzazione delle campagne, soprattutto quelle più prossime alle città [Rapalo 2016, 732]. Pertanto, le stesse periferie dei principali centri urbani vedevano spesso alterare i propri caratteri distintivi. Alcuni provvedimenti legislativi avevano favorito, in prossimità dei nuovi villaggi vicini ai maggiori insediamenti, la nascita di numerose industrie manifatturiere che presto avrebbero invaso aree non ancora urbanizzate. Da un punto di vista agricolo, la concorrenza tra le regioni più produttive, e dunque lo sfruttamento intensivo di vaste zone prima incontaminate, aveva notevolmente alterato e talvolta cancellato i caratteri peculiari paesaggistici dei luoghi più *pittoresques*, che furono sostituiti da coltivazioni e praterie per gli allevamenti [Decroly et al. 2006, 116].

Negli ultimi due decenni del XIX secolo cominciarono, dunque, a nascere le prime reazioni in favore della conservazione dei siti. Il sentimento nazionalistico post-indipendenza, alimentato anche da ragioni storico-economiche, fu sicuramente un fattore determinante nel sensibilizzare la nazione sulla conservazione del patrimonio; spesso, infatti, la bellezza e il valore rappresentativo degli edifici monumentali e dei paesaggi naturali venivano strumentalizzati per esaltare la grandezza della *patrie*, concentrando l'interesse sulla necessità della loro integrità e salvaguardia. Tali orientamenti furono fortemente influenzati anche da alcune posizioni europee – come quelle afferenti alle teorie di John Ruskin e William Morris, Camillo Sitte e Guillaume Fatio – e dalle loro interazioni con le *Académies* e le *Écoles*. Figure come quella del barone Jean-Baptiste de Bethune, fondatore delle Écoles de Saint Luc, consentono «di misurare anche i legami con la cultura inglese in un momento in cui movimento neogotico e attenzione per i monumenti del passato si incrociavano e si alimentavano a vicenda» [Marino 2000, 30-31].

Alcune riviste, inoltre, prima fra tutte *L'Émulation*, organo di diffusione della Société Centrale d'Architecture de Belgique, avevano denunciato a più riprese la situazione dei sobborghi situati intorno alle periferie delle città. La perdita graduale di elementi peculiari naturali stava alterando definitivamente quell'aspetto campestre «très charmant» che, invece, le cittadine inglesi erano riuscite a mantenere [Buls 1894b, c. 37].

Analogamente alle altre nazioni, in cui erano stati molto evidenti gli effetti dell'espansione delle reti stradali e ferroviarie conseguenti allo sviluppo industriale, la crescita tentacolare delle aree costruite e la presenza di impianti per la conduzione di energia elettrica nei più bei siti natura-

li della nazione [Buls 1894c, c. 145] avevano accresciuto il dibattito su questi temi tra artisti e intellettuali. Principalmente, le modalità con cui le installazioni impiantistiche venivano realizzate destavano una certa preoccupazione; tagli sui declivi collinari e montuosi e terrapieni impattanti sul paesaggio venivano praticati per la costruzione della rete ferroviaria, mentre tunnel e viadotti erano realizzati per superare le irregolarità del territorio, le valli e le montagne.

Ma se la ferrovia sicuramente contribuì ad alterare parte dei paesaggi naturali, essa fu anche di fondamentale importanza per permettere a un pubblico molto più vasto, e non solo di élite, di conoscere il proprio territorio e di entrare in contatto con le bellezze naturali della propria nazione. Negli ultimi decenni del XIX secolo si assistette, infatti, a una forte espansione turistica che comportò anche il sorgere di numerose residenze estive nei più incontaminati luoghi pittoreschi, con notevoli conseguenze per il paesaggio.

Inoltre, l'espansione del mercato nazionale dei prodotti agricoli e dei trasporti, parallelamente allo sviluppo della geologia e delle scienze agronomiche, promuoveva la conoscenza e la propaganda delle risorse specifiche di ciascuna area territoriale nazionale, con la conseguente necessità di un'identificazione delle regioni agricole e degli archetipi paesaggistici a esse associate, proprio in un momento in cui, contraddittoriamente, l'industrializzazione stava apportando profonde trasformazioni ai più pittoreschi, ma anche produttivi, siti naturali [Van Eetvelde-Antrop 2011]. In questo contesto, l'iconografia ha sicuramente occupato un posto significativo per lo sviluppo e la diffusione di una spiccata sensibilità verso i temi della conservazione e della tutela delle testimonianze storiche e naturali insieme.

Si riportano qui di seguito alcuni casi emblematici in cui il materiale iconografico è stato testimonianza delle trasformazioni che interessavano il territorio belga. Si vedrà anche come esso, talvolta, sia stato un mezzo per contribuire alla diffusione delle nuove riflessioni in ambito conservativo, promuovendo nuovi orientamenti che, per diverse ragioni, contribuivano a un ampliamento dell'oggetto di conservazione. Sarà chiarito anche come l'iconografia, in certi casi, abbia fatto emergere le difficoltà con cui le nuove istanze relative alla conservazione dei siti, e poi del paesaggio, siano state accolte dal dominio pubblico, spesso restio alle innovazioni.

2 | La fotografia scientifica: l'interesse socio-antropologico

La fotografia è stata definita come un «véritable éperon de la modernité» che ha compiuto «une action décisive sur l'art et la culture du XIX^e siècle et au-delà» [Mélou 2001, 147]. In riferimento a quanto affermato, si deve considerare che in Belgio, a partire dagli anni cinquanta del XIX secolo, diverse 'missioni fotografiche' furono intraprese con un doppio obiettivo: il primo fu quello di promuovere la città nel suo processo di modernizzazione, il secondo di preservare la città storica. Fotografi come Louis Ghémar e Jaen Théodore Kämpfe documentarono diverse fasi dei *grands travaux* soffermandosi sugli antichi quartieri in procinto di scomparire [De Naeyer 1993, 46].

Allo stesso tempo la fotografia fu uno degli strumenti per avviare studi relativi alla geologia, alla geografia e alla botanica; il nuovo approccio scientifico nell'esplorazione della natura comportò la pubblicazione di diversi atlanti didattici e album fotografici. Considerati questi ultimi come strumenti per la «popularization of knowledge» [Notteboom-Peleman 2012, I], le immagini in essi contenute – che ritraevano le diverse specie vegetali naturali – e i testi descrittivi che le accompagnavano, avevano lo scopo di allargare la conoscenza scientifica e di istruire una più vasta platea di studenti. Tra questi, di notevole interesse risulta la raccolta fotografica *Les Aspects de la végétation en Belgique*, realizzata dallo zoologo e botanico Charles Bommer (1866-1938) e da Jean Massart



Fig. 1: Scena di vita quotidiana degli agricoltori di Ruiselede. Fotografia del 17 giugno 1904. In *Les Aspects de la végétation en Belgique* [Massart - Bommer 1908, planche 78].

Massart riassumeva, infatti, in alcune fotografie anche gli aspetti della vita e, soprattutto, di lavoro degli agricoltori. Le immagini sono state sistemate nella raccolta in modo tale che ogni pagina costituisca un continuum con quelle precedenti e susseguenti, trasmettendo, così, la memoria di un mondo rurale fortemente caratterizzato dal sistema dei distretti geo-botanici; in altre parole, un mondo in cui il paesaggio e le modalità con le quali l'uomo abitava e lavorava nel territorio erano fortemente determinate e influenzate dalle condizioni locali. Va inoltre registrato come la scelta di Jean Massart, relativamente ai soggetti e alla realtà da rappresentare, sia intenzionalmente quasi sempre ricaduta su un mondo che stava scomparendo. Nelle foto del distretto di Ruiselede del 1904-1905, per esempio, non sono ritratti gli elementi architettonici propri della modernità, quali la scuola locale dove i giovani agricoltori apprendevano le nuove tecniche agricole, che presto avrebbero cambiato le modalità di raccolta dei campi e il loro aspetto; i motori a vapore che presto avrebbero sostituito i mulini a vento; la vicina ferrovia, che permetteva agli agricoltori di vendere i propri prodotti sul mercato della città [Notteboom-Peleman, 2012, III]. Si può dunque affermare che Jean Massart e Charles Bommer, abbiano intuito l'importanza di registrare, nelle immagini che proponevano, i siti nel loro rapporto con le realtà socio-antropologiche che li caratterizzavano, come i tradizionali metodi di produzione rurale o gli usi e i costumi tipici di ogni regione, che di lì a breve sarebbero scomparsi a causa della modernizzazione dell'agricoltura. La pubblicazione di *Les Aspects de la végétation en Belgique* fu presto seguita da azioni di tutela dei siti

(1865-1925), professore all'Université Libre de Bruxelles e oggi considerato uno dei fondatori della moderna geo-botanica – una branca della botanica che stabilisce un legame tra la geologia e la sociologia.

Tali album fotografici, commissionati dal *Jardin Botanique de l'État* e dal *Ministère de l'Agriculture*, contengono una sequenza sistematica di tavole fotografiche a scopo didattico, delle quali la maggior parte ritrae scene paesaggistiche. Le rappresentazioni sono inoltre accompagnate da didascalie che riportano una breve descrizione delle specie botaniche e agricole di quel particolare distretto, in cui l'autore spiega il rapporto tra le condizioni geo-botaniche e l'aspetto fisico del paesaggio.

È interessante notare come negli album fotografici non sono raffigurati solamente elementi naturali; Massart applica anche ciò che Bruno Notteboom e David Peleman definiscono «narrative densification» [Notteboom-Peleman 2012, III], in riferimento al fatto che nella maggior parte dei paesaggi ritratti nelle immagini è rappresentata una panoramica globale che non riguarda solamente la natura e i suoi aspetti fisici, ma che si amplifica, implicando anche questioni antropologiche.



Fig. 2: Mulino a vento del 1841, situato sulla «dune boisée» nel territorio di Beringen. Fotografia del 9 maggio 1911, in *Les Aspects de la végétation en Belgique* [Massart - Bommer 1912, planche 44].

gique, abbia ben contribuito all'evoluzione del concetto di conservazione del paesaggio poiché essa diffuse la convinzione secondo cui la Scienza aveva gli stessi diritti dell'Arte nell'essere salvaguardata [Massart 1912, 3].

3 | Oltre la conservazione dei monumenti: il ruolo dell'iconografia del turismo

L'iconografia urbana legata al turismo ha giocato un ruolo importante nella creazione dell'immagine della città storica e contemporaneamente nella presa di coscienza della sua salvaguardia. Lo sviluppo delle reti ferroviarie, e quindi di una maggiore facilità di circolazione, incentivò il turismo, facendo nascere un nuovo genere letterario: la guida turistica. Ciò risultava in linea con quanto, nel contempo, veniva divulgato dal movimento impressionista, che proponeva non più tanto scene statiche di paesaggi pittoreschi, rivelatori dei sentimenti del pittore e del suo stato di coscienza – come avveniva nel periodo romantico –, ma cercava di rendere l'idea del movimento e del cambiamento. Un cambiamento nel modo di dipingere dovuto anche all'apparizione della fotografia, che in maniera semplice e immediata catturava l'immagine fermata nell'istante del suo divenire [Benedetti 1998, 61; Denvir 2016, 16]. I tre volumi di Emile Bruylant, *La Belgique Illustrée. Ses monuments, ses Paysages, ses œuvres d'art*, editi nel 1892 e ricchi di materiale iconografico, sono riusciti a trasmettere un quadro ampio del contesto paesaggistico – che viveva un periodo di trasformazioni talvolta anche radicali – relativo ai maggiori centri cittadini e alle loro periferie,

naturali che rischiavano di vedere alterate le proprie peculiarità. Lo stesso Massart partecipò a numerose associazioni per la salvaguardia dei siti naturali; egli dal 1913 fu membro della Section des Sites presso la Commission Royale des Monuments et Sites, – la quale dal 1835, data della sua fondazione, fino al 1912, si occupò esclusivamente della tutela dei soli *monuments* –, e della Ligue des Amis de la Forêt de Soignes, sorta nel 1909. Inoltre egli nel 1912 fondò la Ligue belge pour la protection de la Nature, in favore della difesa dei paesaggi naturali in diversi paesi del mondo.

Ancora nel 1912, e quindi un anno dopo la pubblicazione del secondo volume di *Les Aspects*, Massart pubblicò *Pour la protection de la nature en Belgique*, considerato come uno degli avanzamenti significativi verso l'attenzione della protezione della natura in Belgio [Notteboom, Peleman 2012, III]. Al suo interno egli ripropose gran parte delle immagini ritratte in *Les Aspects*, per rimarcare l'importanza di una tutela che si concentrasse non solo sui siti *pittoresques*, ma anche su quelli interessanti da un punto di vista zoologico, geografico, geologico e archeologico. Si può asserire, dunque, che l'iconografia di *Les Aspects de la végétation en Bel-*

nonché alle zone industriali e ai siti naturali di tutte le regioni del Belgio negli ultimi due decenni del XIX secolo. In particolare i disegni talvolta realizzati al fine di valorizzare la grande varietà del territorio e, quindi, di esaltarne il valore nazionale, rappresentano in maniera minuziosa e rigorosa, immagini di scorci urbani e periurbani delle città prima e dopo le loro trasformazioni, edifici e monumenti di particolare pregio, precisi dettagli dello stato di conservazione di rovine pittoresche poco note e paesaggi naturali ancora incontaminati. Notevoli sono anche le vedute panoramiche e particolari di cittadine completamente invase dalla presenza di fabbriche, antiche distese boschive del tutto scomparse e divenute immense coltivazioni di materie prime utilizzate, poi, per fini industriali. In tali immagini si possono inoltre osservare anche i cambiamenti geo-morfologici del territorio, dovuti alla presenza di numerose cave e miniere che stavano completamente alterando l'aspetto del paesaggio. I testi sono arricchiti anche da alcune stampe che registrano perlopiù scene e costumi della vita quotidiana delle diverse regioni belghe. I disegni attiravano particolarmente l'attenzione dei lettori e degli studiosi sui caratteristici dettagli costruttivi, sugli scorci pittoreschi e sulla bellezza delle rovine immerse nella natura, indirizzandoli così verso la scoperta del proprio patrimonio da dover necessariamente proteggere [Rapalo 2016, 733]. Infatti, se le descrizioni che accompagnano le immagini difficilmente si mostravano critiche nei confronti delle più brutali trasformazioni che stava subendo il territorio belga, non mancano commenti degli autori sulla necessità di una tutela dei siti. Spesso essi esprimevano il loro dissenso laddove illustravano e descrivevano parti di territorio in trasformazione per ragioni utilitaristiche ed economiche, ma anche turistiche. Interessante, a questo proposito è l'affermazione di Émile Bruylant:



Fig. 3: *Vue de Verviers*. In *La Belgique illustrée* [Bruylant 1892, II, 315].

Heureux et libre maintenant, l'habitant de la province de Namur songe à attirer chez lui cet étranger comme hôte et comme ami. Il s'adresse aux touristes: il les convie à venir voir la Meuse, la Sambre, la Lesse et leurs pittoresques beautés, leurs grottes profondes, leurs forêts pleines de légendes et de mystères, leurs clairières où le paysan croit distinguer encore, à la clarté de la lune, les fées et les nuttons formant, d'un pas léger et qui effleure à peine le gazon, leurs rondes fantastiques. Pour ces touristes, on le voit déjà chercher à embellir la nature: puisse-t-il en respecter la simplicité et le charme et ne pas la vulgariser en la voulant trop embellir! [Bruylant 1892, III, 3].

Tali e accurate rappresentazioni, realizzate da alcuni noti artisti dell'epoca – tra cui Emile Puttaert e Jean Malvaux – rappresentano una considerevole testimonianza dei caratteri di un paesaggio in trasformazione, i cui cambiamenti allarmarono diverse personalità che agli inizi del XX secolo furono fautori di una serie di iniziative e associazioni per la tutela di parti del territorio. In particolare, nello stesso anno della pubblicazione dei tre volumi, fu istituita la prima associazione che mirava alla tutela e salvaguardia dei monumenti e dei siti, la Société nationale pour la Protection des sites et des monuments en Belgique. A essa si aggiunsero successivamente altre realtà come la Ligue des Amis des Arbres, la Société royale de Botanique de Belgique, Les Amis de la Commission Royale des Monuments et des Sites e la Fédération des Sociétés pour la Protection des Sites et des Monuments de la Belgique, che costituirono un movimento a favore del mantenimento dell'aspetto primitivo di alcuni siti. Ad esse si affiancarono ancora altre, come, la Société namuroise pour la Protection des Sites et des Monuments, Le Comité de Défense de la Fagne o la Ligue pour la Défense du Limbourg, che concentravano la loro azione su siti specifici, richiedendone una *protection integrale*.

Le immagini prodotte per le cartoline e per le riviste turistiche, furono un importante veicolo per la costruzione di un'identità nazionale e una consapevolezza storica all'interno di un pubblico sempre crescente. Questo tipo di raffigurazione è stato un ulteriore strumento utile a valorizzare quell'architettura minore e quei siti fino a poco prima sconosciuti, facendo rilevare anche una certa importanza da un punto di vista storico, oltre che architettonico o naturalistico [Notteboom et al. 2011, 76].

Non fu però questo il caso dell'organo di diffusione della prima organizzazione ufficiale turistica belga, il *Bulletin du Touring Club de Belgique*, pubblicato nel 1895. La rivista, infatti, si limitava a indicare e descrivere solo ciò che poteva essere visitato una volta usciti dalla stazione ferroviaria, ovvero aree di centri storici e taluni monumenti. Anche i ponti, le stazioni ferroviarie o le torri d'acqua, per l'epoca delle vere e proprie icone della modernità, rappresentate come tali nella fotografia modernista, sono nei *bulletins* descritti allo stesso modo di una chiesa, di una statua o di un museo, o di una qualsiasi altra documentazione ottocentesca: venivano cioè riportate nel dettaglio le caratteristiche del manufatto, senza considerare le sue relazioni fisiche o percettive con il contesto.

L'utilizzo diffuso della macchina fotografica e la creazione di numerose associazioni di fotografia amatoriale, contribuirono notevolmente alla conoscenza dei siti, del paesaggio e dei centri storici. Infine, la più antica modalità di movimento, e cioè la scoperta del territorio camminando a piedi, contribuì ulteriormente al nuovo modo di percepire il paesaggio naturale e urbano, giocando un ruolo essenziale nella visione di Charles Buls di scenografia urbana, intesa come un «experienced place» [Notteboom 2007, 25].

La città e la campagna, insieme con i loro abitanti, usi e costumi, divenivano, nel loro unicum, oggetto di contemplazione del visitatore. Ne scaturì, dunque, un nuovo tipo di fotografia e di immagine del paesaggio frutto di una visione basata sull'impressione e sulla percezione soggettiva del sito.

4 | Un contributo iconografico particolare: lo sguardo di Charles Buls

Tra coloro che maggiormente seppero cogliere gli stimoli degli avanzamenti scientifici nel campo della conservazione dei siti urbani e naturali, elaborandoli e traducendoli in teorie per gli interventi nel tessuto urbano, emerge sicuramente la figura di Charles Buls (1837-1914). Se in diverse riviste – in particolare nel *Bulletin du Touring Club* e nel *Bulletin de l'Association Belge de photographie*, così come nella Société nationale pour la protection des sites et des monuments – egli si schierava a favore della protezione delle bellezze naturali e dei siti pittoreschi, fu invece nella sua opera principale, *l'Esthétique des Villes* (1894), che trattò in maniera critica, innovativa ed esauriente le tematiche relative alla questione dell'*œuvre de l'art publique*.

Borgomastro di Bruxelles dal 1881 al 1899, Charles Buls, allineandosi al pensiero dell'austriaco Camillo Sitte e alle riflessioni che nel contempo venivano elaborate nel campo dell'estetica tedesca, introdusse in Belgio un nuovo approccio conservativo alla città che si inserì nel movimento di reazione alla massiccia ristrutturazione di Bruxelles del XIX secolo. Amante del disegno e della fotografia, egli riuscì a trasporre, in una cospicua quantità di materiale iconografico, la propria visione in tema di percezione e conservazione dei tessuti storici e dei siti. Il Fonds Charles Buls, situato nell'Archive de la Ville de Bruxelles, alla Section des Archives Privées, Archives de particuliers, dà conto degli innumerevoli schizzi e fotografie, pubblicati o inediti, che l'autore elaborò durante i suoi viaggi in Europa.

Gli intensi e sfaccettati sguardi del borgomastro all'Italia – vi si recò negli anni 1860, 1901-1902, 1904-1909 –, alle sue città d'arte e alle loro questioni aperte (si pensi alle proposte per il foro e i quartieri romani e per la ricostruzione del campanile di San Marco a Venezia), hanno preso forma in preziosi schizzi e disegni dei carnets de voyages, «taccuini intimi, densi di appunti e riflessioni, come di fotografie e disegni acquerellati che restituiscono nell'immediatezza dei tratti la consistenza di paesaggi, rovine, opere d'arte» [Giusti 2016, 16].

L'intreccio serrato tra la componente naturale, l'artefatto e lo scorrere del tempo è l'interpretazione sempre presente nella lettura dei siti che Buls ci ha lasciato nei suoi taccuini, sulla scia degli artisti 'paysagers':

devant l'église au bord du chemin délicieuse en partie ruinée, envahie par la végétation, la nature artiste sans pareille a remplacé la chapelle de pierre qui la surmonte par une niche de lierre qui encadre admirablement la statuette de la Vierge [Giusti 2016, 10].

Quanto affermato trova riscontro in quanto Buls aveva pubblicato nella *Revue de la Belgique*, dove esprimeva la sua convinzione sul fatto che dinanzi a un manufatto l'impressione si fonda sulla percezione d'insieme e dove il colore e il contrasto contribuiscono a rafforzare il carattere dell'oggetto della contemplazione [Buls 1874, 315-316, 319-321]. I carnet, in linea con quanto espresso dai coevi studi dell'estetica tedesca [Marino 2002, 54-56; Smets 1995, 40], sono, dunque, il riflesso di un'idea di conservazione – che in quegli anni stava diffondendosi in Europa – secondo cui l'attenzione a un manufatto o elemento *pittoresque* non poteva esulare dal suo contesto, naturale o urbano. Tale approccio trova la sua conferma anche nelle pratiche proposte: i nuovi modelli urbani da lui indicati cercavano di superare la vecchia concezione che considerava la città come una successione di 'siti-da-cartolina', per poter indirizzare il visitatore verso un rapporto più diretto con il monumento o elemento naturale non più isolato, ma relazionato al suo contesto, che poteva essere vissuto e scoperto muovendosi gradualmente attraverso la città, e non solamente se si era situati dinanzi all'elemento degno di attenzione [Rapalo 2017, 48].

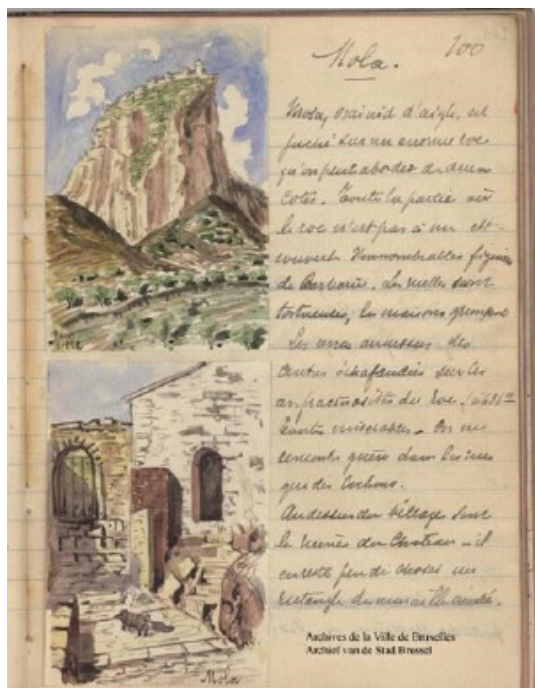


Fig. 4: Schizzi e annotazioni sulla cittadina di Mola dei *Carnets de voyage* di Charles Buls in visita in Italia, 1902. Archive de la Ville de Bruxelles, Cahier 92, [5] <https://old.bruxelles.be/artdet.cfm/7512>.

La partecipazione di Buls ad alcune associazioni che operavano in favore della tutela dei monumenti e dei siti – come la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles o la Ligue des Amis de la Forêt de Soignes – così come la pubblicazione di alcuni contributi in riviste come *La Fédération Artistique*, offrì la possibilità a una rete di diverse personalità in contatto con lui di poter accogliere le sue riflessioni sulla conservazione della natura e sull'estetica urbana. Oltre a politici, artisti, scrittori e scienziati, collegati anche alla Commission Royale des Monuments et Sites, – con la quale egli, su questi temi, si trovava spesso in disaccordo – anche alcuni urbanisti colsero i suoi spunti: tra di essi, Louis Van der Swaelmen, in chiara continuità con quanto espresso dal borgomastro in *l'Esthétique des Villes*, ha offerto una interessante trattazione circa le *liaisons* tra l'edificio e «des constructions voisines» e i «complexes d'éléments d'ordre civique» che agiscono «mutuellement» con esso [Van der Swaelmen 1916, 18-20].

I «caratteri estetici e pittoreschi dell'ambiente naturale e antropizzato» che Charles Buls colse e riportò nei suoi taccuini, insieme con «la sua sensibilità al disegno, alla storia dell'architettura e all'arte» e al «sorprendente dinamismo del viaggiatore colto» [Giusti 2016, 10], permisero all'autore di investigare, rappresentare e far giungere ai nostri giorni, riflessioni su scenari interdisciplinari. Buls si è così ritrovato a esplorare orizzonti nuovi e complessi del paesaggio che pongono al centro del loro interesse innanzitutto «l'uomo intorno ai suoi elementi: le relazioni sociali, la vita quotidiana, gli svaghi, l'esercizio filosofico, la conoscenza di monumenti, città, paesaggi» [Naretto 2016, 68]. Tali principi ben si inseriscono nei dibattiti animati in quegli anni dalla S.C.A.B. (Société Centrale d'Architecture de Belgique) e da alcune personalità come Paul Saintenoy [Marino 2000, 73-75], secondo i quali emergeva una necessità di operare, soprattutto negli ambienti urbani, attraverso una visione ampliata che contemplasse anche il legame tra la vita degli uomini e il loro ambiente urbano. Per avviare a tali scopi, dunque, la conservazione d'insieme e il rispetto della città storica si rilevavano punti fondamentali.

Verso il 1890 Buls cominciò a dedicarsi anche alla fotografia; spesso invitato come relatore e autore per periodici come il *Bulletin du Touring Club de Belgique*, le sue immagini furono destinate ad album fotografici per circoli sociali chiusi. Dunque, la sua visione iconografica dei siti fu trasposta da una dimensione intima a una pubblica. In linea con l'impostazione con cui aveva realizzato i suoi disegni e con quanto affermato nelle sue teorie sull'urbanistica in *l'Esthétique des Villes*, egli proponeva una ripresa fotografica non concentrata solo sui manufatti o elementi naturali e *pittoresques* degni di essere visitati, ma sui siti nel loro insieme e nel loro rapporto con la comunità. Tale visione, oltre a riaffermare l'opposizione dell'ex borgomastro all'isolamento degli edifici, si mostrava molto vicina a quella percepita dall'osservatore-visitatore. Buls, infatti, privilegiava fotografie che contenessero le «scene urbane», avvicinandosi così alla percezione generale che si presenta dinanzi a chi vaga per la città. Si favoriva, dunque, un'interazione tra quest'ultimo e il tessuto urbano storico a lui circostante, coinvolgendolo nel ruolo non solo di spettatore, ma anche di protagonista. Tuttavia, le immagini proposte da Charles Buls non si ritrovano nei *Bulletins du Touring Club de la Belgique*, che continuarono a pubblicare immagini di monumenti isolati. Riguardo a tale questione, Bruno Notteboom sostiene che

una possibile risposta risiede nella persistenza iconografica di un linguaggio visivo. L'iconografia turistica si fonda sulla continua ripetizione di certi punti di vista e di soggetti, legati a una pratica che Osborne chiama «la raccolta dei luoghi» e radicata nella tradizione pittorica. I lettori di riviste turistiche, usando la pratica del turismo per confermare il loro status sociale, semplicemente non erano interessati ad un nuovo e sperimentale modo di raffigurare la città [Notteboom et al. 2011, 84, traduzione a cura dell'autore].

Significativo è anche il caso dei concorsi di fotografia organizzati dal Touring Club de Belgique nel 1903, 1904 e 1905, da cui scaturì qualche tentativo di allontanamento dai vecchi stereotipi della fotografia ottocentesca. Tali competizioni – la cui giuria era costituita principalmente da membri del Club e dell'Association Belge de Photographie, tra cui lo stesso Charles Buls, –, organizzate per la realizzazione di immagini da inserire in una serie di libri di fotografia pubblicati dal Touring Club dal titolo *Le panorama de la Belgique*, avrebbero dovuto fornire una panoramica dei siti belgi di importanza storica, per poi essere presentati al pubblico in occasione della Foire de Liège nel 1905. Il bando invitava i partecipanti ad abbandonare le solite modalità di fotografia dei siti storici. Venne così proposto un genere di immagine che non si focalizzava solo ed esclusivamente su singoli elementi, ma esaltava una forte e intima relazione tra l'uomo e la città storica. Le fotografie di Victor Stouff, vincitore del concorso del 1905, mostrano infatti edifici e siti storici nel loro riflettersi nell'acqua. Interessante è soffermarsi sul fatto che queste immagini siano state intese dal fotografo come un «jour-rêve du piéton» [Notteboom et al. 2011, 85]. Esse, dunque, confermano la ricerca di quell'intima relazione che Charles Buls auspicava si creasse tra il visitatore e il sito.

Eppure, dopo il 1905, il concorso fotografico fu interrotto a causa della mancanza di adesioni. Ancora una volta i lettori avevano mostrato poco interesse a distaccarsi dai codici preesistenti dell'iconografia. Solo nel periodo compreso tra le due guerre mondiali verrà accettata la nuova forma di rappresentazione, allorquando le motivazioni ideologiche della fotografia modernista avrebbero alterato radicalmente le modalità di ripresa fotografica [Notteboom et al. 2011, 85]. Rilevanti per comprendere l'importanza che Charles Buls conferiva alla necessità di tramandare immagini della città in trasformazione e di registrare i paesaggi urbani che di lì a poco sarebbero stati per sempre cancellati, sono gli acquerelli che il borgomastro commissionò a Jacques Carabain (1834-1933), pittore vedutista di origine olandese, e che furono realizzati tra il 1894 e il 1897.

Essi ci hanno trasmesso la memoria di cinquantanove scorci della capitale relativi ai quartieri minacciati dagli impellenti grandi lavori di modernizzazione e hanno consentito, al giorno d'oggi, di riscoprire e di confermare alcune ipotesi circa la morfologia di Bruxelles prima delle radicali trasformazioni che essa subì negli ultimi anni del XIX secolo, ritraendo, tra le altre cose, numerosi *impasses*, il porto fluviale e le industrie spesso installate all'interno della città.

Sulla stessa linea e con lo stesso obiettivo, nel 1906, poi, quando divenne presidente del Comité du Vieux Bruxelles, l'autore avviò la realizzazione di un inventario fotografico che ritraesse gli antichi distretti di Bruxelles prima della loro scomparsa.

Alcuni degli edifici ritratti nelle immagini di questo inventario sono stati fotografati secondo un angolo inclinato, ponendoli in relazione con il loro contesto e con il tessuto urbano circostante. Ancora una volta, alcune delle immagini contenevano anche passanti, mostrando scorci della vita di strada della vecchia Bruxelles, il che si opponeva alle convenzioni fotografiche dell'epoca, secondo cui, come si è già visto, il monumento andava mostrato come se fosse stato isolato, sia rispetto a suo stesso contesto, sia rispetto ai passanti che transitavano innanzi a esso.

Tuttavia,

l'inventario seguì la propria logica frammentaria, ordinata per data di acquisizione, senza l'aspirazione di aggiungere una parte narrativa o di ricostruire il tragitto che il pedone aveva percorso. Soltanto nel 1910, quando si ritrovò a capo di una commissione per studiare lo sviluppo urbano del Mont des Arts di Bruxelles, Buls si servì attivamente di fotografie e disegni come strumenti per la progettazione urbana. Anche se queste immagini agivano come un mezzo per indagare l'impatto dell'intervento



sulla percezione visiva del pedone, le opinioni [degli altri componenti del *Comité*] rimasero inalterate e dunque distanti dall'esperienza personale che Buls evocava nei suoi testi [Notteboom et al. 2011, 83, traduzione a cura dell'autore].

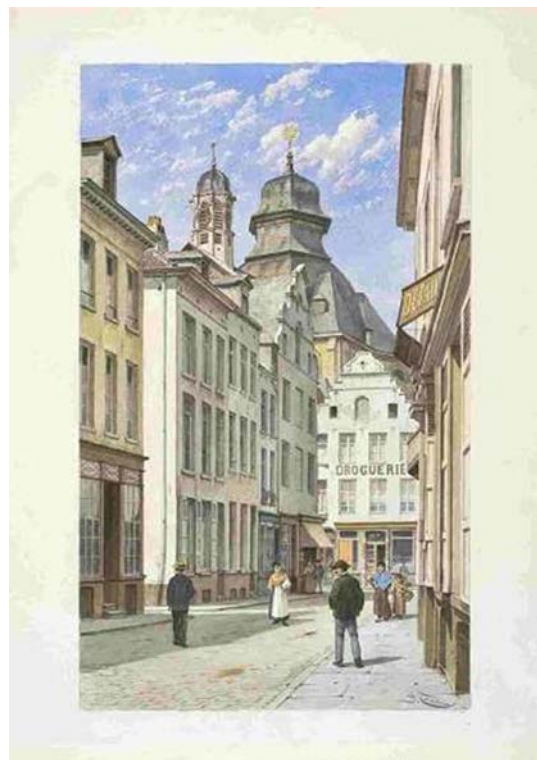
Si può dunque affermare che, agli inizi del XX secolo, la rappresentazione iconografica della città storica, così come proposta da Buls, fu condannata a restare nella sfera dei suoi esperimenti privati. Del resto, gli stessi *carnets de voyage* sono rimasti per troppo tempo in una dimensione 'intima' che non ha permesso di giungere a un coevo assorbimento delle nuove istanze richieste al linguaggio iconografico.

Si rileva comunque che le illustrazioni grafiche e fotografiche di Buls, oltre a essere testimoni di trasformazioni territoriali, sono state il riflesso delle nuove questioni di conservazione che egli aveva introdotto in Belgio. Grazie al contributo del borgomastro, tali argomentazioni sono entrate nei dibattiti intellettuali anche internazionali a lui contemporanei e del primo dopoguerra, per poi influenzare anche le modalità di intervento in materia di progettazione urbana e della nascente urbanistica, per le quali, come si è detto, si richiedeva un più attento ascolto alle istanze del 'paesaggio urbano' e delle sue relazioni con la comunità.

5 | Conclusioni

Dalla trattazione emerge come la produzione iconografica esaminata in questa sede – in particolare le riprese fotografiche in *Les Aspects de la végétation en Belgique* e quelle inserite nell'inventario fotografico commissionato dal Comité du Vieux Bruxelles, alcuni dei disegni in *La Belgique Illustrée* e gli acquerelli di Jacques Carabain – possa dunque essere considerata come iconografia urbana di un momento di transizione della storia del Belgio; essa ha, infatti, registrato quei caratteri temporanei tangibili e intangibili dei siti in un'era di grandi trasformazioni territoriali e sociali. Si è visto come parte di tale materiale iconografico sia stato, inoltre, uno strumento utile alla comprensione in una più larga scala del *Patrimoine collectif* e delle imprescindibili «relations mutuelles» – per utilizzare le parole dell'architetto paesaggista Louis Van der Swaelmen (1889-1929) [Van der Swaelmen 1916, 66] – tra natura e artificio e tra sito e società, frutto di intrecci interdisciplinari nascenti dagli emergenti interessi scientifici e antropologici; elementi che con il tempo hanno fortemente caratterizzato e arricchito la nozione di paesaggio fino al raggiungimento dell'attuale concezione di paesaggio storico urbano.

Anche se, come emerso dalla trattazione, agli inizi del XX secolo le nuove istanze relative al patrimonio architettonico e al paesaggio trovarono prolungate resistenze, il Belgio, nei primi tre decenni del Novecento è ugualmente riuscito a giungere a importanti risultati in ambito conservativo. Il sostegno delle diverse realtà associative per la conservazione della natura e l'estetica urbana e di diverse personalità che, sulla scia dei nuovi orientamenti europei, seppero correlare le istanze della conservazione ad altri ambiti disciplinari – primo fra tutti Charles Buls – ebbero esiti significativi circa la tutela del patrimonio. Si citano, tra gli altri, l'istituzione, nel 1912, della Section des Sites in seno alla Commission Royale des Monuments; la promulgazione, dai primissimi anni del XX secolo, di una serie di procedimenti legislativi che permisero alla nazione belga di ampliare sempre di più il raggio di protezione del patrimonio nazionale, per poi arrivare, nel 1931 al primo riconoscimento statale ufficiale in tema di tutela patrimoniale, la *Loi sur la conservation des monuments et des sites* (1931), in parte valida ancora oggi.



Figg. 5, 6: Due acquerelli di Jacques Carabain, raffiguranti alcuni scorci di Bruxelles. ca. 1894-1897 [Deknop et al., 2010].

Bibliografia

- ANTROP, M., DE MAEYER, Ph., VANDERMOTTEN, C., BEYAERT M., BILLEN, C., DECROLY, J., NEURAY, C., ONGENA, T., QUERAT, S., VAN DEN STEEN, I., WAYENS, B. (2006). *La Belgique en cartes. L'évolution du paysage à travers trois siècles de cartographie*, Tielt, Lanoo Uitgeverij, Institut géographique national de Belgique.
- ARGAN, G.C. (1971). *L'arte moderna 1770-1970*, Firenze, Sansoni, 2° ed.
- BENEDETTI, M.T. (1998). *Gli impressionisti*, Firenze, Giunti.
- BILLEN, C. (1997). *Les métamorphoses d'un usage de la nature. Paysages et sites à l'époque de Solvay (1870-1914)*, in *Ernest Solvay et son temps*, a cura di A. Despy-Meyer, D. Devriese, Brussels, Université Libre de Bruxelles.
- BRUNFAUT, J. (1911). *L'Esthétique urbaine*, in «Bulletin des Commissions royales d'art et archéologie». *Bruxelles, construire et reconstruire. Architecture et aménagement urbain. 1780-1914* (1979). Bruxelles, Crédit communal de Belgique.
- BRUYLANT, E. (1892). *La Belgique illustrée, ses monuments, ses oeuvres, ses oeuvres d'art*, voll. I-II-III, Bruxelles, Bruylant-Christophe et C^{ie} éditeurs.
- BUISSERET, A. (1905). *Comment utiliser ses loisirs. Conseils aux jeunes gens*, in «Bulletin Officiel du Touring Club de Belgique», p. 116.
- BULLOCK, N., VERPOEST, L. (2011). *Living with History 1914-1964*, Leuven, Leuven University Press.
- BULS, Ch. (1874). *A propos d'un rocher. Fantaisie esthétique*, in «Revue de la Belgique», pp. 315-316, 319-321.
- BULS, Ch. (1894a). *Esthétique des villes*, Bruxelles, Bruylant-Christophe & C^{ie}.
- BULS, Ch. (1894b). *L'Esthétique des Villes*, in «Émulation», 3, coll. 33-37.
- BULS, Ch. (1894c). *L'Esthétique des Villes*, in «Émulation», 10, coll. 145-148.
- BULS, Ch. (1897). *Nos Forêts et nos Sylviculteurs*, in «La Fédération Artistique», 22 agosto.
- BULS, Ch. (1903). *Ouvrons les yeux! Voyage esthétique à travers la Suisse*, in «Émulation», 10, coll. 73-75.
- CARTON DE WIART, H. (1934). *L'industrie et la protection de la nature*, in «Bulletin des Commissions royales d'art et archéologie», pp. 473-490.
- Comité de la SNPSM, *Société nationale pour la Protection des sites et des monuments en Belgique* (1894), in «Émulation», 4, coll. 61-62.
- COSYN, A. (1903). *Nos monuments et nos sites. La séance annuelle de la Société nationale pour la protection des sites*, in «Bulletin Officiel du Touring Club de Belgique», pp. 5-6.
- D'ARDENNE, J. (1892). *Société belge pour la protection des sites et des monuments*, in «Émulation», 3, coll. 42-44.
- DE CLERMONT, R. (1905). *De la protection des monuments du passé, des paysages et des sites*, in «Bulletin de l'Association littéraire et artistique internationale», (suppl. a) 19.
- DEKNOP, A., VREBOS, M., GAUTHIER, C. (2010). *Bruxelles à l'aquarelle, Jacques Carabain: Instantanés 1894-1897*, Bruxelles, Musée de la Ville de Bruxelles – Editions La Muette.
- DE MONTENACH, G. (1908). *Pour le visage aimé de la patrie*, Lausanne, Th. Sack-Reynold.
- DE MUNCK, E. (1910). *La protection des monuments naturels en Belgique*, in *I^{er} Congrès international pour la protection des Paysages. Compte rendu*, Paris, Société pour la Protection des Paysages de France, Paris, pp. 51-56.
- DE NAYER, C. (1993). *Patrimoine et missions photographiques*. In *Pour une histoire de la photographie en Belgique. Essais critiques Répertoire des photographes depuis 1839*, a cura di G. Vercheval, Charleroi, éd.

- Musée de la Photographie, pp. 42-55.
- DENVIR, B. (2016). *Impressionismo*, Firenze, Giunti.
- DESPORTES, M. (2005), *Paysages en mouvement. Transports et perception de l'espace XVII-XX siècle*, Paris, Gallimard.
- DHUICQUE, E., MASSART, J. (1920). *Où en est, en Belgique, la conservation: a) des édifices monumentaux; publics ou privés; b) des sites?*, in «Bulletin des Commissions royales d'Art et d'Archéologie», pp. 256-280.
- GIUSTI, M.A. (2016). *Prefazione*, in *Charles Buls e il restauro – Antologia critica. Charles Buls et la restauration. Anthologie critique*, a cura di M. Naretto, Milano, Franco Angeli.
- MARINO, B.G. (1993). *William Morris. La tutela come problema sociale*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- MARINO, B.G. (2000). *Victor Horta, Conservazione e restauro in Belgio*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- MARINO, B.G. (2002). *Abbellimenti e conservazione in Belgio tra fine '800 e inizio '900: riflessioni sulla visione estetica di Charles Buls*, in «“BDC”», Bollettino del Dipartimento di Conservazione dei Beni Architettonici e Ambientali», vol. 3, 1. Napoli, Università degli Studi di Napoli Federico II, pp. 53-71.
- MASSART, J. (1912). *Pour la Protection de la nature en Belgique*, Bruxelles, H. Lamertin.
- MASSART, J., BOMMER, Ch. (1908). *Les aspects de la végétation en Belgique: les districts littoraux et alluviaux*, Bruxelles, Jardin Bothanique de l'État.
- MASSART, J., BOMMER, Ch. (1912). *Les aspects de la végétation en Belgique: les districts flandrien et campinien*. Bruxelles, Jardin Bothanique de l'État.
- MELON, M.E. (2001). *La photographie à Liège au XIXe siècle. Une modernité ambivalente*. In *Vers la modernité. Le XIXe siècle au Pays de Liège*, a cura di J.-P. Duchesne, Liège, Musée de l'Art Wallon et Université de Liège, octobre 2001, pp. 147-163.
- Mémorial Royal du Touring Club de Belgique 1895–1955* (1955), Brussels, Touring Club de Belgique.
- NOTTEBOOM, B. (2009). *Ouvrons les yeux! Stedenbouw en beeldvorming van het landschap in België 1890–1940*, Ghent: Universiteit Gent, Faculteit Ingenieurswetenschappen.
- NOTTEBOOM, B. (2007). *From Monument to Landscape and Back Again: Photography in the Bulletin du Touring Club de Belgique in the Early XXth Century*, in «Strates», 19, pp. 119-131.
- NOTTEBOOM, B., PELEMAN, D. (2012). *Narratives of Loss and Order and Imaging the Belgian Landscape 1900-1945*, in «CLCWEB-Comp. Lit. Cult.», 14.
- NOTTEBOOM, B., VANDERMEULEN, B., VEYS, D. (2011). *Public and private histories: Charles Buls' travel albums*, in *Imaging History. Photography after the fact*, a cura di D. Veys, Brussels, ASA Publishers.
- ORESTANO, F. (2005). *The Picturesque: A Modern Concept?* In NYS, Ph. (ed.) *Conference proceedings of: le pittoresque aux limites du modern*, Paris, Ecole de la Villette.
- RAHIR, E. (1931). *Réserves naturelles à sauvegarder en Belgique. De Walzin à Houtet (Lesse)*, Bruxelles, Fédération nationale pour la défense de la nature.
- RAHIR, E. (1933). *Sites de la haute Belgique à sauvegarder*, Bruxelles, Fédération Nationale avec le concours de Touring Club de Belgique.
- RAPALO, M.C. (2016). *La Belgique illustrée: artisti in movimento per la memoria di un patrimonio storico - paesaggistico in trasformazione*, in *Delli Aspetti di Paesi. Vecchi e nuovi Media per l'Immagine del Paesaggio. Rappresentazione, memoria e conservazione*, a cura di F. Capano, M.I. Pascariello, M. Visone, t. II, Napoli: CIRICE edizioni, pp. 731-741.

- RAPALO, M.C. (2017). *Alle origini della conservazione del paesaggio in Belgio: il contributo originale di Louis Van der Swaelmen*. Tesi di dottorato in cotutela, Dottorato in Architettura, Doctorat en Art de Batir et Urbanisme, Università degli Studi di Napoli Federico II, Univeristé de Liège.
- ROBERTS-JONES, P. (1994). *Bruxelles: fin de siècle*, Bruxelles, Taschen.
- SCHIVELBUSCH, W. (1986). *The Railway Journey. The industrialization of Time and Space in the 19th Century*, New York, Berg Publishers.
- SMETS, M. (1977). *L'avènement de la cité-jardin en Belgique. Histoire de l'habitat social en Belgique de 1890 à 1930*, Bruxelles-Liège, Editions Pierre Mardaga.
- SMETS, M. (1995). *Charles Buls. Les principes de l'art urbaine*, Liège, Pierre Mardaga.
- Société nationale pour la Protection des sites et des monuments en Belgique (1894). *Conseils aux artisans*, in «Émulation», 7, col. 106-108.
- STYNEN, H. (1998). *De onvoltooid verleden tijd: Een geschiedenis van de monumenten- en landschapszorg in België, 1835-1940*, Bruxelles, G. A. Bekaert.
- VAN DER SWAELMEN, L. (1916). *Préliminaires d'Art Civique, mis en relation avec le « cas clinique » de la Belgique*, Leyde, (1980²), Bruxelles, CIAUD/ICASD.
- VAN DER SWAELMEN, L. (1925). *L'Effort moderne en Belgique*, in «La Cité», 5, 7, pp. 124-143.
- VERNIERS, L. (1958). *Bruxelles et son agglomération de 1830 à nos jours*, Bruxelles, Éditions de la Librairie encyclopédique.
- VIATOR, S. (1903). *Une industrie nouvelle*, in «Bulletin Officiel du Touring Club de Belgique», pp. 372-374.
- WAUWERMANS, P. (1910). *Le paysage en Belgique*, in *I^{er} Congrès International pour la protection des paysages. Compte rendu*, Paris, Société pour la Protection des Paysages de France, pp. 56-65.
- WIECZOREK, D. (1981). *Camillo Sitte et les debuts de l'Urbanisme modern*, Liège, Editions Pierre Mardaga.

Sitografia

- [1] *Le paysage et la notion de paysage du XIX^{ème} siècle à nos jours*. Disponibile in <https://universartistique.wordpress.com/2013/02/19/le-paysage-et-la-notion-de-paysage-du-xixeme-siecle-a-nos-jours/> Accesso il 01/08/2017
- [2] VAN EETVELDE, V. - ANTROP, M. (2011). *Caractérisation interrégionale des paysages de la Belgique*. Disponibile in <https://echogeo.revues.org/12323>. Accesso il 01/08/2017
- [3] VANDERMOTTEN, Ch, NEURAY, C. (2011). *Paysages de la Belgique et représentation idéologique*. Disponibile in <https://echogeo.revues.org/12323>. Accesso il 01/08/2017
- [4] <http://www.recollectinglandscapes.be/en-1904-massart>. Accesso il 01/08/2017
- [5] <https://old.bruxelles.be/artdet.cfm/7512>. Accesso il 01/08/2017

Fonti archivistiche

- Bruxelles. Archive de la Ville de Bruxelles. Fonds Charles Buls. *Carnet de voyage Sicilie-Italie*, 1901-1902, Cahier 92.
- Bruxelles. Archive de la Ville de Bruxelles. Fonds Charles Buls. *Carnets de voyages, Italie 1904*, filza 97, 12 marzo 1904.

Il linguaggio fotografico di Roberto Pane nel panorama culturale tra gli anni Trenta e il secondo dopoguerra

Florian Castiglione

Università degli Studi di Napoli Federico II- Dipartimento di Architettura

Abstract

Il presente contributo intende indagare il panorama culturale fotografico tra gli anni Trenta e il secondo dopoguerra in Italia, quando numerosi professionisti, come architetti e registi, utilizzarono il mezzo fotografico per motivi culturali e di studio. In tale contesto si inserisce la figura di Roberto Pane, che utilizzò assiduamente la fotografia. Egli riuscì a produrre una vasta opera visiva dal grande valore storiografico, ma che risulta essere al contempo espressione del suo linguaggio autoriale.

Roberto Pane's photographic language in the cultural landscape between the Thirties and the post-Second World War

This paper aims to investigate the photographic cultural background between the thirties and the post-second world war in Italy, when many professionals such as architects and filmmakers, used the photographic medium for cultural and study reasons. In this context is inserted the figure of Roberto Pane, who assiduously used photography. He succeeded in producing a large visual work from the great historiographic value, but at the same time being the expression of his authorial language.

Keywords: Fotografia, Roberto Pane, archivio fotografico.

Photography, Roberto Pane, photographic archive.

Florian Castiglione è architetto e fotografo di architettura. Ha conseguito il dottorato di ricerca in Storia e conservazione dei beni architettonici e del paesaggio, attualmente è docente del corso di Storia della fotografia presso il Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Napoli Federico II e assegnista di ricerca presso lo stesso Dipartimento. Il suo ambito di ricerca è incentrato sul ruolo della fotografia nella storia dell'architettura.

Author: florian.castiglione@unina.it

Received June 8, 2017; accepted November 2, 2017

1 | Introduzione

Con l'inizio del XX secolo e in particolar modo a partire dagli anni Venti, vi furono radicali cambiamenti in ambito fotografico che portarono numerosi studiosi e storici ad intraprendere ricerche fotografiche. Tali cambiamenti furono dettati dall'esigenza di una maggiore interpretazione, dall'influenza delle avanguardie figurative e dall'evoluzione tecnica delle apparecchiature fotografiche. Gli storici e i critici dell'architettura si servirono, fino ad allora, dei lavori degli stabilimenti Alinari, dei Brogi e degli Anderson sia per conoscere e studiare le opere architettoniche, sia per corredare gli scritti. I primi volumi di storia dell'arte riportavano difatti immagini di questi stabilimenti. Queste immagini però, almeno per quelle che hanno avuto larga diffusione, erano state concepite secondo i canoni tradizionali, i quali si rifacevano al concetto spaziale risalente alla prospettiva rinascimentale: il soggetto è visto frontalmente, la luce è diffusa al fine di avere dettagli sia nelle zone illuminate che in ombra, ed il punto di vista è spesso sopraelevato rispetto alla visione umana al fine di evitare l'effetto delle linee cadenti ed ottenere una prospettiva centrale che rendesse maestoso il monumento fotografato. L'opera dei fotografi, che perseguiva i dettami pittorici, aveva un approccio di tipo accademico ed era caratterizzata da una forte oggettività e distacco che ben si adattava a soddisfare le esigenze di un gran numero di clienti. In questo modo la pubblicazione della fotografia ebbe un ruolo secondario rispetto al testo, in quanto questa, realizzata senza alcun intervento critico, finiva col divenire una mera documentazione. Per ovviare a tale discrepanza, alcuni studiosi iniziarono a servirsi del lavoro di fotografi professionisti, compiendo in alcuni casi delle vere e proprie campagne fotografiche assieme al fotografo. Si ricordano, a tal proposito, le campagne fotografiche realizzate negli

anni Trenta dalla celebre fotografa Berenice Abbott (1898-1991) insieme al famoso storico dell'architettura Henry Russell Hitchcock (1903-1987) per le mostre *American Cities Before the Civil War. The Urban Vernacular of the 1830's, '40s, and '50s* e *The Architecture of H. H. Richardson and His Times*. Il fotografo quindi tentava di riprodurre, attraverso le proprie conoscenze tecniche, ciò che lo studioso intendeva comunicare. Ma spesso tra il fotografo e lo storico non si creava la giusta sintonia e così quest'ultimo era motivato a realizzare autonomamente e a suo gusto le riprese fotografiche.

Le influenze delle avanguardie figurative erano molteplici; basti ricordare l'apporto delle sperimentazioni in tutti i campi dell'arte, e quindi anche in fotografia, prodotti nella grande fucina del Bauhaus [Costantini 1993]. Ma anche la mostra fotografica internazionale, *Film und Foto: Internationale Ausstellung des Deutschen Werkbunds* inaugurata a Stoccarda nel 1929, ebbe una grande influenza sulla cultura fotografica mondiale [Settimelli 1970]. In questa mostra venne dato largo spazio a tutte le correnti fotografiche contemporanee: alla Neue Sehen con László Moholy-Nagy (1895-1946) e gli allievi del Bauhaus, alla Neue Sachlichkeit con Albert Renger-Patzsch (1897-1966) e alla fotografia americana con autori come Edward Weston (1886-1958), Edward Steichen (1879-1973), Berenice Abbott. In un clima culturale così fervente gli studiosi, così attenti alle innovazioni culturali, furono certamente incoraggiati a cimentarsi nella fotografia usata come linguaggio autonomo ed indipendente dalle altre arti, in linea con quanto propugnato dalla Neue Fotografie tedesca, come si evince dal libro-manifesto di Moholy-Nagy *Malerei Photographie Film* (1925). Un altro motivo per il quale numerosi studiosi intrapresero campagne fotografiche fu l'evoluzione dell'industria fotografica. A partire dagli anni Venti si realizzarono macchine fotografiche sempre più pratiche e leggere e allo stesso tempo di qualità. Si poté quindi fare a meno delle ingombranti, costose e complesse attrezzature di grande formato. Proprio in quegli anni nacquero due apparecchiature simbolo, che rivoluzionarono il mondo fotografico: la Rolleiflex, celebre biottica di medio formato prodotta dalla azienda Franke & Heidecke, e la Leica, una piccola e leggera apparecchiatura di formato 35 mm. Alcuni autori, quindi, si fornirono di tali attrezzature fotografiche con lo scopo di realizzare da sé delle fotografie, al fine di ottenere una maggiore coerenza tra il linguaggio fotografico ed il linguaggio scritto.

2 | I fotografi non fotografi

L'opera fotografica di Roberto Pane (1897-1987) si inserisce nella felice stagione, iniziata alla fine degli anni Venti, di quegli intellettuali che usarono il linguaggio fotografico in funzione della propria professione. Questi “fotografi non fotografi” apportarono interessanti contributi alla storia della fotografia italiana forse ancor di più dei professionisti. Proprio in quel periodo nacquero in Italia una serie di riviste specialistiche come *Domus* e *Casabella* che diedero largo spazio alla fotografia ed in particolare a quelle immagini realizzate da tali “fotoamatori” che ben si allontanarono dai cliché del tempo. Al contempo, invece, le riviste di fotografia erano ancora troppo legate ai linguaggi passati, che risultavano però già superati in altre nazioni, quali ad esempio la Germania e la Francia. Difatti lo storico e critico della fotografia Italo Zannier (1932) scrisse che: «in Italia i nuovi suggerimenti, latenti piuttosto che palesi nelle nostre riviste, verranno seguiti soprattutto da architetti e designer, più interessati a utilizzare la fotografia come mezzo di “rivelazione” di forme e di strutture, che come strumento d'arte» [Zannier 1993, 39]. Tesi condivisa da un altro storico, Giuseppe Turrone (1930), che individuò la maggiore ricerca fotografica del periodo proprio in personaggi non del settore, come architetti, cine-



Fig. 1: A. Lattuada, *Vie secondarie*, prima del 1941 (da Lattuada, 1941, tav. 16).

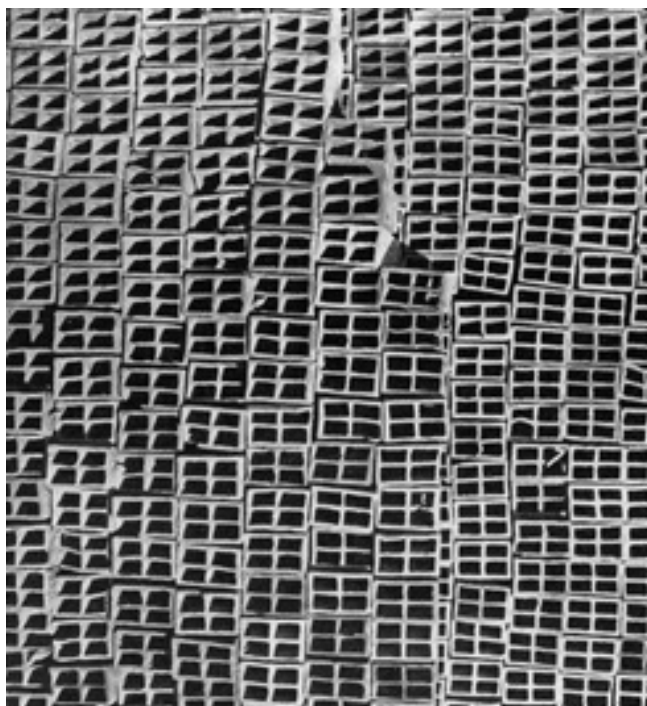


Fig. 2: G. Pagano, *Standard*, 1930 ca. (da Pagano, 1946, p. 69).

asti e fotoamatori [Turrone 1959], tra i quali si ricordano Alberto Lattuada (1914-2005), Giuseppe Pagano (1896-1945), Enrico Peressutti (1908-1976), Giò Ponti (1891-1979), Gian Luigi Banfi (1910-1945) e Luigi Comencini (1916-2007). Molti di questi autori usarono il linguaggio fotografico al fine di realizzare studi scientifici, film o saggi critici. Un apporto considerevole, tanto che il critico Alberto Asor Rosa (1933) individuò l'avvio alla prima fase del neorealismo in fotografia con il libro fotografico di Alberto Lattuada dal titolo *Occhio Quadrato* del 1941 [Lattuada 1941].

In particolar modo Turrone sottolineò il ruolo importante dei fotoamatori architetti italiani dell'anteguerra: «ci dimostrano con le loro immagini, quanto la fotografia di allora deve a loro per quel che riguarda una ricerca di composizione originali, al di fuori di ogni modello pseudo-pittorico, estetizzante accademico. Sono nomi che poi scompaiono dalla fotografia intesi ad altri interessi» [Turrone 1959, 9-11]. Tra questi Gio Ponti diresse (1928-1940; 1948-1979) la rivista *Domus* dando ampio spazio alla fotografia, ed in queste pagine scrisse nel 1932 un interessante e maturo saggio sulla fotografia [Ponti 1932].

Un'altra figura emblematica fu quella di Giuseppe Pagano che diresse per oltre un decennio la rivista *Casabella* dando notevole rilievo all'impaginazione e alle fotografie [de Seta 1978]. Pagano si cimentò nella fotografia a partire dagli anni Trenta quando intraprese una ricognizione fotografica dell'architettura rurale italiana al fine di realizzare la mostra *Architettura rurale nel bacino mediterraneo*, compiuta assieme a Guarniero Daniel nel 1936 in occasione della VI Triennale di Milano. L'avvicinamento di Pagano alla fotografia fu dettato dalla praticità e rapidità del mezzo, ma anche dalla sua scientificità e oggettività [Pagano 1938]. Egli «scopre nella funzionalità e nella forma pura dell'architettura rurale un riferimento “storico” per l'architettura moderna» [La Stella 1979, 14]. La casa rurale è essenzialmente un rifugio che si difende dalle forze della natura in cui nulla è superfluo e tutto in funzione delle necessità di vita; una «macchina per vivere» che razionalizza l'ambiente circostante [Pagano 1935]. Eppure dopo questo primo approccio pratico Pagano comprenderà che il mezzo fotografico può essere finalizzato all'espressione di un linguaggio autonomo. L'espressione fotografica di Pagano raggiunse qualità notevoli e, dall'analisi della sua opera, si evince quanto egli fu vicino alle tendenze fotografiche tedesche, in particolar modo alla Neue Sehen. Eppure le sue fotografie comparvero raramente sulla rivista da lui diretta, ed altre furono pubblicate in *Fotografia*, *Il Tempo Illustrato*, *Domus*, e *Natura*; tutto sommato si trattò di un'entità relativamente bassa e questo perché egli non si considerò mai un fotografo professionista [de Seta 1979, 5-12]. Dopo l'esperienza della mostra della Triennale di Milano, la fotografia di Pagano si avvicinò alle influenze delle sperimentazioni internazionali attraverso la ricerca di motivi geometrici, di giochi netti di ombre e luci, di espressioni del moderno e dei suoi materiali, di composizioni basate sulle diagonali, di viste dal basso o dall'alto, dell'astrazione; «l'amore per il concreto ed il reale era per lui troppo forte per avvicinarsi a questo nuovo orizzonte: ma le sue foto – malgrado lui? – superano di fatto questo steccato ed alcune – anche se perfettamente riconoscibile l'oggetto o il materiale proprio che fotografa – sono delle immagini e dei segni assolutamente astratti, non dissimili da quelle della più sofisticata avanguardia fotografica del tempo» [de Seta 1979, 7]. Pagano ritrovò spunti formali nei ritmi grafici delle strutture in ferro dei ponti o delle impalcature, nelle forme ripetitive di blocchi forati, del ferro e della litoceramica. Queste immagini erano tutte realizzate senza includere nell'inquadratura i limiti del soggetto rappresentato; così il fruitore della fotografia non aveva punti di riferimento per contestualizzare, ad esempio, una porzione di muro di blocchi forati, e ciò rendeva la fotografia astratta e si percepiva ossessivamente la ripetizione seriale

del materiale. La ricerca sulla standardizzazione, effettuata non solo dal punto di vista fotografico, sfociò nella mostra del 1940 alla VII Triennale di Milano dedicata all'edilizia. Pagano realizzò anche diverse fotografie aeree ricercando composizioni geometriche nel paesaggio di filari di alberi, di campi coltivati e di insediamenti. La fotografia aerea fu indagata proprio dalla Neue Sehen e lo stesso Moholy-Nagy ne scrisse a riguardo come in *Von Material zu Architektur* [Moholy-Nagy 1929]. Il maggiore rappresentante della veduta aerea fu Robert Petschow (1888-1945) che pubblicò nel 1931 con grande successo le sue immagini in *Das Land der Deutschen* [Diesel 1933].

Pagano realizzò i suoi scatti soprattutto per i suoi studi: da un punto di vista elevato ed inedito infatti è possibile comprendere meglio le trasformazioni urbane compiute dall'uomo in relazione con la natura. Infine le immagini che non riguardano l'architettura, come i ritratti realizzati con l'uso di specchi, i giochi dei riflessi su superfici lucide e riflettenti, possono essere certamente paragonate alle sperimentazioni fotografiche avvenute nella scuola del Bauhaus. Ma nella fotografia di Pagano si notano anche richiami alla "nuova oggettività", in particolar modo attraverso le fotografie di porzioni di un soggetto realizzate da un punto di vista ravvicinato, che rimandano all'opera dei primi anni dell'attività del fotografo tedesco Albert Renger-Patzsch e in particolar modo al suo libro fotografico *Die Welt ist schön* [Renger-Patzsch 1928]. La "nuova oggettività" si proponeva di controllare il più possibile le variabili che si potevano presentare nella ripresa fotografica, a tale scopo per le immagini di paesaggio e di architettura si raccomandavano riprese ravvicinate dei dettagli in maniera tale da ridurre al minimo le variabili fuori controllo del fotografo.



Fig. 3: R. Pane, *Procida*, 1940-1950 (Archivio fotografico Roberto Pane, Dipartimento di Architettura, Università di Napoli Federico II, Inv. 1/A2.94).

3 | L'opera fotografica di Roberto Pane

Roberto Pane può certamente essere annoverato tra i citati “fotoamatori architetti”. Infatti proprio negli anni Trenta egli inizia a fotografare con un apparecchio medio-formato Rolleiflex. I suoi primi studi riguardarono l'architettura rurale, difatti la sua tesi di laurea, conseguita nel 1922 presso la Scuola Superiore di Architettura di Roma, verteva sull'originale tema dell'architettura rurale dei Campi Flegrei. Un interesse verso l'architettura rurale nato negli stessi anni di Pagano, se non prima, come riportato da Marco Dezzi Bardeschi: «Roberto Pane fin dal suo esordio predilige rivolgere l'occhio *passionné* del critico (e del fotografo) verso l'architettura minima, quella – per così dire – dialettale o spontanea, anticipando la stessa rivalutazione “politica” dell'architettura rurale che, a metà degli anni trenta, farà Giuseppe Pagano sulla sua “Casabella”» [Dezzi Bardeschi 2010, 131]. La sua tesi di laurea poi confluì nello scritto del 1928 pubblicato proprio su *Architettura e Arti Decorative* dal titolo *Tipi di architettura rustica in Napoli e nei Campi Flegrei* [Pane 1928]. L'interesse verso l'architettura rurale si esprime anche attraverso la realizzazione di numerose riprese fotografiche; nel 1936 Pane contribuì alla realizzazione della menzionata mostra di Pagano sull'architettura rurale con «informazioni e fotografie di Ischia e Capri» [Pagano, Daniel 1936, 5]. Pane e Pagano furono accomunati dall'interesse verso l'architettura spontanea, ma i due studiosi arrivarono a conclusioni diverse tra loro. Pane non ricercava nella casa rurale, come fece Pagano, un prototipo per la progettazione dell'architettura moderna, infatti in *Architettura rurale campana* (1936) afferma: «Noi non crediamo che da queste umili forme si possa o si debba trarre motivo d'ispirazione, intesa nel senso più spicciolo della parola, ciò che importa è concepire una nuova casa che sia, come la sua antica vicina, felicemente intonata al paesaggio, ed è proprio in queste “felice intonazione” che le vecchie case possono costituire una preziosa esperienza» [Pane 1936, 16]. Lo storico napoletano era piuttosto interessato al felice connubio che questo genere architettonico era riuscito ad instaurare con il paesaggio e la natura circostante. Era questa fondamentale caratteristica che bisognava prendere a modello per le nuove architetture contemporanee, che invece mostravano poca attenzione al contesto paesaggistico, badando bene a non imitare i risultati formali ottenuti. Queste architetture ottennero una armoniosa integrazione con la natura; «paesaggio ed ambiente di storia e d'arte sono assai spesso legati in un'unica immagine; specie in un paese come il nostro in cui l'antico lavoro umano fa quasi ovunque sentire la sua presenza» [Pane 1953, 89]. La ricerca fotografica di Roberto Pane condotta tra gli anni Trenta e Quaranta rimase, però, poco nota. L'anno di svolta fu il 1949 con l'uscita del volume *Napoli imprevista* nel quale vennero pubblicate numerose fotografie dello storico. A partire da questo libro, il nostro darà l'avvio a una serie di pubblicazioni corredate da sue riprese fotografiche. Il connubio tra testo ed immagini divenne così un tratto caratterizzante della sua opera bibliografica. Egli stesso scrisse nella nota introduttiva di *Sorrento e la costa*: «ho eseguito queste fotografie in stretto rapporto con il testo che doveva accompagnarle. Immagini e parole sono, anzi, nate insieme e forse si vorrà riconoscere che proprio questa reciproca subordinazione ad una unica visione contribuisce a dare al presente saggio un carattere diverso da quello delle consuete illustrazioni di ambiente» [Pane 1955, 6].

Nonostante le numerose pubblicazioni dell'autore, gran parte dell'archivio fotografico risulta essere sconosciuto e quindi inedito. L'opera fotografica di Pane inoltre risulta ancora poco studiata specialmente se paragonata agli studi effettuati sugli altri aspetti della sua poliedrica figura. La sua produzione fotografica consta in circa 25.000 fotografie realizzate tra gli anni Trenta e gli ultimi anni della sua vita, queste sono presenti in archivio sotto forma di provini, stampe,

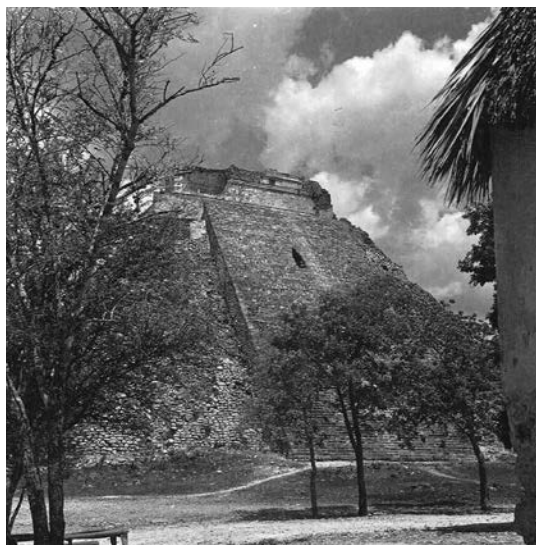


Fig. 4: R. Pane, *Uxmal*, 1960 ca. (Archivio fotografico Roberto Pane, Dipartimento di Architettura, Università di Napoli Federico II, Inv. 2/H1.35).



Fig. 5: R. Pane, *Veduta dal Corso Vittorio Emanuele*, 1960 ca. (Archivio fotografico Roberto Pane, Dipartimento di Architettura, Università di Napoli Federico II, Inv. 1/A2.62).



Fig. 6: R. Pane, *Centro cittadino pugliese*, 1950 ca. (Archivio fotografico Roberto Pane, Dipartimento di Architettura, Università di Napoli Federico II, Inv. 1/B2.1).

diapositive e negativi, materiale considerevolmente maggiore rispetto a quello di Giuseppe Pagano, che consta di circa 4.800 fotografie. Un arco temporale vasto che documenta trasformazioni notevoli del territorio italiano soprattutto a partire dal secondo dopoguerra. Dall'analisi del materiale fotografico si deduce la presenza di macro-gruppi che riguardano l'architettura rurale documentata in tutta Italia, l'archeologia, il paesaggio e la speculazione edilizia del secondo dopoguerra. Le immagini sono state realizzate sia in territorio nazionale che straniero, l'autore infatti intraprese numerosi viaggi anche in luoghi lontani come Cina, Stati Uniti e Messico. Che Pane fosse un abile fotografo è indubbio, ma fu anche molto attento alla cultura fotografica aggiornandosi sui testi critici inerenti all'argomento, come si evince dai suoi numerosi contributi pubblicati su *Napoli nobilissima*.

4 | Il linguaggio fotografico di Roberto Pane tra documentazione e interpretazione critica

Dallo studio del suo archivio si evince che la sua opera fotografica ha una duplice intenzione: documentaria e interpretativa. Queste sono componenti inscindibili sin dalle origini della fotografia, ogni immagine fotografica infatti rappresenta sempre un documento in quanto registra luci ed ombre del mondo reale, ma presenta al contempo una serie di scelte fatte dall'autore [Capano 2016]. Tuttavia nella storia della fotografia vi è stato un continuo alternarsi della prevalenza di una componente sull'altra. Per quanto riguarda la prevalenza della documentazione sull'interpretazione si fanno gli esempi della corrente tedesca della *Neue Sachlichkeit* e di quella americana della *Straight Photography*, la poetica di queste correnti voleva che non vi fossero velleità artistiche che le immagini dovessero rispecchiare fedelmente la realtà e che l'autore dovesse scomparire a favore di una estrema oggettività. Tuttavia anche in questi casi estremi vi è sempre la presenza latente dell'autore, la sua interpretazione: la scelta dell'inquadratura, della luce, della profondità di campo, della lunghezza focale dell'obiettivo, sono tutte operazioni che il fotografo compie di volta in volta al fine di produrre una immagine che rispecchi i propri intenti. Casi opposti sono quelli delle ardite sperimentazioni fatte da grandi autori come Moholy-Nagy e Man Ray (1890-1976). I due fotografi realizzarono, il primo in Germania ed il secondo in Francia, immagini concettuali che si allontanavano sempre di più dalla realtà. Ma anche in questi casi estremi di interpretazione autoriale vi è il rapporto con la realtà, perché anche se il risultato delle immagini ci fa compiere associazioni concettuali ed oniriche, vi è sempre una componente di riproduzione di elementi reali.

La componente documentaria oggettiva della fotografia di Pane è ben riscontrabile dalla scelta di una grande profondità di campo che permette all'intero fotogramma di essere a fuoco e così l'immagine è interamente decifrabile. Ogni cosa compresa nell'inquadratura assume così la sua importanza senza un secondo piano, uno sfondo; tutto ciò che rientra nell'inquadratura assume il ruolo di soggetto dell'immagine. Vi è l'intento di rappresentare l'architettura nel modo più fedele possibile, senza effetti artistici in fase di scatto o di stampa. Pane era ben consapevole che la fotografia poteva a suo modo essere usata per alterare la realtà, come scrisse il celebre storico Nikolaus Pevsner (1902-1983): «Il potere del fotografo di valorizzare o distruggere l'originale è comunque innegabile. In un edificio la scelta dei punti di vista, degli angoli, della luce è semplicemente ciò che crea lo spazio. Egli può fare apparire la navata di una chiesa alta e stretta oppure larga e tozza – quasi senza tener conto delle sue reali proporzioni. E inoltre, può evidenziare così intensamente un dettaglio da renderlo più convincente sulla lastra che nell'originale» [Pevsner 2011, 53]. Le inquadrature di Pane sono ben studiate ed egli cercò il più possibile di evitare il fenomeno delle linee cadenti nei limiti possibili del suo strumento fotografico

di medio formato senza corpi mobili. Il suo approccio scientifico alla fotografia era dettato dall'attività di storico dell'architettura e quindi le immagini erano finalizzate a una conoscenza personale dell'opera architettonica e alla sua divulgazione tramite mostre, lezioni universitarie, convegni e pubblicazioni. Fermo restando che per lui nulla era più valido della osservazione dell'opera dal vero; in *Come fotografare Brunelleschi?* infatti egli scrisse che «la sola documentazione esauriente è l'opera stessa» [Pane 1976, 63]. La fotografia documentaria, mostra lo stato di fatto nel preciso momento della ripresa; evidenzia quindi lo stato attuale dell'architettura mostrando le componenti materiche, la composizione architettonica, i fenomeni di degrado, gli aspetti costruttivi, il contesto circostante. Pane, abile disegnatore, ricorreva in particolar modo al disegno al fine di ricostruire idealmente aspetti architettonici ormai non più presenti. E così la fotografia assume un ruolo del tutto differente rispetto al disegno: «se la fotografia guarda al presente, il disegno torna al passato e la sua funzione, astraendo completamente da tutto quanto circonda l'oggetto architettonico, assume una valenza di ipotesi ricostruttiva di “restauro grafico”, come Pane medesimo lo definisce: ricostruzione muta e schematica di articolazioni volumetriche e di impaginati architettonici, priva di riferimenti a materiali e modi costruttivi» [Russo 2010, 166]. La fotografia assume così un ruolo di testimonianza storica ancor più forte nel periodo del secondo dopoguerra quando le rapide ed invasive trasformazioni urbane hanno compromesso parte del patrimonio architettonico del paese. Pane avvertì anzitempo questo pericolo ed intraprese numerose azioni di denuncia per tentare di frenare tali scempi utilizzando anche lo strumento fotografico. Così la documentazione fotografica da un lato mostrava quelle opere di speculazione che erano state già realizzate e dall'altro metteva in luce opere di valore artistico e storico che dovevano essere tutelate affinché non subissero alterazioni irreversibili. Le sue denunce spesso non riuscirono a fermare tale fenomeno, così egli documentò il più possibile quanto accadeva, anche fotograficamente, in modo tale che si conservasse almeno la testimonianza di un valore che da lì a breve sarebbe potuto scomparire; insomma, come intitolò lo stesso Pane in un articolo sulla rivista da lui diretta (1961-1987) *Napoli nobilissima*, Che almeno ne resti il ricordo [Pane 1962, 80]. Questo tipo di lavoro seriale portò il nostro a produrre numerosi scatti e quindi ad ottenere un consistente archivio. L'approccio sistematico alla fotografia si inserisce pienamente nella cultura fotografica documentaria del tempo [Lugon 2008], basti pensare all'opera di August Sander in *Menschen des 20. Jahrhunderts* del 2002. Per introdurre l'aspetto interpretativo dell'opera fotografica di Pane si riporta la considerazione dello storico della fotografia Helmut Gernsheim (1913-1995): «Non c'è dubbio che abbia poco senso ammassare centinaia di migliaia di fotografie in un grande registro nazionale, se gran parte di esse continuano a essere scatti amatoriali privi di gusto estetico [...]. È mia ferma convinzione che il fotografo incapace di apprezzare la bellezza di un'opera d'arte non sarà nemmeno capace di ricreare quella bellezza per l'apprezzamento del pubblico» [Gernsheim 2011, 77-78]. Secondo questa opinione, per costruire un buon archivio visivo dei beni culturali e architettonici non servono molte fotografie, ma fotografie ben pensate, prima ancora che ben eseguite; dunque, la semplice necessità documentativa dell'architettura e le fotografie che la certificano si pongono un gradino sotto la fotografia concettuale, soggettiva, d'autore, che esprime una conoscenza pregressa degli oggetti che rappresenta, raggiunta attraverso studi e ricerche preventivi allo scatto. Questo pensiero è quanto mai in linea con quello di Pane come si può evincere dalla lettura di uno dei suoi più interessanti scritti inerenti la fotografia, *Come fotografare Brunelleschi?*. In questo acuto scritto egli si interroga insieme ad altri colleghi sulla documentazione fotografica dell'opera di Brunelleschi. Egli percepisce che una “classica do-



Fig. 7: R. Pane, *Terrazze di Tunisi*, 1960 ca. (Archivio fotografico Roberto Pane, Dipartimento di Architettura, Università di Napoli Federico II, Inv. 2/G1.5).



Fig. 8: R. Pane, *Propilei*, Atene, 1960 ca. (Archivio fotografico Roberto Pane, Dipartimento di Architettura, Università di Napoli Federico II, Inv. 2/G4.10).



Fig. 9: R. Pane, *Palazzo Lauro su via Marina a Napoli*, 1960 ca. (Archivio fotografico Roberto Pane, Dipartimento di Architettura, Università di Napoli Federico II, Inv. 1/A2.62).

cumentazione” può soddisfare un pubblico non specialista, mentre per soddisfare un pubblico specialista «è assai probabile che un esperto, avendo bisogno di illustrazioni per un suo nuovo discorso sull’opera del Brunelleschi, troverà non pertinente ai suoi argomenti tutto quanto è già disponibile in proposito. Per conseguenza egli farà eseguire (o eseguirà di persona) nuove foto, rispondenti ad angoli visuali, ad illuminazioni ed a rapporti che ne erano stati ancora ricercati e rappresentati da altri» [Pane 1976, 63]. Una interpretazione critica dell’opera architettonica doveva avvenire anche attraverso il linguaggio fotografico e non solo quello scritto. Egli raccomanda tuttavia «che sia evitata ogni forzatura o sofisticazione, ogni effetto di virtuosismo per sé stante». La ricerca consisteva quindi in una sintesi tra linguaggio fotografico documentario e critico. L’obiettivo critico usato da Pane è ben evidente, ed è ciò che rende ancor più prezioso l’archivio fotografico, al di là della sua consistenza. La macchina fotografica divenne per lui il prolungamento dell’occhio attento e critico. Spesso inserisce criticamente nelle sue immagini aspetti di vita quotidiana avvicinandosi così alla fotografia neorealista. Ecco che compaiono figure umane, ma non perché fosse impossibile evitarle, bensì perché queste sono il frutto di una sua scelta interpretativa di contestualizzazione. Volti tipici del luogo venivano ritratti in strade o piazze caratterizzando ancor di più il luogo: questi guardavano consapevolmente nell’obiettivo fotografico partecipando così attivamente al risultato della fotografia. Oltre alle figure umane vi sono anche *objets trouvés* che rappresentavano la vita quotidiana. Pane quindi non ricercava la perfezione tecnica, la purezza dell’immagine al fine di porre l’attenzione sul soggetto della fotografia; bensì preferiva inserire il soggetto nel contesto umano, paesaggistico ed urbano. Oltre alla fotografia, Pane si dedicò anche alla realizzazione di alcuni cortometraggi. Del cortometraggio *Miti e paesaggi della penisola sorrentina* del 1955, Maria Adriana Giusti scrisse: «si può riscontrare la trascrizione cinematografica del sentire di Pane che guarda al neorealismo di Rossellini (*Roma città aperta*, 1945) e di Visconti (*Ossessione*, e soprattutto *La terra trema*, la Sicilia, con i richiami a Omero e Ulisse)» [Giusti 2010, 494]. Inoltre egli collaborò, come provato da recenti studi di Andrea Pane, alla realizzazione del famoso film *Le mani sulla città* di Francesco Rosi (1922-2015) del 1963, sceneggiato con Raffaele La Capria, Enzo Provenza ed Enzo Forcella [Pane 2015]. Il cortometraggio *L’architettura della penisola sorrentina* del 1955 gli valse il premio Delfino d’argento a Venezia nella sezione dei film sull’arte. Le immagini del documentario sono accompagnate da una voce fuori campo; entrambi i linguaggi descrivono gli elementi caratterizzanti dell’architettura rurale della penisola sorrentino-amalfitana. Pane usò il mezzo filmico per superare i limiti della fotografia; il film, infatti, riesce a donare maggiore dinamicità al racconto, eliminando la staticità delle singole immagini.

Tornando invece all’opera fotografica dello storico napoletano, Renato De Fusco (1929) espone egregiamente l’aspetto di interpretazione della fotografia del nostro: «Pane non descrive fabbriche e monumenti, ma le interpreta: ci dice cose che non vediamo perché nascoste, ovvero effetti di cause prima sconosciute. [...] cosa distingue la descrizione di un’opera dalla sua interpretazione? A mio avviso, i sopralluoghi, i disegni, le incisioni, i dipinti, le fotografie che Pane mi piace pensare abbia fatto prima o nell’atto di scrivere un testo di storia. Certo, ognuna di queste arti “preliminari” ha una sua dignità e autonomia e tutti sappiamo come egli amasse la fotografia in sé e per sé. D’altro canto a lui era forse necessaria una fase intermedia nella quale, da artista, egli “ricreava”, per così dire, l’edificio o l’ambiente da narrare. La sua decantata e bella scrittura non è solo virtù letteraria, ma racconto di qualcosa ch’egli ha già visualizzato usando altri linguaggi, il disegno, le incisioni, i dipinti, la fotografia appunto. Conseguenza di questo procedere da artista creativo, di una scrittura che si avvale di un’altra scrittura è anzitutto

Fig. 10 (pagina seguente): R. Pane, *Chiesa di San Giorgio Maggiore*, Venezia, 1950 ca. (Archivio fotografico Roberto Pane, Dipartimento di Architettura, Università di Napoli Federico II, Inv. 3/G1.74).



il fatto che i suoi testi non sono mai descrittivi, ma ripeto interpretativi» [De Fusco 2010, 29]. Questa tesi trova riscontro nelle stesse parole di Pane che in *Paesaggi e giardini cinesi* pubblicato su *Casabella* descrive il *modus operandi* del moderno studioso viaggiatore: «osservare, scrivere e fotografare» [Pane 1966, 58]. La fotografia, infatti, serve a registrare ciò che si è osservato, e non soltanto guardato; e per dare significato alle immagini «occorrerà fornirle di commenti e didascalie; ed esse vanno scritte al momento in cui l'osservazione si svolge e cioè – è il caso di dire – a piè d'opera» [Pane 1966, 58].

Le fotografie di Roberto Pane ottennero un grande successo di pubblico e critico, su tutti si ricordano i commenti nelle recensioni, pubblicate su *L'Espresso* e successivamente nella raccolta *Cronache di architettura*, che Bruno Zevi (1918 – 2000) scrisse per i volumi del nostro. Oltre alla qualità tecnica delle fotografie Zevi si soffermò in particolar modo sulla componente interpretativa della sua fotografia e sullo stretto legame tra testo e immagini. Nella recensione della monografia su Ferdinando Fuga Zevi scrisse: «Pane accoppia la competenza storiografica all'abilità di rileggere fotograficamente, in modo inedito e moderno, le opere architettoniche. Basta sfogliare le vedute del palazzo della Consulta, quelle del raccordo tra la facciata di Santa Maria Maggiore e il palazzo laterale, o quelle che ritraggono dall'alto la scala della villa Favorita di Napoli, per constatare che, già nel loro taglio, trapela una precisa scelta interpretativa. Testo e illustrazioni collaborano con straordinaria coerenza» [Zevi 1956, 12].

L'aspetto critico della fotografia di Pane è sottolineato anche dallo storico dell'arte e amico Ottavio Morisani (1906-1976) nel suo contributo al volume *Scritti in onore di Roberto Pane* «S'ottiene in tal modo la documentazione dell'opera non soltanto qual è nel suo aspetto complessivo – sebbene anche questo possa contare – ma quale deve essere, o, meglio, vista come l'ha voluta colui che l'ha creata, e nell'istesso tempo studiata come espressione nel suo farsi, mediante una lettura successiva delle articolazioni linguistiche, che additi quelle determinanti ad intendere i significati» [Morisani 1972, XI].

5 | Conclusioni

In conclusione, dallo studio delle numerose fotografie presenti nel suo archivio, si può ritenere che l'opera fotografia di Roberto Pane raggiunse un equilibrio armonico tra documentazione e interpretazione; tale connubio è individuabile in maniera diffusa in tutta la sua opera fotografica, a riprova di come egli utilizzò il mezzo fotografico non solo per i suoi studi, ma anche come espressione di un linguaggio autonomo. Il suo archivio fotografico quindi rappresenta da un lato una fonte inestimabile di testimonianze storiche e al contempo il risultato di un'opera visiva autoriale. L'archivio fotografico Roberto Pane è custodito presso la sede storica dell'Istituto di Storia dell'Architettura di Palazzo Gravina. L'Istituto divenne poi Dipartimento di Storia dell'Architettura e di Restauro e oggi fa parte del Dipartimento di Architettura della Federico II. L'autore del presente saggio ha recentemente iniziato la schedatura e l'archiviazione dell'archivio a seguito della vincita di un assegno di ricerca.

Fig. 11 (pagina seguente): R. Pane, *Arquata del Tronto*, 1950 ca. (Archivio fotografico Roberto Pane, Dipartimento di Architettura, Università di Napoli Federico II, Inv. 3/D3.21).

Fig. 12 (pagina seguente): R. Pane, *Duomo di Cefalù*, 1950 ca. (Archivio fotografico Roberto Pane, Dipartimento di Architettura, Università di Napoli Federico II, Inv. 1/B2.50).





Bibliografia

- CAPANO F. (2016). *Gli archivi fotografici per la Storia dell'architettura e del paesaggio*, in «Eikonocity. Storia e Iconografia delle Città e dei Siti Europei, History and Iconography of European Cities and Sites», a. 1, n. 1, pp. 19-36.
- DE FUSCO, R. (2010). *Storiografia e restauro sui generis di Roberto Pane*. In *Roberto Pane tra storia e restauro. Architettura, città, paesaggio*, a cura di S. Casiello, A. Pane, V. Russo, Venezia, Marsilio, pp. 28-30.
- DE SETA, C. (1978). *Edoardo Persico e Giuseppe Pagano a «Casabella»*, in «Casabella», nn. 440-441, pp. 51-59.
- DE SETA, C. (1979). *Introduzione*, in *Giuseppe Pagano fotografo*, a cura di C. de Seta, Milano, Electa, pp. 5-12.
- DEZZI BARDESCHI, M. (2010). *Cura dell'antico e qualità del nuovo. La crociata di Roberto Pane per il rinnovamento della cultura del restauro in Italia*. In *Roberto Pane tra storia e restauro. Architettura, città, paesaggio*, a cura di S. Casiello, A. Pane, V. Russo, Venezia, Marsilio, pp. 131-135.
- DIESEL, E. (1933). *Das Land der Deutschen*, Leipzig, Bibliographisches Institut AG.
- GERNSHEIM, H. (2011). *Messa a fuoco di architettura e scultura*, Torino, Allemandi (saggio originale, 1949. *Focus on architecture and sculpture: an original approach to the photography of architecture and sculpture*, London, Fountain Press).
- GIUSTI, M. A. (2010). «Una strada come opera d'arte». *Visioni, montaggi, valori di paesaggio nella ricerca di Roberto Pane*. In *Roberto Pane tra storia e restauro. Architettura, città, paesaggio*, a cura di S. Casiello, A. Pane, V. Russo, Venezia, Marsilio, pp. 490-497.
- La fotografia al Bauhaus* (1993), a cura di P. Costantini, Venezia, Marsilio.
- LA STELLA, A. (1979). *Architettura rurale*, in *Giuseppe Pagano fotografo*, a cura di C. de Seta, Milano, Electa, pp. 12-20.
- LATTUADA, A. (1941). *Occhio Quadrato*, Milano, Corrente.
- LUGON, O. (2008). *Lo stile documentario in fotografia. Da August Sander a Walker Evans 1920-1945*, Milano, Electa.
- Menschen des 20. Jahrhunderts: ein Kulturwerk in Lichtbildern, eingeteilt in sieben Gruppen. People of the 20th Century* (2002), eds. S. Lange, G. Conrath-Scholl, G. Sander, New York, AbramsInc.
- MOHOLY-NAGY, L. (1925). *Malerei Photographie Film*, München, Langen (Trad. it., 1987. *Pittura fotografia film*, Torino, Einaudi).
- MOHOLY-NAGY, L. (1929). *Von Material zu Architektur*, in «Bauhausbücher», n. 14, München, Langen.
- MORISANI, O. (1972), *Introduzione*, in *Scritti in onore di Roberto Pane*, Napoli, Istituto di Storia dell'Architettura dell'Università.
- PAGANO, G. (1935). *Case rurali*, in «Casabella», n. 86, pp. 9-15.
- PAGANO, G. (1938). *Cacciatore di immagini*, in «Cinema», dicembre, pp. 67-69 (poi in *Giuseppe Pagano fotografo*, 1979, a cura di C. de Seta, Milano, Electa, pp. 155-156); anche in «Costruzioni-Casabella» (1946), 195/198 (ristampato in facsimilare supplemento a «Casabella», 2008, n. 76).
- PAGANO, G., DANIEL, G. (1936). *Architettura rurale italiana*, Milano, Hoepli.
- PANE, A. (2015). *Napoli: Francesco Rosi e le mani sulla città, 50 anni dopo*, in «ANANKE», n. 75, pp. 75-84.
- PANE, R. (1928). *Tipi di architettura rustica in Napoli e nei Campi Flegrei*, in «Architettura e Arti Decorative», VII, 12, pp. 529-543.
- PANE, R. (1936), *Architettura rurale campana*, Firenze, Rinascimento del Libro.
- PANE, R. (1949). *Napoli impreveduta*, Napoli, Einaudi.

- PANE, R. (1953). *Paesaggio ed ambiente*, in *La pianificazione regionale*, Atti del IV Congresso INU (Venezia, 18-21 ottobre 1952), Roma, pp. 89-95.
- PANE, R. (1955). *Sorrento e la costa*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- PANE, R. (1962). *Io non vedo con i miei occhi ma attraverso di essi*, in «Napoli nobilissima», vol. II, pp. 78-79.
- PANE, R. (1962). *Che almeno ne resti il ricordo*, in «Napoli nobilissima», vol. II, fasc. II, p. 80.
- PANE, R. (1966). *Paesaggi e giardini cinesi*, in «Casabella», n. 304, XXX, pp. 58-67.
- PANE, R. (1976). *Come fotografare Brunelleschi?*, in «Napoli nobilissima», vol. XV, fasc. I-II, pp. 63-64.
- PEVSNER, N. (2011). *Prefazione*, in GERNSEIM, H. *Messa a fuoco di architettura e scultura*, Torino, Allemandi; testo originale *Focus on architecture and sculpture: an original approach to the photography of architecture and sculpture*, 1949, London, Fountain Press.
- PONTI, G. (1932). *Discorso sull'arte fotografica*, in «Domus», n. 53, pp. 285-288.
- RENGER-PATZSCH, A. (1928). *Die Welt ist Schön: einhundert photographische Aufnahmen*, München: Wolff.
- RUSSO, V. (2010). *Tra cultura archeologia e restauro dell'antico. Il contributo di Roberto Pane nella prima metà del Novecento*, in *Roberto Pane tra storia e restauro. Architettura, città, paesaggio*, a cura di S. Casiello, A. Pane, V. Russo, Venezia, Marsilio, pp. 159-169.
- SETTIMELLI, W. (1970). *Storia avventurosa della fotografia*, Roma, Fotografare.
- TURRONI, G. (1959). *Nuova fotografia italiana*, Milano, Schwartz.
- ZANNIER, I. (1993). *Leggere la fotografia. Le riviste specializzate in Italia (1863-1990)*, Roma, NIS.
- ZEVI, B. (1956). *Un architetto del '700. È nata a Napoli l'arte di Fuga*, in «L'Espresso», II, 38, 16 settembre, p. 12.

Fonti archivistiche

Archivio fotografico Roberto Pane, Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Napoli Federico II.

Il ruolo della fotografia alleata nella ricostruzione postbellica italiana.

Dall'*Allied Military Government* all'*American Committee for the Restoration of Italian Monuments*

Giovanna Russo Krauss

Università degli Studi di Napoli Federico II - Dipartimento di Architettura

Abstract

La posizione storiografica ed estetica di matrice statunitense, veicolata e diffusa grazie all'uso della fotografia, ha una forte influenza nei cantieri di restauro del secondo dopoguerra italiano. Questi, in più di un caso, sono stati condizionati al punto tale che l'immagine della singola opera è risultata più importante dell'entità del danno. Ciò è dovuto all'uso propagandistico della fotografia da parte del governo statunitense negli anni Quaranta, anni in cui è impegnato a mostrare i benefici risultati dei suoi aiuti, in tempo di guerra e di pace, su un patrimonio che il più delle volte ha concorso a danneggiare.

The role of Allied photography in the Italian post war reconstruction. From the Allied Military Government to the American Committee for the Restoration of Italian Monuments

The American aesthetic and historiographic position, spread through the use of photography, has had great influence on the Italian post-war architectural restoration. In these years the image of the single artwork is considered more important than its actual damage and, at the same time, the US government publicises the results of its donations to the Italian superintendencies and the recovery of architectures that it has contributed in destroying, therefore pushing the Italian administration to endorse wide and exceptional restorations.

Keywords: Fotografia, ricostruzione postbellica, Alleati.

Photography, postwar reconstruction, Allied.

Giovanna Russo Krauss è dottore di Ricerca in Conservazione dei Beni Architettonici e del Paesaggio presso l'Università di Napoli Federico II, dove partecipa alle attività di ricerca e insegnamento. I suoi studi sono incentrati sui temi del restauro e della ricostruzione nel secondo dopoguerra e sull'accessibilità delle città storiche e dei beni architettonici. Ha partecipato a conferenze e convegni nazionali e internazionali ed è autrice di articoli e saggi sui temi della conservazione. Attualmente partecipa al progetto "Pompei accessibile: studio dell'accessibilità al sito archeologico di Pompei attraverso l'Ingresso Terme Suburbane e il collegamento con l'Antiquarium".

Author: g.russokrauss@hotmail.it

Received July 18, 2017; accepted November 10, 2017

1 | Introduzione

È noto che la ricostruzione italiana del secondo dopoguerra ha ampiamente beneficiato di larghe donazioni da parte degli Stati Uniti d'America, in particolare a partire dal 2 aprile 1948, quando il lancio del Piano Marshall dà avvio alla ripresa economica europea e nazionale. In Italia l'improvviso afflusso di finanziamenti presso la Direzione Generale Antichità e Belle arti, che fino ad allora aveva faticato a vedere riconosciute l'importanza e l'urgenza della ricostruzione del patrimonio artistico, ha un effetto immediato sul restauro, laddove è finalmente permessa la veloce apertura di numerosi cantieri. I nuovi fondi, però, consentono interventi che superano le moderate integrazioni che fino ad allora era stato possibile realizzare: così, rispondendo ai desideri nostalgici della popolazione e assecondando le richieste più o meno esplicite dei finanziatori statunitensi – che desiderano cancellare l'infamia delle distruzioni arrecate legando il proprio nome al "ritorno al primitivo splendore" dei più famosi monumenti italiani – si diffondono sempre più imponenti ricostruzioni.

Si comprende quindi il peso che in questo processo di elaborazione del lutto assume la fotografia, prevalentemente effettuata e diffusa dagli Alleati. Già dal 1943, infatti, si assiste alla produzione di un ricco apparato iconografico che, con la sua pubblicazione su periodici, quotidiani e libri, sia in Italia che all'estero, contribuisce al coinvolgimento dell'opinione pubblica, toccata dalla distruzione di monumenti geograficamente lontani e facilmente spinta a chiederne il ripristino in virtù del frequente accostamento delle immagini prebelliche con quelle dello stato



Fig. 1: Napoli, chiesa di Monteoliveto, il capitano Pennoyer esamina il tondo raffigurante la Madonna col Bambino del monumento funebre a Maria d'Aragona, recuperato pressoché integro dalle macerie della cappella Piccolomini (NARA/MediaWar).

di distruzione attuale. Inoltre la diffusione delle immagini, non solo fa percepire alle comunità locali il danno subito dai propri monumenti, ma consente loro di inserirli nell'ambito di una devastazione che viene subito percepita come nazionale, spingendo ancora di più verso il desiderio di rimozione del lutto. Infine gli appelli popolari per un ripristino "com'era, dov'era" vengono ancora una volta sostenuti dalla disponibilità della fotografia dello *status quo ante bellum*, spesso usata per sostenere la certezza e la solidità scientifica di interventi più emotivi che razionali, come nell'emblematico caso della ricostruzione "com'era, dov'era" della Torre civica di Faenza [Russo Krauss 2016, 453-456; Russo Krauss 2017, 11; Zampini 2017, 1026-1035].

2 | Tra propaganda e documentazione: ufficiali alleati e reporter di guerra

In aggiunta ad un indubbio condizionamento, soprattutto statunitense, sugli esiti della ricostruzione italiana degli anni Cinquanta, gli Alleati hanno esercitato una diretta influenza nel campo del restauro già nel corso del conflitto, durante la lunga fase di liberazione della Penisola, ben prima dell'arrivo dei finanziamenti del citato Piano Marshall.

Con il procedere della guerra e l'acuirsi delle devastazioni dovute ai pesanti bombardamenti a tappeto, infatti, gli Alleati non riescono a ottenere la resa e, in più, vedono crescere un effetto negativo dovuto allo scalpore suscitato dalle continue devastazioni. Queste, infatti, finiscono per incrementare la diffidenza degli italiani nei confronti dei liberatori, una condizione che i nazifascisti non esitano a sfruttare con una propaganda che, facendo leva sulle distruzioni alleate, mira a presentare il multietnico esercito angloamericano come un insieme di "barbari" [Pedersoli 2011]. Così, per gli americani, il bisogno di risollevare la propria immagine si sovrappone alle preoccupazioni degli intellettuali che, in patria, manifestano già dal 1940 la loro apprensione per le sorti dell'arte europea. Fin dall'entrata in guerra degli Stati Uniti l'*American Defence - Harvard Group* e l'*American Council of Learned Societies* lavorano per limitare i danni al patrimonio del vecchio continente, costituendo, nel giugno 1943, la *Roberts Commission*, la cui efficacia sarebbe stata pressoché nulla se non fosse stata accompagnata dall'istituzione della *Monuments, Fine Arts and Archives Subcommittee*, ufficialmente costituita all'interno dell'*Allied Military Government (AMG)* solo dopo la liberazione di Napoli, il 25 ottobre 1943 [Dagnini Brey 2010, 38-88; Coccoli 2017, 29-68]. Tra il 1943 e il 1945, infatti, la Sottocommissione alleata ha la responsabilità di curare le operazioni di primo soccorso per i monumenti nei territori liberati, effettuando lavori che le soprintendenze italiane non sono in grado di realizzare e contribuendo così alla salvezza di moltissime fabbriche che altrimenti, in attesa di interventi definitivi, sarebbero state irrimediabilmente compromesse. Già in questa primissima fase, durante la quale le soprintendenze risultano prive di personale, fondi e mezzi, la fotografia alleata, realizzata per documentazione o per propaganda, si dimostra un importante strumento per sostenere le azioni dell'esercito alleato agli occhi di un'opinione pubblica che aveva aspramente criticato le distruzioni degli attacchi aerei.

Il ricco apparato iconografico, che con il procedere del conflitto si amplia sempre più con foto d'insieme e di dettaglio effettuate in tutto il territorio liberato fin dai momenti immediatamente successivi all'arrivo dell'esercito, viene in questi anni interamente gestito dagli Alleati, che assegnano alle immagini il vincolo di *confidential o restricted*, rilasciando in maniera strumentale i permessi per una loro pubblicazione su quotidiani o riviste. Ricorda Michela Morgante come in un primo momento siano poche le testate autorizzate a pubblicare foto delle città bombardate: tra queste il *New York Times* e l'*Herald Tribune*, che già dall'estate 1943 pubblicano in forma di fotoreportage gli scatti dei *Signal Corps*, i fotografi ufficiali dell'esercito, radiotrasmessi da agenzie citate come fonti neutrali, la *Associated Press* o l'ACME. Successivamente, allo scopo di sovrapporre



Fig. 2: Il capitano Dean Keller insieme a un funzionario italiano ispeziona la cappella Correale nella chiesa di Monteoliveto a Napoli in una foto pubblicata sul "Journal of the Royal Insititute of British Architects" (luglio 1944).

Fig. 3: Il capitano Tanner, fotografo ufficiale del War Office, immortalava due soldati alleati mentre riparano le maioliche del chiostro della Chiesa di Santa Chiara a Napoli (2 giugno 1944). © IWM, Ministry of information, second world war colour transparency collection, TR 1820.

Fig. 4: La chiesa di Santa Chiara a Napoli allo stato di rudere in una foto di George Silk del maggio 1944 (© Life magazine).



all'infamia dei bombardamenti il meritorio lavoro della Sottocommissione, appaiono sempre più articoli sul tema. Lo stesso direttore della Sottocommissione, Ernest De Wald, nei lunghi mesi di forzato soggiorno napoletano, si fa promotore dell'Istituto rilasciando interviste per periodici nazionali ed esteri. Questa volta a fare notizia non sono i bombardamenti, ma i *monuments officers*, che in articoli ricchi di fotografie ottengono spazio su riviste come *Photo review*, *Stars and Stripes*, *Pro Arte*, *Les Arts* e *Art News* [Morgante 2015].

Tra il 1943 e il 1946 le rovine dell'Italia artistica sono quindi ripetutamente oggetto di scatti da parte dei *monuments officers*, spesso ritratti essi stessi – in vista di una successiva pubblicazione – nell'atto di effettuare un sopralluogo o accanto a operai intenti a compiere riparazioni. Addirittura vi sono casi in cui sono proprio i soldati a farsi immortalare mentre effettuano "restauri", come in una foto conservata presso l'Imperial War Museum di Londra, che ritrae militari intenti a restaurare le maioliche del chiostro di Santa Chiara a Napoli sotto l'occhio attento di un frate francescano, rivelando una "messa in scena" più che palese.

Che effettuino i sopralluoghi da soli o accompagnati dai funzionari italiani, fin dall'istituzione della Sottocommissione gli ufficiali si recano nelle città dove la guerra è appena passata e ne immortalano i monumenti in immagini che, spesso realizzate non solo come base documentale per il futuro lavoro di restauro, ma anche come strumento di propaganda, colpiscono per il grande impatto visivo. Di fronte alle rovine di monumenti studiati e amati oltreoceano, questi studiosi prestatari alla vita militare cercano di metabolizzare l'idea che ciò che poco tempo prima stupiva per l'armonia delle linee e la maestosità dei volumi ora giace in un cumulo di macerie e che secoli di storia possono venire spezzati nel giro di qualche ora. Ancora oggi le immagini scattate da John Bryan Ward-Perkins, Albert Sheldon Pennoyer, Paul Gardner e Deane Keller di fronte a

queste rovine costituiscono un apparato iconografico dalle molteplici valenze: da un lato sono importanti testimonianze di un difficile momento storico, dall'altro documentano le condizioni di monumenti i cui restauri sarebbero iniziati di lì a qualche anno e, non ultimo, costituiscono un interessante mezzo attraverso il quale comprendere il modo in cui gli Alleati hanno guardato il patrimonio artistico italiano, la sua distruzione e la successiva ricostruzione. Attribuire ogni immagine al proprio autore risulta tuttavia oggi difficile, poiché queste ultime sono state raramente ordinate, e più spesso semplicemente conservate insieme ai report di cui costituiscono il corredo fotografico. Non ultimo, tra il 1945 e il 1946, le foto della Sottocommissione sono state raccolte in maniera indiscriminata all'interno del *Photo Archive Project*, integrandole con quelle provenienti da altre fonti (per l'Italia settentrionale spesso soprintendenze e uffici culturali) e rendendo ancora più difficile il processo di attribuzione [Ciangherotti 2007, 209; Morgante 2015].

A Paul Gardner, primo ufficiale della Sottocommissione inviato in una città liberata e responsabile della Region III (Campania e Molise), sono tuttavia attribuibili le prime foto di un *monuments officer* [Morgante 2015], cui dal 1944 si aggiungono quelle dei colleghi e, infine, quelle dei reporter di professione. Con il procedere del tempo è infatti accordato il permesso di visitare i territori liberati, aggiungendo così nuove foto a quelle dei *Signal Corps* e dei *monuments officers*. Il fotografo neozelandese George Silk, inviato della rivista *Life*, ad esempio, è a Napoli nella primavera del 1944, per uno dei suoi primi servizi per il giornale, dove fotografa l'aspetto della chiesa di Santa Chiara dopo l'incendio dell'anno precedente.

La basilica, fulcro di uno dei più importanti complessi religiosi della città, costituisce ora il più imponente rudere della Napoli del dopoguerra e, già discussa in numerose riviste, grazie alla diffusione delle fotografie si prepara a divenire uno dei principali simboli delle distruzioni che il conflitto mondiale, con i suoi bombardamenti, ha portato. Ripresa in una melanconica suggestione, dall'alto, con due uomini che ne percorrono l'irricognoscibile navata, la foto propone già allora una duplice chiave di lettura: al sentimento di sgomento si accompagna una *pietas* romantica, che stempera la commozione suscitata dalla perdita della Santa Chiara barocca in ammirazione per le imponenti rovine della fabbrica angioina. La foto, pubblicata su *Life* nel luglio 1944, su *The architect's journal* nel gennaio 1945 e in una sua variante inclusa in *War's Toll of Italian Art* nel 1946 [War Ravages Italy's Art 1944, 60; Bombed buildings abroad 1945, 74; War's Toll 1946], è ben più suggestiva di quella pubblicata in *Works of art in Italy. Losses and survivals in the war* [Works of art 1945, 34] e sembra costituire la perfetta trasposizione in immagini delle parole con le quali Emilio Lavagnino descrisse ai lettori italiani la "nuova tragica bellezza" assunta dal monumento: «Tuttavia chi entra oggi nel perimetro della chiesa scoperchiata e considera le grandiose mura trecentesche riarse, corrose, screpacciate, se pure stenta a rassegnarsi alla perdita immane, che veramente cancella pagine insigni di cultura e di storia napoletana, non può rimanere insensibile al fascino che emana da quella imponentissima rovina» [Lavagnino 1947, 166].

Allo stesso tempo, sempre a Napoli, Silk, insieme ai *monuments officers* Keller, Pennoyer e Hartt¹, fotografa i delicati marmi rinascimentali custoditi nelle cappelle toscane della chiesa di Monteliveto mentre riemergono miracolosamente intatti dalle macerie delle cappelle, distrutte da una bomba tedesca nel marzo del 1944 [Vitagliano 2010]. Ancora una volta le foto, che siano dei membri della Sottocommissione o del reporter, esprimono con straordinaria forza la viva commozione che provano gli ufficiali nello svolgere il proprio lavoro, mentre scoprono il *kind fate*, il fato benevolo, che ne aveva permessa la sopravvivenza, un'emozione che secondo De Wald non avrebbe potuto superare quella di un archeologo nel momento in cui riporta alla luce capolavori dell'antichità². Le sculture del monumento a Maria d'Aragona e dell'Annunciazione di Benedetto

¹ De Wald Papers, Dept. of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library, testo non datato. Ringrazio Ilaria Dagnini Brey per avermi messo a disposizione il manoscritto da lei citato in Dagnini Brey 2010, 101-102.

² Ibidem.

da Maiano, adagate tra le macerie e i resti dei sacchi protettivi, vengono così immortalate in scatti di straordinaria bellezza, a rappresentare simbolicamente la forza dell'arte sulle vicende umane, la sfida vinta contro le distruzioni della guerra, preannunciandone già la ricomposizione e la rinascita. Uno di questi scatti è poi selezionato e incluso nella mostra itinerante *War's Toll of Italian Art* nel 1946 [War's Toll of Italian Art 1947].

Lasciato il capoluogo campano, Silk prosegue verso la linea del fronte, fotografando le distruzioni delle cattedrali di Capua e Benevento. Una selezione delle numerose foto del reporter, prevalentemente a colori, è poi pubblicata dalla rivista *Life* nel numero del 24 luglio 1944, in un articolo intitolato *War Ravages Italy's Art. Allies Try to Save Great Relics*, nel quale le tristi distruzioni del patrimonio artistico campano sono sapientemente accompagnate dalla presentazione del lavoro della Sottocommissione alleata, rassicurando così il lettore sulla buona fede dell'esercito che quelle distruzioni aveva provocato.

3 | La fotografia come strumento di raccolta fondi

Come già riconosciuto da Carlotta Coccoli, le fasi di attività della Sottocommissione in Italia sono tre: la prima, principalmente segnata dall'occupazione della città di Napoli, costituisce una fase eroica e di sperimentazione, durante la quale la Sottocommissione opera con pochi mezzi e a dispetto dell'aperta ostilità degli altri reparti. La seconda, che accompagna la liberazione dell'Italia centrale e settentrionale, vede i *monuments officers* lavorare in modo efficiente con la collaborazione dei funzionari di soprintendenza che, stremati dai lunghi mesi di solitudine e apprensione, rispondono con entusiasmo all'arrivo degli ufficiali, instaurando con questi ultimi ottimi rapporti di collaborazione. La terza, dopo la fine della guerra, segna invece il tramonto dell'esperienza con una progressiva smobilitazione dei *monuments officers* e il ritorno dei territori liberati alla giurisdizione italiana [Coccoli 2011, 13-23].

Tale processo, tuttavia, non pone fine all'influenza alleata: mentre la guerra volge al termine e la Sottocommissione si prepara a lasciare il paese, infatti, lo Stato italiano, finalmente ricongiunto, prende consapevolezza con preoccupazione dell'enorme mole di lavoro che lo attende per gli anni a venire. L'esiguità delle risorse, a fronte della vastità delle operazioni necessarie, rende immediatamente chiaro che l'Italia non può occuparsi da sola di questo compito e che è indispensabile studiare nuove strategie di finanziamento. Fin dal 1944 dirigenti del Ministero della Pubblica Istruzione come Giorgio Castelfranco, Modestino Petrozziello, Ranuccio Bianchi Bandinelli, Carlo Ludovico Ragghianti, insieme ai ministri competenti, e con loro a tanti altri esperti, studiosi e appassionati, individuano nel ricco alleato americano la risorsa migliore per sopperire alle difficoltà dell'Amministrazione artistica, coltivando rapporti amichevoli con gli ufficiali che nel corso del conflitto avevano lavorato al loro fianco e collaborando con questi nella ricerca di donazioni statunitensi finalizzate al restauro e alla «ripresa artistica» [Russo Krauss 2016].

In questo processo ha grande importanza la documentazione fotografica, che, vista la carenza di risorse delle soprintendenze, era già stata prevalentemente affidata al governo militare alleato e ai reporter statunitensi inviati in Italia. Tale ricco apparato, opportunamente integrato dalle testimonianze dei primi cantieri e messo a confronto con le foto prebelliche, viene quindi utilizzato per sensibilizzare la popolazione, in patria ma soprattutto all'estero, al fine di incrementare la raccolta fondi.

A questo fine, nell'estate del 1945, lavorano Bianchi Bandinelli, da poco nominato Direttore generale antichità e belle arti, e Ragghianti, chiamato a Roma da Ferruccio Parri per ricoprire la carica di Sottosegretario alle belle arti e allo spettacolo. Loro principali interlocutori in questa

prima fase di organizzazione della campagna italiana per la raccolta di donazioni americane sono Lionello Venturi, Charles Rufus Morey, addetto militare all'ambasciata degli Stati Uniti a Roma, Umberto Zanotti Bianco, presidente e fondatore dell'*Associazione nazionale per il restauro dei monumenti danneggiati dalla guerra*, e lo storico dell'arte Frederick Hartt, *monuments officer* responsabile fino ad allora della Toscana.

La documentazione finora studiata non permette di stabilire con chiarezza in che modo questi studiosi procedano e risulta quindi difficile delineare in modo univoco le vicende che hanno portato alla celebre mostra itinerante dell'autunno 1946 e alla pubblicazione dei relativi volumi di accompagnamento – il già citato *War's Toll of Italian Art* e *Cinquanta monumenti italiani danneggiati dalla guerra* – che, come notato dalla Morgante, mostrano un approccio differente da parte italiana e statunitense [Morgante 2013, 223-224]. Ciò appare riconducibile a problemi organizzativi sorti fin dall'estate del 1945 e dovuti ad un mancato coordinamento tra l'operato del Sottosegretariato e della Direzione generale, influenzato dai difficili rapporti di Ragghianti con alcuni degli studiosi coinvolti.

Tralasciamo la questione su chi abbia dato avvio all'iniziativa, domanda che appare futile vista la comune esigenza che muove Ragghianti ad avviare la missione italo-alleata composta da eminenti studiosi italiani e americani, suggeriti da Venturi³, e Zanotti Bianco a istituire, il 30 ottobre 1944, l'*Associazione nazionale per il restauro dei monumenti danneggiati dalla guerra*. È infatti certo che, più o meno allo stesso tempo, Ragghianti cerca di individuare le personalità cui affidare la campagna mediatica di conferenze, articoli e documentari, realizzati dal Sottosegretariato, e l'Associazione di Zanotti Bianco si riunisce allo scopo di documentare in America le tristi condizioni del patrimonio artistico italiano e permettere così la raccolta di contributi, in forma di donazioni o prestiti [Esposito 2007, 245-246].

Le due iniziative italiane si muovono quindi parallelamente, facendo entrambe riferimento all'*American Committee for the Restoration of Italian Monuments* (ACRIM), con il quale ben presto si evidenziano approcci differenti. Le prime divergenze emergono sulla tempistica da seguire: Venturi, come si vedrà più avanti, impegnato nella redazione del testo di quello che sarà *Cinquanta monumenti italiani danneggiati dalla guerra*, è intenzionato a completarlo per fine agosto e darlo alle stampe, in edizione italiana e inglese, a settembre, mentre Ragghianti programma una mostra itinerante per il febbraio 1946. Gli americani, invece, si muovono con meno fretta e Morey, sollecitato da Ragghianti già a luglio, chiede di rimandare il vero “attacco mediatico” alla fine della guerra in Giappone⁴. Hartt, pur concordando con Morey, è particolarmente attivo, desideroso di essere immediatamente assegnato alla nuova missione: in accordo con Ragghianti e Poggi scrive alla signora Coster – fiorentina di nascita, sposata con uno statunitense e in stretti rapporti con Bernard Berenson e Nicky Mariano, che tra le prime si stava interessando del coordinamento di queste attività in America – chiedendo di essere ufficialmente assegnato all'*American Committee*⁵. Come emerge chiaramente dalla corrispondenza di questi uomini, già in questo primo momento, durante il quale ancora nessuna iniziativa è stata concretamente avviata ed Alleati e italiani cercano semplicemente di trovare l'appoggio l'uno dell'altro, la fotografia assume un ruolo assolutamente cruciale per il restauro dei monumenti. La signora Coster, infatti, richiede ad Hartt – che a breve porterà in America centinaia di foto di sua proprietà e un'adeguata documentazione selezionata con Bianchi Bandinelli per avviare la campagna e corredare gli articoli – immagini delle macerie del Camposanto di Pisa e del Ponte a Santa Trinita, ritenendole le più adatte per la raccolta fondi. Entrambi mirano a ottenere finanziamenti per i più importanti cantieri italiani, lasciando quelli piccoli, ma numerosi, al governo nazionale. Hartt, auspicando il restauro dei

³ Archivio Fondazione Ragghianti, Attività politica (AFR, AP), b. 6, f. 5, appunto di Ragghianti, s. d.; appunto di Venturi a Ragghianti, 6 agosto 1945.

⁴ AFR, AP, b. 6, f. 5, Colloquio col prof. Charles Morey, 11 luglio 1945; appunto di Venturi a Ragghianti, 26 luglio 1945; appunto, s.d.

⁵ AFR, Carteggio generale, lettera di Hartt a Ragghianti, 12 luglio 1945; AP, b. 6, f. 5, lettera di Hartt a C. N. Coster, 9 luglio 1945.



Fig. 5: Le sculture del monumento funebre a Maria d'Aragona della cappella Piccolomini della chiesa di Monteoliveto a Napoli, adagiate tra le macerie e i resti dei sacchi protettivi, in una foto di George Silk del maggio 1944. Una foto analoga fu inclusa nella mostra *War's Toll of Italian Art* nel 1946 (© Life magazine).



Fig. 6: Il pannello centrale dell'Annunciazione di Benedetto da Maiano nella chiesa di Monteoliveto a Napoli fra le macerie della cappella Correale in una foto di George Silk, aprile 1944, erroneamente catalogata come 1943, NARA/MediaWar.

monumenti nella loro veste “originale”, riporta un elenco di architetture sulle quali puntare per far maggiore breccia nel sentimento straniero. Si preannuncia così quella dicotomia tra alcuni celebri restauri di ripristino, condotti con ricchi finanziamenti, e più diffusi interventi di vario tipo portati avanti dalle soprintendenze. A guidare i restauri finanziati dall’ACRIM vi sarà infatti la volontà di sanare quel contrasto formatosi tra iconografia “pre” e “post” conflitto tramite interventi “com’era, dov’era” che cancellino l’evento bellico dalla storia delle più celebri architetture italiane, per gli americani coincidenti prevalentemente con quelle di epoca rinascimentale.

Analoga importanza assume la fotografia nella corrispondenza tra Ragghianti e Torcuato di Tella, imprenditore antifascista naturalizzato argentino, che ancora una volta vi individua il mezzo per sollecitare donazioni sia della popolazione argentina più facoltosa, che dei numerosi immigrati italiani. Di Tella sottolinea come la fotografia «costa poco e può servire benissimo per preparare l’ambiente per il prestito o qualunque altra iniziativa di questo genere», suggerendo la pubblicazione dei casi più interessanti e una piccola esposizione, aggiungendo inoltre che *una buonissima idea* è il confronto tra foto dei monumenti prima e dopo i bombardamenti⁶.

Anche il presidente dell’*American Committee*, Richard Offner – storico dell’arte di origini austriache, che da molto tempo si divideva tra l’America e Firenze – è dello stesso avviso. Con l’aiuto di Ragghianti e del conte Contini Bonacossi egli contatta l’imprenditore Samuel Kress, mecenate da sempre appassionato di arte rinascimentale e proprietario di una delle più importanti collezioni private del tempo, che negli anni a venire finanzia alcuni tra i più famosi cantieri postbellici italiani. Nel presentargli il programma di raccolta donazioni tramite esposizioni di dipinti italiani e fotografie di monumenti danneggiati, Offner rimarca l’importanza della tutela di questo patrimonio dell’umanità, definito «testimonianza del mondo dei nostri padri e delle loro migliori realizzazioni», sottolineando come l’America, non essendo colpita dal conflitto, sia responsabile di fronte alle generazioni future della salvaguardia e del restauro di queste opere d’arte «senza le quali la vita sarebbe ben triste»⁷.

4 | Iconografia e restauro da *Cinquanta monumenti* al Piano Marshall

Com’è noto, la mostra *War’s Toll of Italian Art*, alla quale tutti questi studiosi stavano lavorando, in Italia sarebbe stata accompagnata dalla pubblicazione di *Cinquanta monumenti italiani danneggiati dalla guerra* (1947), libro che, assieme al successivo *La ricostruzione del patrimonio artistico italiano* (1950), costituisce un monumento bibliografico di quel periodo storico. La redazione, curata dall’*Associazione Nazionale per il restauro dei monumenti italiani danneggiati dalla guerra*, è inizialmente affidata da Ragghianti e dal ministro Arancio Ruiz a Venturi, il quale ci lavora con gran fretta nell’estate del 1945, occupandosi dei testi del volume – da intitolare *I monumenti italiani danneggiati dalla guerra* – e, insieme a Santangelo, della raccolta e selezione del materiale fotografico: cento tavole costituite da duecento illustrazioni di monumenti “pre” e “post” conflitto. Per l’introduzione viene proposto immediatamente il nome di Benedetto Croce, mentre la Sottocommissione alleata avrebbe provveduto a scrivere un breve contributo sulla propria attività in Italia nel corso della guerra⁸.

Il libro nato nel 1945 per iniziativa del Ministero e della Sottocommissione e quello uscito nel 1947 con il contributo dell’Associazione di Zanotti Bianco differiscono in più punti: inizialmente non è prevista l’iconica selezione dei “cinquanta monumenti” e il testo è diviso in due lunghi saggi iniziali di trenta pagine ciascuno – il primo relativo ai danni di guerra ai monumenti e al loro restauro e il secondo al lavoro compiuto dalla Sottocommissione – cui fanno seguito le cento schede illustrate e, infine, la lista completa dei monumenti danneggiati, corredata dal preventivo approssimativo del costo del restauro. Il volume pubblicato, com’è noto, è invece composto da tre brevi prefazioni,

⁶ AFR, AP, b. 6, f. 5, lettera di Di Tella a Ragghianti, 18 ottobre 1945.

⁷ Archivio Centrale dello Stato, Allied Control Commission, Monuments Fine Arts & Archives (ACS, ACC, MFAA), scaff. 80, bob. 148D/1D, lettera di Offner a Mrs. Stephens, 12 ottobre 1945.

⁸ AFR, AP, b. 6, f. 5, appunto di Venturi a Ragghianti, 26 luglio 1945.

rispettivamente di Croce, Morey e Bianchi Bandinelli, immediatamente seguite dalle schede, non più limitate ad una pagina per monumento, ma di lunghezza variabile, curate da Lavagnino, il quale, rinunciando ai saggi di più ampio respiro, mantiene il libro sotto le centosessanta pagine inizialmente previste. Viene inoltre abbandonata l'idea iniziale di Ragghianti di inserire il tema urbanistico, tramite l'aggiunta di piante delle città con tratteggi che evidenziassero le distruzioni.

Nell'estate 1945 Venturi e Santangelo si dedicano alla selezione del materiale fotografico, tra foto prebelliche e immagini realizzate dai *monuments officers*, mentre Bianchi Bandinelli inizia a collaborare con l'*American Committee*, Zanotti Bianco e Hartt. Dal 1946 questi continuano il lavoro di allestimento mostre e di raccolta di materiale informativo avviato con Ragghianti, ormai non più al Ministero⁹. L'intento di tutti è quello di illustrare oltreoceano lo stato dei monumenti prima del conflitto, le opere di protezione, i danni e infine i restauri, anche tramite la realizzazione di film¹⁰. Quest'ultima attività, eccedendo le disponibilità dell'Associazione, viene finanziata dallo Stato e il film, completato intorno al 1947, è presentato da Bianchi Bandinelli nel novembre 1947 alla prima riunione UNESCO di Città del Messico [Galluppi 1947, 5; Russo Krauss 2016, 435-436].

Tuttavia nella primavera del 1946 emerge l'assenza di coordinamento tra le iniziative promosse da Bianchi Bandinelli e Ragghianti l'anno precedente. Venturi, infatti, stanco di aspettare, chiede la creazione di un nuovo comitato che includa al suo interno tutte le iniziative, compresa l'Associazione di Zanotti Bianco, da lui giudicata inefficiente e responsabile del rallentamento della pubblicazione del volume. Bianchi Bandinelli però si oppone, sostenendo che i tempi non sono maturi e intravedendo il pericolo che attriti e dissapori paralizzino ogni attività: meglio aspettare l'autunno per dare avvio ad una campagna mediatica coordinata, senza disperdere le iniziative in più fasi¹¹. In America, infatti, il momento non è propizio e Offner e Hartt avvertono Bianchi Bandinelli che la crisi alimentare occupa gran parte dell'attenzione mediatica e l'accoglienza alle proposte del Comitato italiano non appare entusiasta. Per la prima volta entrambi gli studiosi reputano le fotografie, che l'anno precedente erano state giudicate così cruciali, non più sufficienti a coinvolgere il pubblico nella ricostruzione italiana e propongono l'organizzazione di una mostra itinerante di una trentina dei più celebri dipinti dei musei italiani. Pur non essendo contrario alla proposta, Bianchi Bandinelli – che tempo prima, discutendo la stessa questione con Ragghianti, aveva proposto quale compromesso un'esposizione di capolavori già presenti in America o in alternativa di pittura italiana moderna – è costretto dall'opposizione registrata in Italia a suggerire di rimandare la mostra al termine della crisi alimentare¹².

Finalmente, con grande urgenza, il 29 luglio 1946, tramite circolare, le soprintendenze vengono informate dell'iniziativa e invitate a fornire i dati da includere nella mostra al Metropolitan Museum di New York, accompagnando così l'esposizione con appositi grafici informativi circa l'entità dei finanziamenti ottenuti e di quelli necessari alla ricostruzione¹³. Non è la prima volta che Bianchi Bandinelli richiede foto di «restauri tecnicamente difficili o artisticamente importanti»¹⁴ ed è interessante osservare come, in questa fase, esse siano selezionate per delineare un quadro di interventi ritenuti prudenti e fermamente improntati al perseguimento della distinguibilità delle reintegrazioni. Rispondendo alla circolare, ad esempio, Barbacci da Bologna invia fotografie relative ai lavori all'Archiginnasio, sottolineando nella lettera di accompagnamento come i loggiati del cortile siano ricomposti con materiale recuperato tra le macerie e sia prevista la datazione del lavoro e l'apposizione di un'epigrafe, mentre l'apparato iconografico della chiesa del Corpus Domini è incentrato sulla reintegrazione di un capitello del portale, dove la nuova parte in creta deve essere zigrinata per distinguerla dall'originale, e la cupola è ormai percorsa

⁹ Archivio di Stato di Siena, Bianchi Bandinelli (ASS, BB), b. 25, f. 111, lettera di Venturi a Bianchi Bandinelli, 28 maggio 1946.

¹⁰ ASS, ABB, b. 18, f. 189, appunto per il film sui monumenti danneggiati dalla guerra, s. d.

¹¹ ASS, ABB, b. 25, f. 111, lettera di Venturi a Bianchi Bandinelli, 28 maggio 1946; lettera di Bianchi Bandinelli a Venturi, 25 marzo 1946; b. 26, f. 113, appunto di Bianchi Bandinelli per il Sottosegretario di Stato alle Belle Arti, s. d.

¹² ASS, ABB, b. 25, f. 111, lettera di Hartt a Bianchi Bandinelli, 14 maggio 1946; lettera di Zanotti Bianco a Bianchi Bandinelli, 30 maggio 1946; lettera di Bianchi Bandinelli ad Hartt, 19 giugno 1946.

¹³ ACS, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione generale antichità e belle arti (MPI, Dir. Gen. Aa.Bb.Aa.), Div. I, b. 146, circolare 51, Bianchi Bandinelli, 29 luglio 1946.

¹⁴ ASS, ABB, b. 26, f. 112ter, lettera di Bianchi Bandinelli a Rosi, 30 settembre 1946.



Fig. 7: Una pagina dell'articolo *War Ravages Italy's Art. Allies Try to Save Great Relics* del numero del 24 luglio 1944 della rivista *Life* (© Life magazine).



Fig. 8: La copertina di *Works of art in Italy. Losses and survivals in the war*.

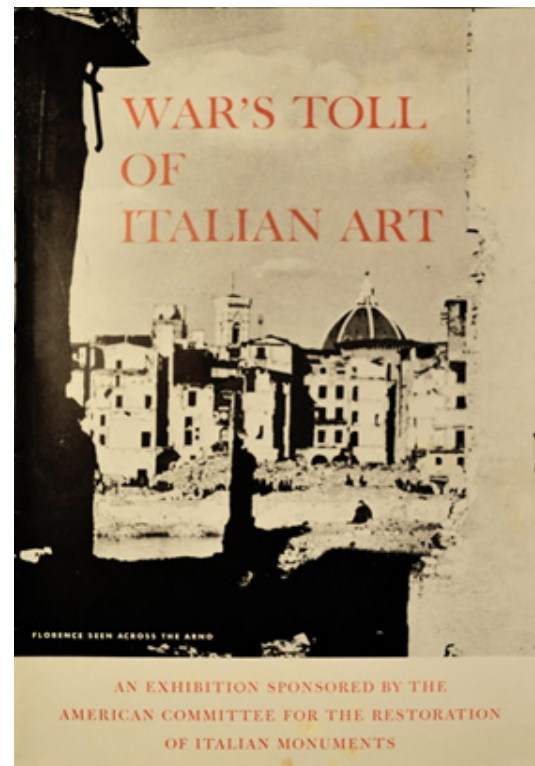


Fig. 9: La copertina di *War's Toll of Italian Art*.

da suture da lasciare a tinta neutra. Ad evidenziare il metodo seguito, Barbacci invia anche foto della reintegrazione di un capitello della Porta dei Principi del Duomo di Modena, i cui lavori, iniziati a marzo e sospesi nel 1947 per esaurimento fondi, riprenderanno nell'aprile 1948 [Barbacci 1953, 274]. Egli sottolinea con orgoglio come le reintegrazioni sono eseguite «con la stessa pietra, arrestando la modellazione allo stadio che precede quello finale, così che, dopo la patinatura, eliminante l'antiestetica differenza di colore, le masse e il chiaroscuro risulteranno poco diversi dall'origine e la parte rifatta si armonizzerà con la vicina»¹⁵.

Il 17 ottobre 1946 la mostra – comprensiva di fotografie, disegni, grafici di vario tipo e di alcune opere d'arte già restaurate dall'Istituto Centrale del Restauro e dalla Soprintendenza alle Gallerie di Firenze – è inaugurata a New York¹⁶. L'esposizione si rivela un successo e l'Associazione può da allora contare su donazioni che permettono numerosi restauri, influenzandoli tuttavia sul piano delle scelte conservative [Esposito 2007, 245-248], come nel celebre caso del Tempio Malatestiano di Rimini. Qui, com'è noto, nel 1947, dopo la conclusione degli interventi di consolidamento e ricostruzione delle parti distrutte, sulla spinta dei finanziamenti della Fondazione Kress, è riaperto il cantiere per eseguire un'imponente opera di anastilosi e ripristinare le linee e i profili del paramento albertiano [Ceriani Sebregondi 2008].

Negli anni seguenti la ricostruzione beneficia di fondi sempre più cospicui, dapprima con l'A.U.S.A. (Aiuti Stati Uniti d'America), poi con il Piano Marshall. Tuttavia per alcuni monumenti di particolare rilievo, come il Tempio Malatestiano, il Camposanto di Pisa [Spinosa 2011, 105] e il ponte Santa Trinita, la fonte di finanziamento resta l'*American Committee*, nell'ultimo caso determinante nella scelta della tecnica costruttiva tradizionale [Belli 2003, 195]. Lo stesso Hartt, su espressa richiesta del nuovo presidente, Rensselaer Lee, effettua frequenti sopralluoghi, verificando i cantieri avviati grazie alle donazioni e individuando altri monumenti da finanziare¹⁷. Anche De Angelis d'Ossat, nuovo Direttore generale, coltiva i rapporti con il Comitato, appellandosi al suo aiuto per il restauro di specifici monumenti. La documentazione conservata suggerisce che le ultime donazioni risalgano alla primavera del 1948, quando Lee rifiuta di finanziare i restauri del Palazzo degli Uffizi e della Pinacoteca di Brera, avendo quasi esaurito i fondi, che vengono riservati al portico bramantesco di S. Ambrogio a Milano, alle arcate della Basilica Palladiana, alla casa di Sallustio a Pompei, a villa Falconieri a Frascati e al Museo delle ceramiche di Faenza; scelte che confermano ancora una volta l'interesse selettivo dei finanziatori statunitensi per i capolavori italiani di epoche precedenti l'età barocca. Per l'ultima volta dal 1946, quindi, il *Committee* richiede al governo italiano di pubblicizzare le donazioni, affiancando l'annuncio delle nuove alle precedenti al Malatestiano, al Camposanto e al ponte Santa Trinita¹⁸, secondo una prassi che dimostra l'importanza che la diffusione mediatica di questi finanziamenti ha per la promozione dell'immagine degli Stati Uniti come mecenati dell'arte italiana.

Con il procedere del tempo l'Italia ha sempre meno necessità di queste donazioni, potendo contare su finanziamenti statali sempre crescenti, fino ad attestarsi, tra il 1953 e il 1958, intorno ai 900 milioni annui¹⁹. Dieci anni dopo le donazioni ACRIM, nel 1957, in un documento ministeriale riepilogativo del lavoro dell'ultimo decennio, il ritorno «al primitivo splendore [di] insigni capolavori», tutti definiti «ripristinati notevoli» che hanno consentito «che la maggior parte dei principali monumenti possa essere ammirata dagli studiosi e dai visitatori nell'aspetto più decoroso e suggestivo»²⁰, è giudicato un successo della ricostruzione italiana. Qui gli interventi al Tempio Malatestiano e al Camposanto di Pisa, entrambi cantieri finanziati dagli statunitensi, sono celebrati come i migliori risultati della stagione appena trascorsa, ulteriore dimostrazione di come la maggior parte dei funzionari italiani, allontanandosi dagli esiti del dibattito sulla discipli-

¹⁵ ASS, ABB, b. 23, f. 107 bis, lettere di Barbacci a Bianchi Bandinelli, 10 settembre 1946 e 22 settembre 1946.

¹⁶ *War's Toll* 1946 e ASS, ABB, b. 22, f. 107, appunto sull'attività dal 1944 al 1946 della Direzione Generale, 26 ottobre 1946.

¹⁷ ACS, MPI, Dir. Gen. Aa.Bb.Aa., Div. II, b. 15, lettera di Hartt a De Angelis d'Ossat, 19 gennaio 1948; lettera di Hartt a De Angelis d'Ossat, 6 febbraio 1948; lettera di Sanpaulesi a De Angelis d'Ossat, 7 febbraio 1948.

¹⁸ ACS, MPI, Dir. Gen. Aa.Bb.Aa., Div. II, b. 15, lettera di Lee a De Angelis d'Ossat, 18 marzo 1948; minuta di De Angelis d'Ossat a Lee, 6 aprile 1948; lettera di Gonella a Lee, 10 aprile 1948; lettera di Morey, 15 aprile 1948; Report to the members of ACRIM, di Meiss, 15 dicembre 1948; lettera di Meiss a De Angelis d'Ossat, 7 aprile 1948; b. 17, lettera di Meiss a De Angelis d'Ossat, 13 aprile 1948.

¹⁹ ACS, MPI, Dir. Gen. Aa.Bb.Aa., Ufficio Conservazione Monumenti, b. 1, somme destinate ai restauri monumentali negli esercizi finanziari dal 1953/54 al 1957/58, s. d.; relazione sulle attività nel decennio 1946/47 al 1955/56, s. d.

²⁰ ACS, MPI, Dir. Gen. Aa.Bb.Aa., Ufficio Conservazione Monumenti, b. 1, attività nel quadriennio 1953/57, s. d.

na tra le due guerre, avesse fatto propria la visione statunitense, consentendo che nell'opera di restauro prevalesse l'istanza estetica. Appare infatti emblematico che il simbolo della ricostruzione italiana sia diventato proprio il restauro del Tempio Malatestiano, il meno "necessario" degli interventi postbellici e il più legato al desiderio di ripristino di una perfezione ideale, immutabile nel tempo come quella in una foto di un libro, tanto da essere stato avviato superando l'opposizione locale per assecondare le richieste della fondazione Kress e dell'*American Committee*²¹.

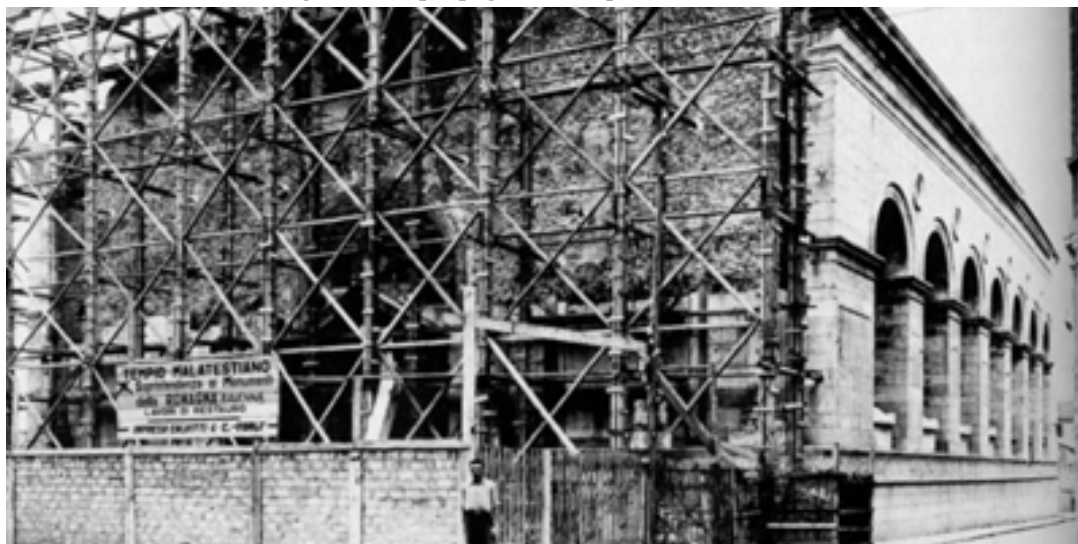
5 | Conclusioni

La documentazione fotografica alleata, sia quella degli ufficiali della *Subcommission* che quella di reporter come George Silk, intenti a ritrarre le distruzioni provocate dai bombardamenti, svolge un ruolo cruciale nella ricostruzione artistica italiana del secondo dopoguerra: le foto vengono utilizzate sia come strumento di documentazione che di pubblicizzazione di un lavoro che, compiuto da pochi uomini del pur numeroso esercito alleato, deve controbilanciare, grazie alla diffusione a mezzo stampa, le pesanti ed estese distruzioni provocate dalla guerra.

Si è visto come tale apparato iconografico, grazie al contributo di studiosi italiani e stranieri, sia poi stato usato quale strumento di coinvolgimento della popolazione e, opportunamente integrato e accostato alle raccolte fotografiche a disposizione delle soprintendenze, sia riuscito a garantire ampie donazioni già nei primissimi anni del dopoguerra, in un momento in cui l'Italia non aveva le risorse per intervenire autonomamente.

Proprio l'accostamento di questi due apparati iconografici, tipico della propaganda alleata, ha però finito per influenzare le modalità di restauro. Partendo infatti non dallo stato attuale del monumento, ma dalle immagini precedenti i bombardamenti, ha prevalso spesso l'obiettivo di rimuovere il lutto, riportando il monumento ad uno stato di completezza sentito come vicino e plausibile proprio grazie alla completa e perfetta documentazione fotografica prebellica. Alla possibile conservazione di una fase storica è stata dunque privilegiata la ricreazione di un'unità estetica il più delle volte irrimediabilmente compromessa, sacrificando così sempre più l'autenticità dei monumenti a favore di una copia che soddisfacesse il pubblico così attentamente coinvolto, ma non educato, negli anni di propaganda fin qui analizzata.

Fig. 13: Rimini, il Tempio Malatestiano durante i lavori di anastilosi della facciata nel 1949. [Ceriani Sebregondi 2006, 302].



²¹ Ringrazio Giuseppe Angelone per le foto conservate presso i National Archives (NARA) a corredo di questo articolo.

Bibliografia

- BANFI, A., BORDIGNON, G., CENTANNI, M. (2008). *"The Age of Mars". Presentazione di Works of Art in Italy. Losses and Survivals in the War, London 1945*, in «Engramma», 61, gennaio 2008.
- BARBACCI, A. (1953). *Il restauro del Duomo di Modena danneggiato dalla guerra*, in «Bollettino d'Arte», IV, XXXVIII, 3, luglio-settembre, pp. 273-276.
- BELLI, G. (2003). *Il ponte a Santa Trinita dal 1944 al 1958*, in A. Belluzzi, G. Belli, *Il ponte a Santa Trinita*, Firenze, Polistampa, pp. 157-243.
- Bombed buildings abroad* (1945), in «The architect's journal», 25 gennaio 1945.
- CENTANNI, M. (2011). *Italia anno zero: lacerazioni e plastificazioni della memoria*, in «Opus incertum», IV, 6/7, ottobre 2011, pp. 19-29.
- CERIANI SEBREGONDI, G.C. (2006). *La resurrezione del Tempio. Tecniche, cultura e politica nel restauro postbellico del Tempio Malatestiano di Rimini*, in M. Bulgarelli, A. Calzona, M. Ceriana, F.P. Fiore, *Leon Battista Alberti e l'architettura*, Milano, Silvana editoriale, pp. 296-303.
- CERIANI SEBREGONDI, G.C. (2008). *La ricostruzione del Tempio. Il restauro post-bellico del tempio Malatestiano di Rimini*, in «Engramma», 61, gennaio 2008.
- CIANCABILLA, L. (2008). *La guerra contro l'arte. Dall'Associazione Nazionale per il Restauro dei Monumenti Danneggiati dalla Guerra alla ricostruzione del patrimonio artistico in Italia*, in «Engramma», 61, gennaio 2008.
- CIANGHEROTTI, A. (2007). *La collezione fotografica War Damage (1940-1945)*, in L. De Stefani, *Guerra, monumenti, ricostruzione: Architetture e centri storici italiani nel secondo conflitto mondiale*, Venezia, Marsilio, pp. 204-210.
- Cinquanta monumenti italiani danneggiati dalla guerra* (1947). Roma, Associazione Nazionale per il restauro dei monumenti italiani danneggiati dalla guerra.
- Civil Affairs Department of the War Office (1944). *The Church of Monteoliveto, Naples: Work of Restoration by the Civil Affairs Department of the War Office*, in «Journal of the Royal Institute of British Architects», luglio 1944, pp. 231-233.
- COCCOLI, C. (2011). *First aid and repair: il ruolo degli alleati nella salvaguardia dei monumenti*, in «Ananke», gennaio 2011, pp. 13-23.
- COCCOLI, C. (2017). *Monumenti violati. Danni bellici e riparazioni in Italia nel 1943-1945: il ruolo degli Alleati*, Firenze, Nardini.
- ESPOSITO, D. (2007). *L'Associazione nazionale per il restauro dei monumenti danneggiati dalla guerra*, in L. De Stefani, *Guerra, monumenti, ricostruzione: Architetture e centri storici italiani nel secondo conflitto mondiale*, Venezia, Marsilio, pp. 245-248.
- GALLUPPI, E. (1947). *Intervista con Bianchi Bandinelli sulla Direzione Generale delle Belle Arti*, in «Fiera Letteraria», III, 33-34, 21 agosto 1947, 5.
- GIOVENCO, A. (2007). *La British School at Rome e l'archivio John Bryan Ward-Perkins sui danni bellici in Italia*, in L. De Stefani, *Guerra, monumenti, ricostruzione: Architetture e centri storici italiani nel secondo conflitto mondiale*, Venezia, Marsilio, pp. 200-203.
- La ricostruzione del patrimonio artistico italiano* (1950). Roma, Ministero della Pubblica Istruzione.
- Miracles of salvage in Italy: Monuments rebuilt from fragments. Brilliant results of patient reconstruction: Italian Buildings and frescoes "recomposed"* (1947), in «The illustrated London News», 5620, 210, 4 gennaio 1947, pp. 4-5.
- LAVAGNINO, E. (1947). *Offese di guerra e restauri al patrimonio artistico dell'Italia*, in «Ulisse», I, 2, agosto 1947, pp. 127-228.

- MORGANTE, M. (2013). War's toll, *i monumenti italiani in USA (1946-47). Una strategia per immagini*, in «Ricerche storiche», XLIII, 2, pp. 223-240.
- MORGANTE, M. (2015). This was Italy. *Monumenti e territori in guerra nelle fotografie degli ufficiali di tutela alleati (1943-45)*, in «Percorsi Storici», 3.
- PEDERSOLI, A. (2011). *Hostium rabies diruit. La serie di francobolli "Monumenti distrutti" (1944-1945)*, in «Opus incertum», IV, 6/7, ottobre 2011, pp. 177-183.
- RUSSO KRAUSS, G. (2016). *L'alba della ricostruzione. Tutela, restauro, urbanistica negli anni della Direzione generale di Rannuccio Bianchi Bandinelli (1944-1948)*, tesi di dottorato, XXVIII ciclo, tutor prof. A. Pane, coordinatore prof. A. Aveta, Università degli Studi di Napoli Federico II.
- RUSSO KRAUSS, G. (2017). "Rinnovare conservando" Rannuccio Bianchi Bandinelli, *archeologo riformatore*, in «Ananke», 82, settembre 2017, pp. 6-13.
- SPINOSA, A. (2011). *Piero Sanpaolosi. Contributi alla cultura del restauro del Novecento*, Firenze, Alinea.
- VITAGLIANO, P. (2010). *Danni di guerra e restauri a Monteoliveto*, in R. Middione, A. Porzio, *Napoli 1943. 1943 – I monumenti e la ricostruzione*, Napoli, Fioranna, pp. 124-127.
- War Ravages Italy's Art. Allies try to save great relics* (1944), in «Life», 24 luglio 1944, pp. 56-62.
- War's Toll of Italian Art. An exhibition sponsored by the American committee for the restoration of Italian monuments* (1946), s.l., s.e.
- Works of Art In Italy. Losses and Survivals in the War* (1945). London, HMSO.
- ZAMPINI, A. (2017). *La ricostruzione postbellica della torre civica di Faenza. Le possibili ragioni di una scelta*, in M.P. Sette, F. Mariano, E. Vassallo, *RICerca/REStauRo*, Roma, Quasar, pp. 1026-1035.

Fonti archivistiche

- Archivio Centrale dello Stato, Allied Control Commission, Monument Fine Arts & Archives, scaff. 80, bob. 148D/1D.
- Archivio Centrale dello Stato, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione generale antichità e belle arti, Div. I, b. 146.
- Archivio Centrale dello Stato, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione generale antichità e belle arti, Div. II, b. 15.
- Archivio Centrale dello Stato, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione generale antichità e belle arti, Ufficio Conservazione Monumenti, b. 1.
- Archivio di Stato di Siena, Bianchi Bandinelli, b. 18, f. 189.
- Archivio di Stato di Siena, Bianchi Bandinelli, b. 25, f. 111.
- Archivio di Stato di Siena, Bianchi Bandinelli, b. 26, f. 112ter.
- Archivio di Stato di Siena, Bianchi Bandinelli, b. 26, f. 113.
- Archivio Fondazione Ragghianti, Attività politica, b. 6, f. 5.
- Archivio Fondazione Ragghianti, Carteggio generale.
- Princeton University Library, Dept. Of Rare Books and Special Collections, De Wald Papers.

Sitografia

- www.iwm.org.uk
www.bsrdigitalcollections.it

Un rilievo materico *ante litteram*: il complesso di San Tommaso in Formis a Roma dall'iconografia al restauro

Mariarosaria Villani

Università degli Studi di Napoli Federico II - Dipartimento di Architettura

Abstract

Lo studio del complesso di San Tommaso in Formis a Roma, condotto da Bruno Maria Apollonj Ghetti negli anni Cinquanta del Novecento, costituisce un caso, seppur ancora inedito, di fondamentale importanza nell'evoluzione della disciplina del restauro architettonico. L'analisi diretta e la rappresentazione materica del manufatto, che integrano le informazioni desunte dall'iconografia, divengono gli elementi cardine dell'approccio induttivo al palinsesto. Un metodo di ricerca esegetico che, unito alla restituzione grafica delle alterazioni e delle patologie di degrado dei materiali, anticipa molti dei successivi metodi, mutuati anche dall'archeologia, impiegati per il progetto di conservazione del patrimonio costruito.

An *ante litteram* materic survey: San Tommaso in Formis's complex in Rome from iconography to restoration

This paper aims to investigate the photographic cultural background between the thirties and the post-second world war in Italy, when many professionals such as architects and filmmakers, used the photographic medium for cultural and study reasons. In this context is inserted the figure of Roberto Pane, who assiduously used photography. He succeeded in producing a large visual work from the great historiographic value, but at the same time being the expression of his authorial language.

Keywords: Rilievo materico, San Tommaso in Formis, Bruno Maria Apollonj Ghetti.

Materic survey, San Tommaso in Formis, Bruno Maria Apollonj Ghetti.

Mariarosaria Villani è architetto e dottore di ricerca in Storia e Conservazione dei beni architettonici e del paesaggio, cultore della materia e professore a contratto in restauro architettonico, assegnista di ricerca presso il Dipartimento di Architettura dell'Università di Napoli Federico II sul tema "Pompei: Accessibilità e sviluppo". È autrice di saggi e partecipa a gruppi di ricerca sui temi della conservazione e valorizzazione del patrimonio costruito.

Author: mariarosaria.villani@unina.it

Received October 13, 2017; accepted October 31, 2017

1 | Introduzione

La metodologia oggi impiegata nello studio del costruito storico volto alla sua conservazione, attraverso il progetto di restauro, è il frutto di esperienze e teorizzazioni maturate nel corso di quasi un secolo di dibattito. Il caso del complesso di San Tommaso in Formis a Roma, condotto da Bruno Maria Apollonj Ghetti negli anni Cinquanta del Novecento, costituisce una pietra miliare in tale evoluzione. L'analisi diretta e la rappresentazione materica dell'edificio che integrano le informazioni desunte dall'iconografia storica, divengono gli elementi cardine dell'approccio induttivo al palinsesto. Un *modus operandi* esegetico che, unito ad una restituzione grafica che dà conto dello stato di alterazione e delle patologie di degrado dei materiali, anticipa molte delle successive sistematizzazioni della disciplina del restauro architettonico. L'utilizzo di approcci direttamente mutuati dal campo dell'archeologia consentono all'architetto romano di lavorare sulla lettura stratigrafica degli apparecchi murari, nonché sulle analisi mensiocronologiche, prassi operative che solo a partire dagli anni Sessanta del Novecento entreranno a far parte a pieno titolo della metodologia del progetto di conservazione del patrimonio costruito. La figura di Apollonj Ghetti, si inquadra all'interno della così detta 'scuola romana' che, sin dalle posizioni teoriche di Gustavo Giovannoni, si muove nell'alveo della ricerca sulla preesistenza a partire da uno studio di stampo storico-filologico, del 'tipo' architettonico e delle fonti cartografiche, per intersecarsi e fondersi con l'interrogazione diretta del monumento. Apollonj Ghetti si forma difatti presso l'Istituto Superiore di Architettura di Roma, fondato nel

1919, i cui obiettivi didattici, sviluppati in virtù degli indirizzi proposti da Gustavo Giovannoni, sono volti alla formazione dell'«architetto integrale» [Compagnin, Mazzola 1976, 194-196] che sia *in primis* un artista ed un progettista del nuovo, attento alle esigenze della vita sociale e che detenga, allo stesso tempo, una conoscenza dei periodi artistici del passato tale da essere in grado di condurre un restauro «col più coscienzioso rispetto alla sua storia ed alla sua arte» [Giovannoni 1908, 19; Giovannoni 1916]. Gli appunti redatti per il corso di Restauro dei Monumenti, che Apollonj Ghetti tiene a partire dal 1942, ereditando la cattedra romana che era appartenuta al suo maestro Giovannoni, costituiscono un fondamentale strumento di comprensione del suo approccio metodologico alla disciplina. Come docente egli istruisce difatti gli allievi all'approfondimento del restauro come «scienza propriamente detta», considerando quale fondamentale preludio nell'approccio alla materia «gli studi di archeologia, meglio che di storia dell'architettura, e le indagini di scavo»¹.

Alle posizioni 'selettive' di una determinata fase storica, che si riscontrano nei progetti giovanili del docente ed architetto – quali quelli redatti per le Mostre di Sistemazioni urbanistiche – si contrappone nel caso di San Tommaso in Formis, una viva attenzione a tutte le trasformazioni storiche intercorse sul monumento.

Un approccio che matura soltanto dopo il secondo conflitto mondiale e vede il Nostro effettuare, proprio nello studio del complesso sul Celio, un'inversione di tendenza. In uno dei primi scritti giovanili infatti, lo stesso Apollonj Ghetti, prefigurando un progetto per il restauro della cupola prospettica di Andrea del Pozzo nella chiesa di Sant'Ignazio a Roma [Apollonj Ghetti 1943, 222-223] chiarisce come la vasta documentazione storica e bibliografica, oltre che la descrizione fatta dall'autore, siano sufficienti ad avvalorare l'operazione di ripristino della configurazione originaria. Nel saggio inaspettatamente si riscontra una visione dell'intervento sulle preesistenza storica ancora lecitamente riconducibile ad opera più propriamente di ripristino che non di preservazione della natura materiale del monumento [Aebischer 2001, 177-182]. Sarà solo a partire dalle fondamentali esperienze di contatto diretto con il mondo dell'archeologia, attraverso le numerose missioni di scavo condotte in Africa settentrionale, in Dalmazia e, a partire dal 1938 nella fabbrica di San Pietro a Roma [Apollonj Ghetti, Ferrua, Josi, Kirschbaum 1951], che l'atteggiamento di Apollonj Ghetti nei confronti del patrimonio costruito si volgerà ad una ricerca di tipo stratigrafico, consistente in uno studio puntuale delle murature e di tutte le componenti fisiche, strutturali e formali dei manufatti architettonici.

Per la prima volta l'architetto romano, nel caso di San Tommaso in Formis, parla difatti dell'edificio come di un 'palinsesto', approcciandosi alla ricerca con un metodo che, pur seguendo l'impostazione scientifica mutuata dalla formazione giovannoniana, perviene ad una chiara sistematizzazione personale dell'indagine rigorosa che precede il momento operativo del progetto di conservazione. Alla lettura iconografica si affianca quel necessario «lavoro paziente e silenzioso, di studio analitico e minuziosamente ordinato, di abnegazione umile, che lo spinga a dedicare se stesso al restauro ed a considerarlo fatto per il monumento e non per il restauratore» [Giovannoni 1903, 40].

2 | «In principio c'erano le querce». L'area del Celio tra architettura e paesaggio

L'area del Celio a Roma, presso cui si trova ancora oggi il complesso di San Tommaso in Formis, coincide con quella che Tacito ci descrive come il locus in cui «in principio c'erano le querce» [Englen, Caelius 2003], identificandola quale impianto storico della città, fortemente connotato dalla persistenza della relazione millenaria tra costruito e ambiente naturale. Attra-

¹ Roma, Archivio Storico dell'Accademia di San Luca (d'ora in avanti ASASN), Fondo Apollonj Ghetti, Serie 1, fasc. 18, Cartelle «Restauro dei monumenti».

versata dall'asse viario che dalla Chiesa di Santa Maria in Domnica conduce ai complessi dei SS. Giovanni e Paolo e di San Gregorio, il colle rappresenta attualmente un sistema complesso, nel quale le preesistenze ancora si integrano osmoticamente con il paesaggio urbano. A pochi passi dalle congestionate arterie stradali che circondano il Colosseo, attraverso via Claudia, si raggiunge la piazza della Navicella. Di qui, la quinta muraria caratterizzata dal complesso di San Tommaso in Formis, cinge e delimita il fronte sullo slargo, definendo il percorso di attraversamento dell'altura. La zona del Celio, è rimasta ineditata, a meno delle costruzioni dei complessi monastici, fino alla metà del XX secolo preservando, pur essendo nel cuore della città, un carattere preminentemente rurale. Tuttavia l'area, coperta ancora oggi da ampi giardini quali quelli di San Gregorio e Celimontano – memoria storica rispettivamente dell'*hortus* dell'omonimo convento e della rinascimentale Villa Mattei – era rimasta abbandonata e fortemente degradata fino al primo Novecento. Basti pensare che, per recarsi al Colosseo alla fine del XIX secolo, a ridosso del quale si distende la collina, ci si imbatteva in un apparato antico che lo storico francese Ippolito Taine definisce come «un abito ricamato due secoli fa, ma vecchio di due secoli, cioè colorito, gualcito, pieno di buchi e pidocchioso» [Taine 1932, 21]. Lo stretto legame tra architettura e natura che intercorre tra l'area del Celio ed il complesso di San Tommaso in Formis, costituirà una costante nelle rappresentazioni iconografiche che evidenziano quanto tale rapporto persista dall'epoca romana fino ai giorni nostri.

3 | L'evoluzione del complesso tra iconografia e storiografia

L'Ospedale di San Tommaso in Formis viene fondato nel 1209 nel vecchio monastero abbaziale Sancti Thomae de Formis, la cui esistenza è documentata fino all'XI secolo sebbene le sue origini risalgano, secondo alcune fonti, ad un periodo ancora precedente [Cesarini 1934; Colini 1944; Cipollone 1984]. L'edificio viene fondato sulla preesistenza di un importante complesso monastico, annoverato tra le venti abbazie privilegiate di Roma [Moroni 1840] primato che detenne fino alla donazione da parte di Papa Innocenzo III al Beato Giovanni da Matha, fondatore dell'Ordine dei Trinitari della Passione che lo trasformò in ospizio ed Ospedale per i poveri. La struttura fu di certo utilizzata fino al marzo 1655, data in cui la reliquia del santo fu trasferita in Spagna e, da alcune raffigurazioni successive a tale data, si può dedurre che la fabbrica fosse stata riattata a nuovi usi. Scompare difatti la dicitura *Hospitale* per essere sostituita con quella della vicina chiesa *Templum* o *Ecclesia*.

La storia del complesso passa dunque silenziosa tra vari impieghi ed utilizzi impropri, fino agli anni Trenta del Novecento, quando esso viene adibito a Stazione Chimico Agraria Sperimentale del Ministero dell'Agricoltura, con interventi sulla preesistenza che alterano profondamente le murature interne, rendendo impossibile il riconoscimento delle strutture originarie. Quello che, a seguito di tali restauri rimane inalterato, è il prospetto su piazza della Navicella, che permette pertanto ancora, negli anni Cinquanta del Novecento, epoca in cui interviene Apollonj Ghetti, la lettura del palinsesto storico che va dalle strutture romane, all'impianto cosmatesco, alle sovrapposizioni seicentesche.

La storia e l'evoluzione del complesso viene affrontata nello studio condotto da Apollonj Ghetti a partire dalla rassegna dell'iconografia storica. In primis, la pianta di Roma redatta da Leonardo Bufalini del 1551 evidenzia come il tracciato viario che attraversa il colle del Celio, sia ancora coincidente con quello medioevale, a sua volta improntato su quello romano. In tale rappresentazione sono chiaramente visibili la via Caelimontana, il *vicus Capitis Africae* ed il *Clivus Scauri* mentre meno visibile, se pur ben indicato, il *vicus Camenarum*, che separa il complesso di

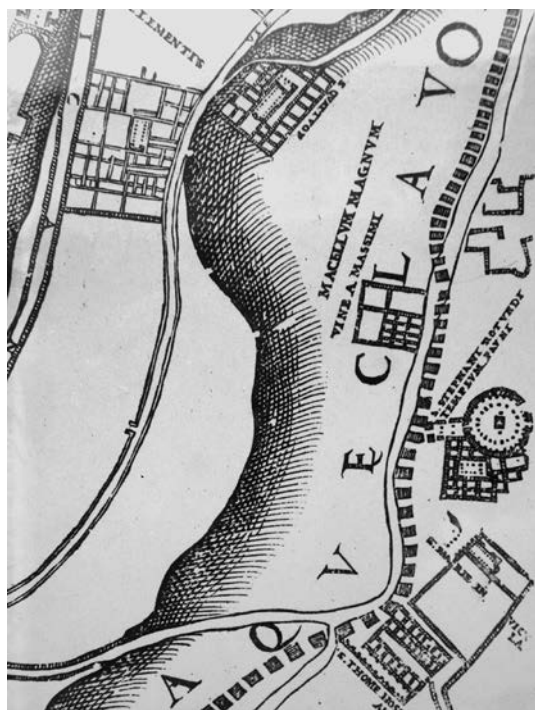


Fig. 1: Leonardo Bufalini, *Stralcio della carta di Roma*, 1551, particolare. Roma, Archivio Storico dell'Accademia di San Luca, Fondo Apollonj Ghetti, Serie 3.



Fig. 2: Duperac, *Pianta prospettica*, 1557, particolare. Roma, Archivio Storico dell'Accademia di San Luca, Fondo Apollonj Ghetti, Serie 3.

San Tommaso da quello di Santa Maria in Domnica. Su quest'ultima strada si affaccia il nucleo principale dell'Ospedale, che si presenta come un corpo doppio, intorno al quale il *vicus* fa ansa. Il complesso di San Tommaso viene rappresentato come separato alla sua destra da un'altra serie di cellette a corpo semplice, mentre nessuna indicazione viene fornita sulla chiesetta, quasi non esistesse. Apollonj Ghetti rileva nella pianta del Bufalini un evidente errore nell'orientamento della via, messo in luce dal tracciato dell'acquedotto Claudio, difforme dal vero. Proprio a proposito di quest'ultimo, risulta interessante osservarne la relazione con l'edificio in questione, da cui si distacca completamente, eccetto che per un pilone. L'architetto romano fa notare come di tale pilone non sia possibile riscontrare alcuna traccia, sebbene ci sia «da prendere nota tuttavia del fatto che, se il Bufalini può aver commesso errori e imprecisioni nel tracciato delle opere moderne, non può aver sbagliato in una indicazione così positiva (specie in una pianta archeologica), che uno dei piloni dell'acquedotto era da ricercarsi tra le mura settentrionali dell'Ospedale».

Deduzioni cruciali quelle che si possono desumere da questa restituzione, seppur a tratti erronea, che consentono di comprendere l'orientamento del corpo principale dell'Ospedale rivolto ad est, a ridosso del *vicus Camenarum*, con uno spazio di separazione invece, ad ovest, dalle altre fabbriche.

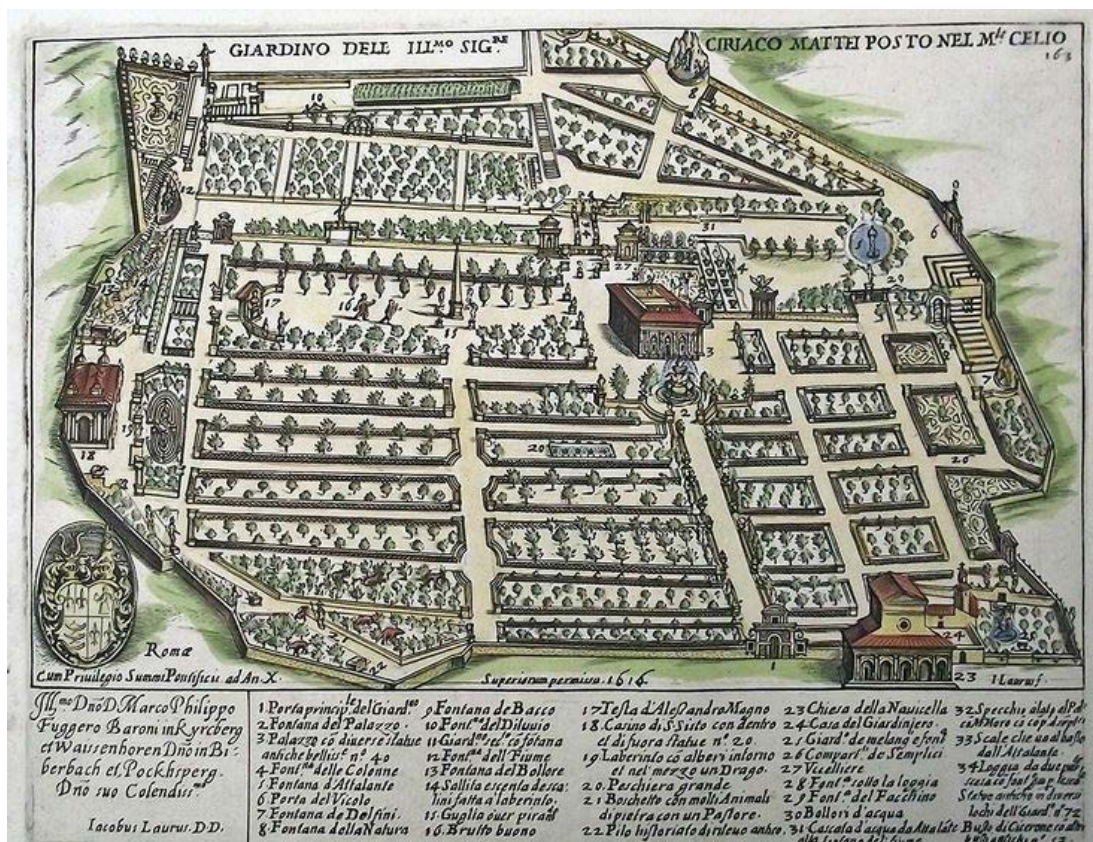
Seppur quasi coeva a quella del Bufalini, la pianta prospettica del Duperac del 1557, fornisce indicazioni ancor più precise sull'aggregazione degli edifici.

È nuovamente riconoscibile il corpo principale dell'Ospedale a ridosso del *vicus Camenarum* il che lascia dedurre che la fabbrica antica fosse sostanzialmente differente dall'attuale, o spostata ad est o di molto più ampia. Dalle fonti bibliografiche, è acclarato difatti che il muro comprendente il portale cosmatesco sia antecedente l'epoca del Bufalini. Apollonj Ghetti ipotizza quindi che poiché muro e portale, situati all'estremità orientale del complesso, sono affacciati su uno spazio aperto, che di certo non può coincidere con l'imbocco dell'antico *vicus Camenarum*, tale invaso fosse occupato in antico proprio dalla fabbrica dell'Ospedale. Mentre non si riscontra alcuna traccia delle costruzioni ortogonali all'acquedotto indicate dal Bufalini, si individuano invece nella veduta del Duperac, alcune costruzioni secondarie addossate ai piloni, secondo un assetto assimilabile a quello attuale. Quest'ultima riporta inoltre chiaramente la chiesetta di San Tommaso, tralasciata nella raffigurazione del Bufalini, con una lucida restituzione delle fabbriche presenti, a differenza della veduta del Tempesta del 1593, grandemente confusa poiché accomuna l'Ospedale all'edificio di culto aggiungendo a quest'ultimo l'abside. Nella restituzione del Tempesta elemento di persistenza rispetto alle raffigurazioni precedenti resta di certo la presenza del *vicus Camenarum*, arteria che viene confermata anche nella veduta prospettica *Giardino dell'Illustrissimo Signore Ciriaco Mattei Posto nel Monte Celio di Giacomo Lauro* del 1616, che ritrae i giardini dell'allora Villa Mattei, oggi rinominata Caelimontana.

La veduta di Alò Giovannoli del 1616 consente invece di rilevare, specialmente rispetto al raffronto delle informazioni con lo studio diretto della murature, due arcuazioni aggiunte di fronte all'arco di Dolabella e Silano, che sostengono le grandi arcate dell'acquedotto neroniano, ancora visibili all'inizio del ventesimo secolo, come si evince dalle foto del Gabinetto fotografico Nazionale.

Ancora più esplicativa risulta essere la prima pianta del complesso del 1638, tratta da una monografia sul manufatto dei Padri Antonino dell'Assunta e Romano di Santa Teresa [Dell'Assunta 1928]. Nella raffigurazione planimetrica, viene illustrato un complesso analogo a quello mostrato dal Duperac, il grande corpo longitudinale a due navi con ingresso dal portale cosma-

Fig. 3: Giacomo Lauro, *Giardino dell'Illustrissimo Signore Ciriaco Mattei Posto nel Monte Celio*, 1616; Villa Mattei è oggi villa Caelimontana (<http://www.harvardartmuseums.org/art/176050>).



tesco sul lato orientale e torre campanaria nel fondo; lo spazio aperto ad occidente con orto e setto di divisione; le costruzioni ausiliarie addossate ai piloni dell'acquedotto; la chiesetta, con accesso indipendente e le mura di recinzione. Rispetto a questo assetto, si ha una corrispondenza metrica quasi assoluta tra lo spazio aperto attuale – dietro al portale – limitato dallo sperone di muro a confine e dal fabbricato della Stazione Chimico-Agraria da un lato e la metà orientale dell'aula ospedaliera dell'altro. Si legittima così l'ipotesi che la fabbrica moderna non sia che la metà dell'aula originaria, dal muro d'ambito occidentale ai pilastri di spina, collegati questi ultimi l'uno all'altro con muratura di tamponamento a filo. Seguono nell'iter di ricerca iconografica, la veduta di Giovanni Battista Falda, posteriore al 1650, importante testimonianza del sopravvenuto abbandono della struttura, in totale decadenza nella fase successiva alla traslazione della salma del santo ed alle traversie vissute dall'Ordine trinitario. L'Ospedale viene difatti raffigurato dall'incisore, allo stato di rudere e senza tetto. La rappresentazione che ci fornisce le informazioni più complete sul complesso di San Tommaso in Formis resta senza dubbio quella di Giovanni Battista Nolli del 1748 [Ehrle 1932], nella quale la costruzione viene riportata nella sua configurazione attuale, a meno degli ampliamenti intervenuti in occasione del cambio di destinazione d'uso degli anni Trenta del Novecento. Vi si vede raffigurata infatti l'aula dimezzata, lo spazio aperto ad oriente al posto dell'al-

Fig. 4: Alò Giovannoli, *Veduta*, 1616, particolare. Roma, Archivio Storico dell'Accademia di San Luca, Fondo Apollonj Ghetti, Serie 3.

Fig. 5: *L'Arco di Dorabella* in una foto del Gabinetto fotografico Nazionale. Roma, Archivio Storico dell'Accademia di San Luca, Fondo Apollonj Ghetti, Serie 3.

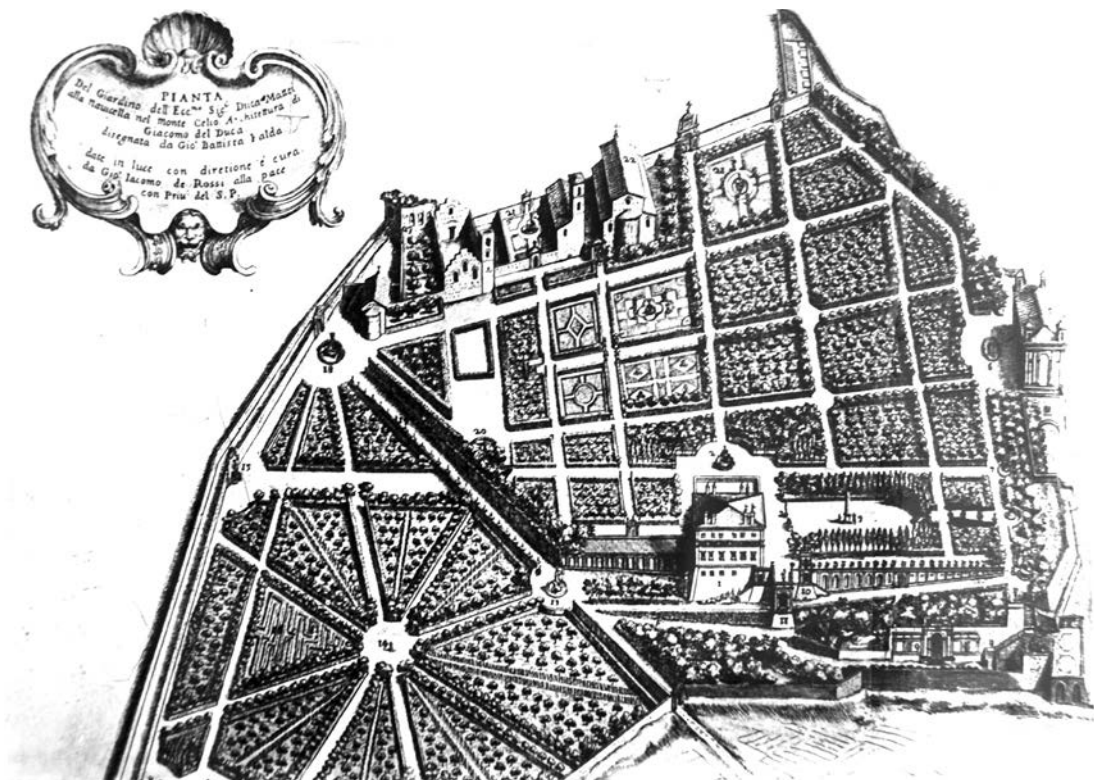
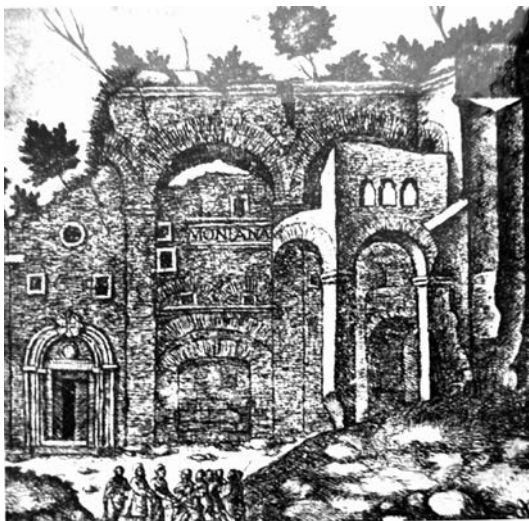


Fig. 6: Giovanni Battista Falda, *Veduta*, 1650 ca. Particolare.

tra metà, ed i resti della torre campanaria sul fondo di quest'ultimo. In forma ulteriormente semplificata, l'edificio viene raffigurato anche nella pianta topografica di Roma antica di Luigi Canina del 1850 ed in quella del Censo Pontificio redatta nel 1866.

La disamina delle fonti iconografiche sin qui analizzata restituisce una chiara cronologia dell'evoluzione storico-morfologica del complesso romano. In tal senso, il caso illustrato, costituisce un'esplicitazione dell'importanza delle fonti cartografiche, delle vedute, delle piante archeologiche, per la ricostruzione delle vicende che hanno interessato il costruito storico. In particolare, come si è posto in luce nel caso della pianta del Bufalini, che riporta alcune indicazioni erronee sull'orientamento di una strada, è la lettura critica nonché l'interpretazione di tali fonti alla luce di dati bibliografici e di ricerca 'sul campo', che li rende strumenti fondamentali per il disvelamento della storia del manufatto. In tal senso l'iconografia, sottratta al suo isolamento e integrata con ogni altro metodo, storico, psicologico o critico può essere un insostituibile strumento per 'tentare di risolvere l'enigma della sfinge' [Panofsky 2009].

4 | Il rilievo materico come esegesi del palinsesto

Nella relazione di studio volta al restauro del complesso di San Tommaso in Formis, al primo livello di conoscenza della fabbrica, costituito dallo studio delle fonti cartografiche e bibliografiche segue, con la severa metodologia scientifica impiegata da Apollonj nell'approccio alle fabbriche monumentali, lo studio diretto della consistenza fisica e materica del monumento. Partendo in ordine cronologico nella ricognizione delle stratificazioni del prospetto su piazza della Navicella, porzione dell'edificazione che presenta ancora inalterate e leggibili tutte le stratificazioni storiche, Apollonj Ghetti identifica in prima battuta le parti superstiti di costruzioni romane inglobate nella facciata.

Il primo strato del palinsesto è caratterizzata dall'Arco di Dolabella, che di fatto è una porta, più precisamente l'antica Caelimontana del recinto repubblicano. Studiando l'attacco dei travertini dell'arco sui tufi delle mura rimasti sul lato destro di questo – guardando dalla Chiesa della Navicella – si vede che si tratta di una costruzione eseguita in breccia probabilmente, come sostiene già Colini, rifacimento di un'altra già esistente.

L'architetto romano applica un tipo di indagine mutuata dallo scavo stratigrafico archeologico ed esteso agli elevati, attraverso lo studio dei giunti di murature di epoche diverse, volti ad ordinare i livelli costruttivi secondo criteri di anteriorità e posteriorità.

L'arco romano, nello specifico, appare, negli anni in cui interviene Apollonj Ghetti, come il frutto di un restauro di liberazione, seppure involontario. Esso infatti era inglobato nel rivestimento laterizio, risalente all'epoca dei Severi, creato come appoggio dei nuovi piloni dell'acquedotto, foderà ancora rinvenibile nella parte ovest, contrariamente a quello sul lato opposto, che Apollonj, riprendendo le ipotesi del Colini, suppone sia stato asportato nella seconda metà del XV sec. L'iscrizione che esso copriva manca infatti nelle vecchie sillogi, ed il primo a trascriverla è Pomponio Leto, morto nel 1498, mentre l'antiquario Andrea Fulvio, nelle sue *Antiquitates Urbis* del 1527, la dice scoperta "superrime". Da ciò il Colini arguisce che detto rivestimento fosse in travertino e che fosse stato asportato come elemento di reimpiego per un'altra fabbrica. A tale ipotesi, Apollonj Ghetti, da quanto emerso dai rilievi sul manufatto, contrappone l'idea che il rifoderamento fosse di laterizio come quello opposto, e che nei secoli posteriori al decimo se ne sia iniziata la demolizione – con sfilamento di mattoni – a vantaggio delle fabbriche adiacenti, magari mettendo a nudo il travertino, fino al disvelamento completo di questo compiuto dagli antiquari del XV secolo.

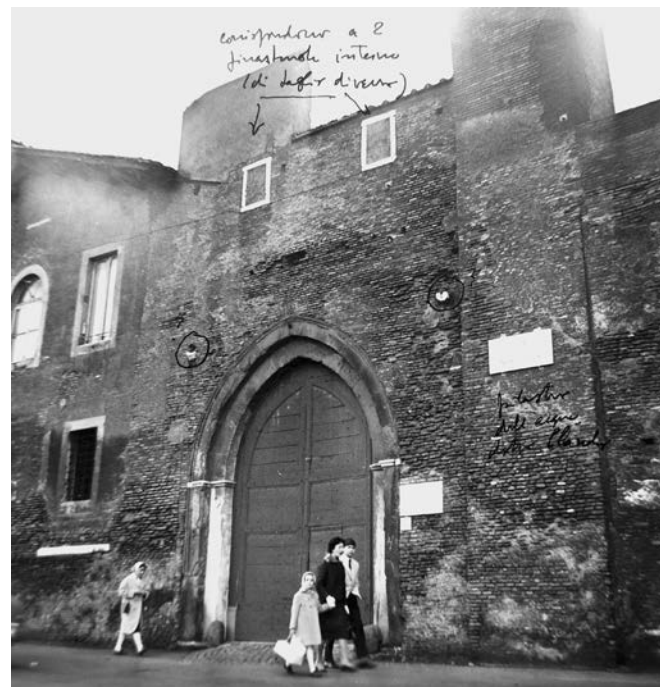
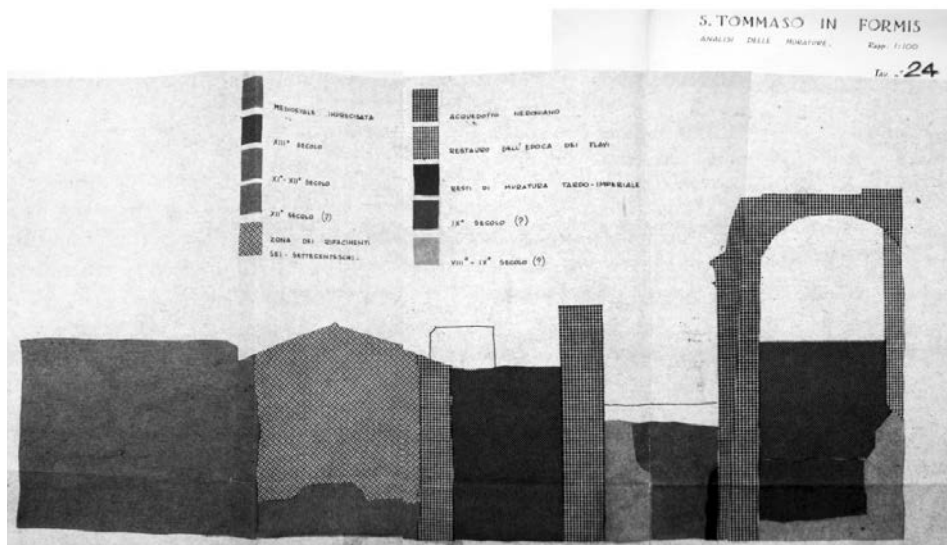
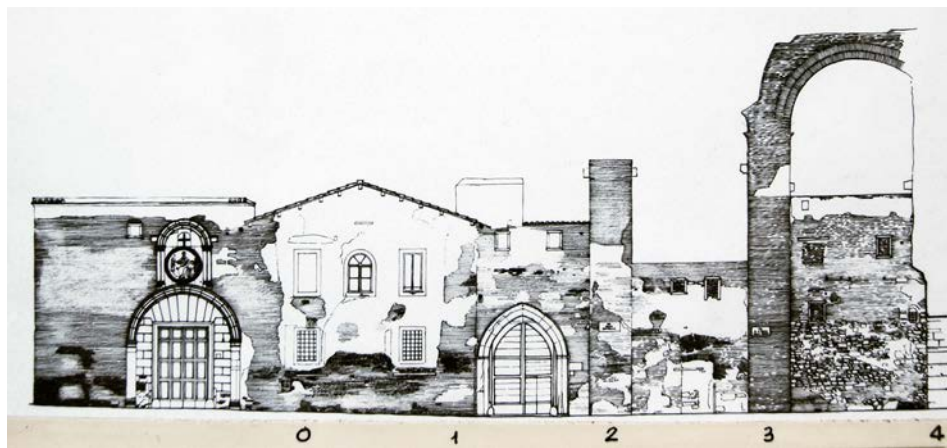


Fig. 7 (a sinistra, in alto): Bruno Maria Apollonj Ghetti, *Rilievo materico del prospetto del complesso di San Tommaso in Formis*, 1950 ca. Roma. Archivio Storico dell'Accademia di San Luca, Fondo Apollonj Ghetti, Serie 3.

Fig. 8: Una foto del prospetto alla metà del Novecento. Roma, Archivio Storico dell'Accademia di San Luca, Fondo Apollonj Ghetti, Serie 3.

Fig. 9 (a sinistra, in basso): Bruno Maria Apollonj Ghetti, *Analisi delle murature del prospetto*, 1950 ca. Roma, Archivio Storico dell'Accademia di San Luca, Fondo Apollonj Ghetti, Serie 3.

La seconda preesistenza archeologica che viene rilevata, è costituita dai piloni dell'acquedotto Claudio, rispetto ai quali Apollonj fornisce una delle più esplicite estrinsecazioni della prassi operativa di ricerca diretta sul monumento da lui perseguita. Procedendo in maniera scientifica e rigorosa, numera sul rilievo materico del prospetto principale i pilastri dal primo al quarto, aggiungendo un pilastro zero «la cui impronta è rimasta in negativo nelle mura successive, e del quale – grande assente – non si può dire nulla»³. Per l'acquedotto Claudio si possono stabilire in linea di massima quattro periodi di costruzione che risalgono alle epoche di Nerone, dei Flavi, dei Severi ed alla fine del III sec. Il rilievo in situ consente di individuare i materiali delle varie fasi costruttive. In dettaglio, la costruzione riferibile al primo periodo, quella dell'acquedotto neroniano, presenta pilastri di mattoni piuttosto spessi, di base quasi quadrata (2,00x2,40 circa) coronati da una cornice di 5 mattoni sulla quale impostavano gli archi con duplice anello, di bipedali sotto e a sesquipedali sopra. Un poco più in basso erano incastrate nelle fronti interne due mensole in travertino che servivano a sorreggere le centine per la costruzione dell'arco. Lo speco aveva forma rettangolare con il piano segnato da una cortina di 5 mattoni, subito al di sopra dell'estradosso degli archi. Gli interassi sono quasi costantemente di circa 8 metri mentre l'altezza varia tra un minimo di 19 ed un massimo di 22 metri. Un tale rapporto tra i pieni e i vuoti ed una simile snellezza di pilastri erano quasi certamente motivati dal fatto che l'acquedotto doveva passare su luoghi intensamente abitati; ciò non ha però permesso che l'opera si conservasse a lungo, come si evince dai numerosi restauri condotti fin dall'epoca dei Flavi. Nei tratti più degradati i pilastri vennero allora completamente fasciati o rinforzati sui lati interni da contro pilastri sui quali fu impostato un contrarco di due anelli di bipedali. Il restauro, eseguito con cura, si preoccupò anche di perseguire le cornici alla sommità, e di aggiungere nuovi appoggi per centine in travertino. Nel 201 d. C. vi fu un ulteriore intervento ad opera di Settimio Severo e Caracalla che consolidarono e rifecero in parte la struttura. Con tali irrobustimenti la proporzione tra vuoti e pieni fu ulteriormente modificata a favore di questi ultimi aumentando ulteriormente in seguito ai restauri della fine del III sec. Le ultime operazioni, a carattere prettamente manutentivo, vennero condotte sempre in opera laterizia ma con materiali quasi interamente di risulta, con filari irregolari e sovrabbondanza di malta.

Lo studio mensiocronologico della muratura consente di avvalorare le ipotesi avanzate, ricomprendendo la costruzione tra XI e XII secolo. Ancora circa gli archi dell'acquedotto, in virtù della tipologia e della datazione della muratura, Apollonj Ghetti rileva che la discontinuità a taglio verticale netto possa far supporre che qui vi fossero dei pilastri neroniani, successivamente demoliti forse all'epoca degli interventi seicenteschi. Allo stesso periodo si fa risalire, sia per caratteri stilistici che per tipologia di piattabande – fatte con pezzetti di mattoni rinzeppati in chiave – la parte sotto il timpano.

La constatazione dell'assenza di caratteristiche che non siano la confusione ed il disordine, oltre che il confronto con murature analoghe, porta ad una datazione antecedente al XII secolo, forse del IX, rendendo questa parte la probabile testimonianza della presenza del complesso antecedentemente alla fondazione dell'Ospedale nel 1209.

Infine, nell'analizzare la parte dell'acquedotto al di sopra della porta verso l'interno della città, lungo via di San Paolo della Croce, Apollonj segnala la presenza di una contropilastratura di rinforzo al di sotto della doppia ghiera, che per analogia con la fabbrica della chiesa di San Vitale a Roma, è possibile datare intorno al V secolo.

³ ASASN, Fondo Apollonj Ghetti, Serie 3, Cartella “San Tommaso in Formis. Rilievo parziale e progetto di restauro”.

5 | Un restauro conservativo per una lettura *apertis verbis*

La disamina puntuale ed attenta delle evidenze archeologiche, nonché delle stratificazioni plurime che definiscono la singolarità del prospetto del complesso di San Tommaso in Formis, portano lo studio condotto da Apollonj Ghetti alla metà del Novecento, a delle proposte di restauro estremamente interessanti. La volontà è quella di perpetrare la lettura *apertis verbis* del prospetto, un palinsesto in grado di raccontare, attraverso i suoi segni, il passaggio dell'edificio nel tempo.

Non a caso, Apollonj Ghetti riprende la definizione etimologica del termine “monumento”, per spiegare la propria posizione conservativa. Afferma difatti che: «San Tommaso in Formis, in realtà, fa parte di un complesso più grande e veramente monumentale (dato che monumento viene da “monere”). È l'insieme della cima del Celio con le due salite, i resti del Claudium, villa Mattei, Santa Maria in Domnica, Santo Stefano Rotondo, il pilastro severiano isolato in mezzo alla piazza; insieme che, salvo alcune deturpazioni, è rimasto unitario e leggibile, coi suoi elementi ben contrapposti ed ancora come isolati, come se non ci fosse a collegarli che il passaggio di vigne o ville dei tempi del Nolli. Non è questa la sede per determinarne il carattere – se medioevale, antico o rinascimentale – essenziale è riconoscerne l'unità. Ed è questo il monumento da conservare e restaurare: di questo il complesso di San Tommaso in Formis è partecipe con il suo muro settentrionale, e con l'arco di Dolabella – introduzione al suggestivo clivo di Scauro»⁴.

Nel carattere unitario del costruito nel suo ambiente, caratterizzato dalle innumerevoli stratificazioni storiche, Apollonj Ghetti riconosce il vero valore del monumento nel senso semanticamente esplicitato di ‘monere’, di testimonianza evidente, ammonimento, necessità di permanenza delle evidenze architettoniche nella storia, così come a noi giunte.

Il processo di conoscenza del manufatto e del suo contesto, si conclude con l'acquisizione dunque della consapevolezza della necessità di un non-intervento. Le operazioni a farsi, vengono classificate quali semplici manutenzioni, piuttosto che restauri, poiché come sostiene l'architetto romano: «scavi per rimettere in luce le strutture originarie non valgano la pena di essere fatti. Si tratterebbe di una operazione di carattere soprattutto museologico, quell'antipatico carattere di cultura morta che hanno parecchi restauri antichi e recenti. Di qui la necessità di conservarla il più possibile intatta, senza manomissioni anche legittime. Gli elementi eventualmente rimessi in luce avrebbero scarso interesse persino per gli studiosi»⁵.

Le principali cause di degrado sono dunque di tipo antropico, specificatamente rispetto al contesto ambientale così fortemente caratterizzato storicamente dalla presenza del verde. Inoltre, traspare la consapevolezza dell'operazione di conservazione e valorizzazione come mezzo finalizzato all'uso e alla fruizione del monumento, in antitesi a “quell'antipatico carattere di cultura morta” dato dall'estremizzazione in alcuni casi del culto del frammento in sé. Allo scavo archeologico che consentirebbe studi settoriali più approfonditi, ma che snaturerebbero il sistema costruito nella sua unità, si oppone dunque una tutela integrale di strutture e superfici. Nella tavola relativa agli interventi di restauro, si riportano difatti esclusivamente rimozioni di tamponamenti delle due finestre tra il secondo ed il quarto pilastro, sostituzione dell'infilso sullo stemma cosmatesco ed uno scrostamento dell'intonaco per consentire ulteriori indagini sulle murature, che sia preliminare ad una pulitura del paramento murario.

Da tale quadro operativo, si evince nuovamente l'attenzione materica al palinsesto, la necessità di operare secondo quei criteri che oggi definiremmo di ‘minimo intervento’ e di ‘distinguibilità’, il rispetto per i valori superficiali e materici nonché della patina, ‘orma del tempo sull'opera’

⁴ ASASN, Fondo Apollonj Ghetti, Serie 3, Cartella “San Tommaso in Formis. Rilievo parziale e progetto di restauro”.

⁵ Ivi.

[Brandi 1977, 101], che ha fatto sì che ad oggi il prospetto su piazza della Navicella preservi intatti i segni evidenti delle trasformazioni avvenute nel corso del tempo. Nella proposta di restauro per il complesso di San Tommaso in Formis, emerge dunque la posizione conservativa di Apollonj Ghetti nella visione del monumento quale organismo da preservare nella sua unità fatta di struttura e superfici, nonché nella scelta di tutelare i valori paesaggistici, dati dal rapporto imprescindibile della costruzione storica col suo contesto naturale. Rispetto a quello che definisce il «Problema dell’ambientamento», Apollonj Ghetti precisa difatti che lo studio del monumento deve avvenire: «nel complesso; In tutte le sue peculiarità; in confronto ad altre simili testimonianze monumentali; in rapporto al suo ambiente»⁶. Una consapevolezza che deriva dall’esperienza condotta con Gustavo Giovannoni sul diradamento nel Quartiere del Rinascimento a Roma, intervento in cui «i danni soverchiavano di gran lunga i vantaggi» [Apollonj Ghetti 1979, 43]. Memore delle alterazioni perpetrate al tessuto storico capitolino negli anni precedenti, la fase post-bellica apre la stagione della *querelle* su ‘monumenti d’ambiente e ambiente dei monumenti’ [Rosi 1949], che verrà sicuramente a definirsi in maniera chiara e coincisa nelle esperienze successive di Apollonj Ghetti in Puglia.

6 | Conclusioni

Quanto fin qui illustrato per lo studio dell’Ospedale di San Tommaso in Formis fornisce una chiara estrinsecazione del metodo di indagine sul monumento antico, volto alla sua conservazione, che si va formando e consolidando a partire dalla metà del Novecento, all’interno della cultura italiana del restauro.

In particolare, attraverso l’esperienza condotta da Apollonj Ghetti, si riesce ad avere un ampio quadro delle questioni salienti all’interno del milieu culturale, a partire dalle prime teorizzazioni del metodo scientifico fino alla fine degli anni Settanta, cruciale momento di riflessione ed autocritica della disciplina. In particolare l’interesse nella ricerca delle relazioni che intercorrono tra scienza, archeologia e restauro – sperimentato metodologicamente a metà Novecento sul caso del complesso capitolino – costituisce un’innovazione per l’epoca, vero contributo originale dell’architetto romano alla cultura della conservazione del patrimonio costruito.

Difatti, pur partendo dalla concezione della disciplina conservativa come ‘scienza propriamente intesa’, Apollonj Ghetti nel corso della sua lunga attività mette a punto un proprio metodo di indagine diretta sul monumento, nel quale soltanto il riscontro materiale sull’opera può avvalorare o smentire le ipotesi avanzate sulla base degli studi prodromici alla fase operativa. Un’evoluzione che matura in un clima culturale ricco di spunti, quale quello della ‘scuola romana’, e che lo accomuna a molti studiosi come Giorgio Rosi, Roberto Pane, Piero Sanpaulesi e Guglielmo De Angelis d’Ossat i quali, provenendo dal medesimo ambito ‘giovannoniano’, hanno contribuito a definire i cardini fondamentali della disciplina moderna del restauro [Gizzi 2001, 411-450].

Un processo conoscitivo che detta le linee guida della complessa operazione culturale del progetto volto a preservare i valori del patrimonio costruito e che non può quindi essere interamente pianificato ex-ante, ma deve essere flessibile, in funzione delle esigenze suggerite di volta in volta dal manufatto stesso.

Prendendo le mosse dall’eredità filologica boitiana, nella quale allorquando «il documento contraddice l’edificio [...] allora ha torto il primo e ragione il secondo» [Boito 1893, 116], il metodo indagato dall’architetto romano contempera le istanze apportate da quelli che definisce ‘documenti estrinseci’ – desumibili da storia, tradizioni, fonti – con i ‘documenti intrinseci’, palesati nella consistenza fisica, materica e strutturale del manufatto. Un metodo comune a molti dei

⁶ ASASN, Fondo Apollonj Ghetti, Serie 1, fasc. 18, Cartelle “Restauro dei monumenti”.

restauratori del Novecento, nei quali si ravvisano i primi tentativi di trasporre in prassi operativa un'ormai acquisita sensibilità nei confronti della conservazione delle tracce materiali del passato rinvenute sull'opera stessa [Spinosa 2011, 266].

L'autenticità materiale dell'opera nella sua istanza, costituita dall'insieme dei fattori figurativi, formali e strutturali è quanto oggi, grazie all'intervento conservativo di Apollonj Ghetti, possiamo continuare a leggere, apertis verbis, nel complesso di San Tommaso in Formis.



Fig. 10: Roma. Complesso di San Tommaso in Formis.
Foto attuale del prospetto su piazza della Navicella (foto
dell'autore, 2013).

Bibliografia

- AEBISCHER, P. (2001). *Bruno Maria Apollonj Ghetti. La storia dell'architettura come fondamento del restauro dei monumenti*, in *La Facoltà dell'Università di Roma "La Sapienza" dalle origini al duemila. Discipline, docenti, studenti*, a cura di V. Franchetti Pardo, Roma, Gangemi.
- APOLLONJ GHETTI, B.M. (1943). *Per il restauro della cupola prospettica di Sant' Ignazio*, in «Roma», XXI, n. 6.
- APOLLONJ GHETTI, B.M., FERRUA, A., JOSI, E., KIRSCBAUM, E. (1951). *Esplorazioni sotto la Confessione di san Pietro in Vaticano eseguite negli anni 1940-1949*, Città del Vaticano, Tipografia Poliglotta Vaticana.
- APOLLONJ GHETTI, B.M. (1979). *Requiem per i centri antichi*, Bari, Laterza.
- BOITO, C. (1893). *Questioni pratiche di belle arti: restauri, concorsi, legislazione, professione, insegnamento*, Milano, Ulrico Hoepli.
- BRANDI, C. (1977). *Teoria del restauro*, Torino, Einaudi.
- CESARINI, A. (1934). *L' Ospedale romano di S. Tommaso in Formis*, in «Bollettino dell'Istituto italiano dell'arte sanitaria», a. 33, fasc. I, Roma, Istituto nazionale medico farmacologico Sero. n.
- CIPOLLONE, G. (1984). *Il mosaico di S. Tommaso in Formis a Roma (ca. 1210): contributo di iconografia e iconologia*, Roma, Ordinis Trinitatis institutum historicum.
- COLINI, A.M. (1944). *Storia e topografia del Celio nell'antichità, Rilievi, piante e ricostruzioni architettoniche*, a cura di I. Gismondi, Città del Vaticano, Tipografia Poliglotta Vaticana.
- COMPAGNIN, L., MAZZOLA, M.L. (1976). *La nascita delle Scuole Superiori di Architettura in Italia*, in *Il Razionalismo e l'architettura in Italia durante il Fascismo*, a cura di S. Danesi, L. Patetta, Milano, Electa.
- DAMI, L. (1924). *Il giardino italiano*, Milano, Bestetti e Tumminelli.
- DELL'ASSUNTA, A. (1928). *S. Tommaso in Formis sul Celio. Notizie e documenti*, Isola del Liri, Tipografia A. Macioce e Pisani.
- DEZZI BARDESCHI, M. (1994). *Restauro: due punti e a capo*, Milano, Franco Angeli.
- EHRLER, F. (1932). *Roma al tempo di Benedetto XIV. La pianta di Roma di Giambattista Nolli del 1748*, Città del Vaticano, Tipografia vaticana.
- ENGLEN, A., CAELIUS, I. (2003). *Santa Maria in Domnica, San Tommaso in Formis e il Clivus Scauri*, Roma, L'Erma di Bretschneider.
- GIOVANNONI, G. (1903). *I restauri dei monumenti ed il recente congresso storico*, in «Bollettino della Società degli Ingegneri e degli Architetti italiani», n. 2.
- GIOVANNONI, G. (1908). *Relazione della Commissione per le Scuole di Architettura*, in AACAR, «Annuario MCMVI-MCMVII».
- GIOVANNONI, G. (1916). *Gli architetti e gli studi di architettura in Italia*, Roma, Tipografia Dell'Unione Edizioni.
- GIZZI, S. (2001). *Tra Università e istituzioni di tutela: Vittorio Ballio Morpurgo, Furio Fasolo e Bruno Maria Apolloni Ghetti*, in *La Facoltà dell'Università di Roma "La Sapienza" dalle origini al duemila. Discipline, docenti, studenti*, a cura di V. Franchetti Pardo, Roma, Gangemi.
- MORONI, G. (1840). *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da San Pietro sino ai nostri giorni*, Venezia, Tipografia Emiliana.
- PANOFSKY, E. (2009). *Studi di iconologia: i temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Torino, Einaudi.
- ROSI, G. (1949). *Intorno all'ambiente dei monumenti e ai monumenti di ambiente*, Napoli, Montanino.
- SPINOSA, A. (2011). *Piero Sanpaulesi. Contributi alla cultura del restauro del Novecento*, Firenze, Alinea.
- TAINE, I. (1932). *Viaggio in Italia*, a cura di A. Roggero, Torino, Unione Tipografica Editrice Torinese.

Sitografia

<http://www.harvardartmuseums.org/art/176050>, consultato in data 20.09.2017

Fonti archivistiche

Archivio Storico dell'Accademia di San Luca, *Fondo Apolloni Gbetti*, Serie 1, fasc. 18, Cartelle “Restauro dei monumenti”.

Archivio Storico dell'Accademia di San Luca, *Fondo Apolloni Gbetti*, Serie 3, Cartella “San Tommaso in Formis. Rilievo parziale e progetto di restauro”.

Un'eredità culturale nel territorio campano: antichi ponti in muratura tra fonti storico-iconografiche e conservazione

Claudia Aveta

Università degli Studi di Napoli Federico II - Dipartimento di Architettura

Abstract

Il saggio analizza il rapporto tra specifici manufatti storici, i ponti, di cui molti allo stato di rudere, presenti nel territorio campano, e le vedute e le rappresentazioni iconografiche, evidenziando l'importanza di queste ai fini di una interpretazione dei valori e dei significati, anche funzionali. L'apporto auspica un processo di tutela e restauro di tali infrastrutture che esalti il loro significato storico e sociale per lo sviluppo culturale delle comunità locali.

Cultural Heritage in Campania: ancient masonry bridges between historical and iconographic sources and conservation

The essay analyzes the relationship between specific historic artifacts and bridges located in Campania – many of which are in the state of ruins – and views and iconographic representations, highlighting their importance to interpret also functional values and meanings. The contribution aims to promote a process of safeguarding and restoring of such infrastructures that exalts their historical and social significance for a cultural development of local communities.

Keywords: Ponti in muratura, conservazione, fonti storico-iconografiche.

Masonry bridges, conservation, historical and iconographic sources.

Claudia Aveta, architetto e dottore di Ricerca in Conservazione dei Beni Architettonici presso l'Università di Napoli Federico II. È autrice dei saggi: *Piero Gazzola. Restauro dei monumenti e tutela ambientale* (2007), *Il "paesaggio virgiliano" del golfo di Napoli: riflessioni storiche* (2014), *Procida nelle fonti iconografiche tra trasformazione e degrado del paesaggio storico* (2016).

Author: claveta@unina.it

Received October 13, 2017; accepted November 7, 2017

1 | Introduzione

I collegamenti tra la città di Napoli e i suoi dintorni sono stati assicurati nel corso dei secoli dalle antiche strade tra *Neapolis* e i principali centri abitati: così, a partire dall'epoca classica fino a tutta l'età moderna, la struttura del territorio appare ben riconoscibile quale costellazione di insediamenti più o meno significativi intorno al centro principale. Per cercare di individuare natura, caratteri e significato di particolari manufatti storici, quali i ponti in muratura, nel territorio campano, si deve considerare che l'abnorme espansione dell'ex capitale del Mezzogiorno ha compromesso la riconoscibilità dei centri limitrofi, molti persino inglobati nell'attuale ambito comunale, determinando, soprattutto intorno al capoluogo regionale, la mancanza di qualunque soluzione di continuità tra gli insediamenti e la città. Ciò di certo rende più difficile ogni interpretazione sull'origine e sulla necessità di costruire i ponti, e specificamente nel periodo romano. Per quanto concerne l'approccio storico una delle prime questioni affrontate ha riguardato le fonti storiche e documentarie e le problematiche connesse alla datazione dei manufatti romani e medioevali in Campania [Aveta-Monaco-Aveta 2011]. Per i primi si è tenuto conto del testo di Vittorio Galliazzo e di quelli a esso antecedenti. Si devono, infatti, ricordare le opere di Marion Elisabeth Blake che hanno delineato un ampio quadro delle opere romane comprendente anche alcuni ponti presenti in Campania; quelle di Thomas Ashby e di Robert Gardner che hanno descritto il percorso della via Traiana con i ponti ivi presenti; i contributi di Piero Gazzola, pur se con qualche imprecisione nella loro localizzazione e individuazione, nonché quelli di Giuseppe Lugli. Più recenti risultano gli studi di Lorenzo Quilici, Stefania Quilici Gigli e Teresa Rocco, in particolare sugli aspetti generali della viabilità romana e su alcuni ponti campani; di Colin

O'Connor il quale, dopo avere proposto un elenco (incompleto) citando anche alcuni ponti campani, ha affrontato gli aspetti strutturali di quelli romani, alla luce del *limit design* applicato alle murature. A questi si devono aggiungere i contributi concernenti singole opere e quelli degli studiosi locali.

Gli studi di geografia storica (descrizioni e cartografie) sono stati altre fonti utili per individuare l'esistenza di tali ponti: si deve osservare che questi, per quanto riguarda la Campania, anche se non sempre rappresentati nelle carte geografiche, in generale sono ben descritti nei trattati [Giustiniani 1797; Cirelli 2004]. Le prime notizie interessanti derivano dagli *Itineraria adnotata*, cioè dalle guide antiche in cui venivano descritte le località lungo un determinato tracciato viario; il più noto è l'*Itinerarium provinciarum Antonini Augusti*, detto anche semplicemente *Itinerarium Antonini*, completato nell'età di Diocleziano alla fine del III sec., realizzato con materiali databili al periodo di Caracalla, agli inizi dello stesso secolo, probabilmente dedicato allo stesso re. Si tratta di un elenco delle vie di comunicazione dell'epoca imperiale romana, con indicazioni sulle tappe, sui luoghi di sosta (*mansiones*) e sulle stazioni per il cambio dei cavalli (*mutationes*), con dati sulle distanze che li separavano. All'epoca medioevale risale la ben nota Tabula Peutingeriana (XII-XIII secolo), esempio di *Itineraria picta*, che rappresenta il mondo abitato dalla Spagna all'India [Dilke 1985; Prontera 2003]. I documenti non forniscono notizie sempre concordanti; a essi però si fa tuttora ricorso per confronti circa l'andamento delle strade. Nella Tabula Peutingeriana sono riportate strade, posizioni di città, mari, foreste e vi si possono trovare anche indicazioni utili sui ponti. Non si tratta però di una proiezione cartografica, ma piuttosto di una rappresentazione simbolica di riferimento per spostamenti e distanze: il disegno è infatti deformato, essendo la linea nord-sud molto ridotta rispetto a quella ovest-est.

2 | Testimonianze e luoghi dei ponti

Le testimonianze più antiche sulla presenza di ponti in Campania risalgono al III secolo a.C., dopo la conquista romana avvenuta dal IV secolo a.C.; numerosi sono i resti di tali strutture, poche delle quali ancora in uso, quasi sempre oggetto di sostanziali trasformazioni, oppure allo stato di rudere, lontane dalle attuali vie di comunicazione. Per comprenderne significati e funzioni, oltre al loro intrinseco valore storico-architettonico, è opportuno ricordare che l'assetto geografico della Campania era molto diverso da quello odierno. La regione, abitata sin dall'antichità [Beloch, 1989], non è mai stata un territorio politicamente omogeneo al quale poter assegnare confini ben determinati: quando i romani la sottomisero al proprio dominio erano già presenti *in situ* diverse popolazioni. Il passaggio di Annibale nel III sec. a.C. è ricordato dal nome di numerosi ponti, anche se talora questa circostanza, più che a una provata documentazione storica, può essere ricondotta a leggende popolari tramandate nel tempo. Alla metà del II sec. a.C. risale l'istituzione della *Regio-Capuam*, che favorì l'inserimento dei territori dell'attuale Campania nella rete commerciale e stradale romana [De Caro-Greco 1981] e ciò determinò la costruzione di numerosi ponti; successivamente, i territori suddetti subirono, durante la guerra sociale e quella civile, devastazioni e distruzioni, specialmente a opera di Silla che, nel Vallo di Diano, si scontrò con Spartaco. Il loro passaggio nei siti è ricordato da due ponti che da essi prendono il nome e che esistono tuttora, anche se profondamente trasformati e, in parte, ricostruiti. Al I sec. a.C. risale la suddivisione dell'Italia compiuta da Augusto; questa interessò anche i territori campani, nell'ambito della definizione di quattro *regiones*: la *Regio I (Latium et Campania)*, la *Regio II (Apulia et Calabria)*, la *Regio III (Lucania et Bruttii)* e la *Regio IV (Samnium)* [Talbert 1997; Baratta-Fraccaro-Visintin 1966; Dilke 1985].



Fig. 1: La via Traiana (da Ashby-Gardner 1916).

La rete stradale campana era molto articolata e caratterizzata dalla presenza di importanti arterie [Adam 1984, 300-301; Letizia Gualandri 1990; Gangemi 1987].

Le principali strade su cui si trovavano la maggior parte dei ponti erano la via Appia, la via Traiana, la via Latina, la via *Regio-Capuanum*, la via Domiziana, la via Herculea. L'*Appia*, costruita a partire dal 312 a.C., era sicuramente la strada più importante; numerosi sono gli studi e le testimonianze sul suo percorso a partire dal famoso viaggio compiuto da Orazio da Roma a Brindisi e alla nota rappresentazione del Pratilli [Pratilli 1745] risalente al XVIII secolo, che ne individua il tracciato da Terracina a Benevento. Fu oggetto nel tempo di molteplici interventi: tra il periodo di Vespasiano e quello di Traiano la strada subì un rinnovamento del tratto da Roma a Benevento, testimoniato dalle iscrizioni di molti cippi miliari; all'epoca di Adriano risale il ripristino del tratto tra *Beneventum* ed *Aeclanum*, con la costruzione di un grande ponte presso l'attuale Apice, di cui oggi restano pochi ma imponenti resti, quelli del ponte Appiano o ponte Rotto.

Nel tratto tra *Caudium* (odierna Montesarchio) e Benevento la via era caratterizzata da una serie di ponti di alcuni dei quali sono visibili ancora dei resti; a Benevento si superava il fiume Sabato grazie al ponte Leproso e si raggiungeva la via che forma tuttora l'asse principale della città, seguendola fino alla porta orientale. Tra Benevento ed *Aeclanum* l'*Appia* attraversava il fiume Calore sul Ponte Rotto e percorreva l'Irpinia procedendo in direzione di Venosa (nell'odierna Basilicata) e poi verso la Puglia. Il tratto irpino della strada, oggetto di studi anche recenti [Robert Pane *tra storia e restauro* 2010], molto probabilmente si divideva in due parti, per poi ricongiungersi, riprendendo il percorso di due tratturi: il primo che seguiva il fondo valle dell'Ufita, l'altro che saliva a quota più alta. Il ritrovamento dei resti di un ponte in località Fiocaggia, a sud-ovest di Flumeri, e di un altro in località Ponterotto, tra Flumeri e Sturno, costituiscono un'indicazione utile per definire l'andamento della strada. La via *Traiana* dal nome dell'imperatore che ne promosse la costruzione, risalente agli inizi del II secolo d. C. (114 d.C.) che congiungeva Benevento a Brindisi, è stata oggetto di un'accurata descrizione di Thomas Ashby e Robert Gardner, che la percorsero agli inizi del XX secolo [Ashby-Gardner 1916] fotografando i resti delle opere romane. Il tracciato si sviluppava quasi parallelamente a quello del fiume Calore sino alla sua confluenza con il Tammaro e di lì, superato il ponte Valentino, proseguiva inoltrandosi nella valle del fiume Miscano, ove tra gli attuali comuni di Montecalvo, Casalbore e Buonalbergo si trovano i resti di tre ponti: il ponte Latrone, il ponte di San Marco e il ponte delle Chianche. Dopo



Fig. 2: Il Ponte di S. Venere, identificato come Pons Aufidi agli inizi del XX secolo (da Guarini 1909).

quest'ultimo, la strada saliva verso l'attuale Casalbore nelle località Pantana (miglio XIV) e Santa Maria dei Bossi (miglio XV) e raggiungeva il tratturo Pescasseroli-Candela in contrada Santo Spirito, attraversando il sito della Malvizza, ove si trovava un'area considerata sacra, dedicata molto probabilmente alla dea Mefite; tra la Malvizza e l'attuale località Macchia Cupo di Sotto, sono stati localizzati pochi resti di due ponti romani distanti circa 150 metri l'uno dall'altro.

La via *Herculea* riprendeva probabilmente un percorso già esistente e fu fatta lastricare dall'imperatore d'Occidente Massimiano nel III sec. d.C.; da Aequum Tuticum (nei pressi dell'odierna Ariano Irpino) seguiva la valle del Cervaro costeggiando il Fiumarella che attraversava in prossimità dell'attuale San Sossio Baronia e giungeva a *Venusia*. Il suo tracciato è messo in relazione con quello dell'Appia in questo tratto dell'Irpinia, per l'ubicazione dell'antico *pons Aufidi*, da alcuni riconosciuto nel ponte San Venere presso Rocchetta Sant'Antonio, da altri nel ponte Pietra sull'Oglio presso Monteverde. La via *Latina* che collegava Roma con Capua, dopo *Casinum* (Cassino) seguendo un percorso più interno rispetto a quello della via Appia, entrava nell'attuale territorio campano proseguendo verso l'odierno comune di San Pietro Infine, chiamato *ad Flexum*, da cui si diramava una variante per Venafrò; giungeva all'antica *Teaunum Sidicinum* (Teano), centro del territorio abitato dalla tribù osca dei Sidicini, e poi a *Casilinum* (Capua) ove arrivava anche la via Appia, dopo aver superato la città di *Cales*.

Tra Nocera e Pompei è documentata la presenza di un asse viario *Nuceria-Pompeios* di un più complesso sistema appartenente alla via *Puteolis-Nuceriam* o *Neapolis-Nuceriam* e indicato anche nella Tabula Peutingeriana, che attraversava il Sarno nell'odierna Scafati, su quello che è stato recentemente individuato come il *pons Sarni* [De' Spagnolis Conticello 1994].

La via *Regio-Capuum* o *Annia* fu realizzata a partire dal 132 a.C. ed è stata attribuita da taluni all'iniziativa del console C. Popilius Laenas. Partendo da Capua, attraversava la provincia di Salerno passando per *Nuceria Alfaterna*, *Salernum*, *Picentia*, *Eburum* (Eboli), *Acerronia* (Auletta), *Forum Popilii* (tra Atena Lucana e Sala Consilina) divenendo il «fulcro della viabilità nella valle del Tanagro» [Bracco 1962, 450]. Proseguiva poi verso la Calabria, con un impianto modesto, pur costituendo con le vie Appia e Traiana una delle strade più importanti per l'attraversamento dell'Italia meridionale. Conservò il suo tracciato sino quasi all'età moderna, in gran parte ripreso dalla strada statale 19 delle Calabrie: presso Eboli attraversava il Sele in un punto indicato nella Tabula Peutingeriana (*ad Silarum*) su di un ponte non molto distante dall'attuale che si trova sulla strada statale 18; saliva, quindi, fino al valico dello Scorzo (*Nares Lucaniae*) e scendeva verso il fiume Tanagro per risalire fin sotto l'attuale Caggiano probabilmente al fine di aggirare la gola di Campestrino proseguendo verso il Vallo di Diano. Nei territori di *Atina* (Atena Lucana) e *Tegianum*, i resti della strada romana coincidono in parte con alcuni tratti di strade vicinali e con la linea ferroviaria, che ne ha ripercorso il tracciato; superata Padula la strada si inoltrava in Basilicata. Dalla via *Regio-Capuum* partivano le strade che raggiungevano Paestum, dopo il ponte sul Sele, e *Volcei* (l'attuale Buccino). Lungo il percorso si diramavano altre vie secondarie, «ramuli», tra cui quella che, partendo da *Acerronia*, collegava sia Volcei e il Vallo di Diano che quest'ultimo a *Potentia*, e la via tra *Tegianum*, che si trovava oltre il fiume, e la *Regio-Capuum*.

3 | Memoria e rappresentazione iconografica dei ponti campani

All'epoca romana risalgono numerosi ponti campani dei quali sussistono ancora significative testimonianze, pur se queste, nella maggior parte dei casi, consistono in ruderi [Aveta 2014, 309-320]. Per una più facile e sistematica individuazione di tali ponti si procederà riferendosi al territorio delle attuali province.

3.1 Il territorio avellinese

La provincia di Avellino, essendo periferica nei percorsi del *Grand Tour* e secondaria rispetto alle grandi strade antiche, non vanta, come le altre zone del Regno, una grande fortuna iconografica. Per la prima veduta a stampa si devono attendere gli inizi del Settecento quando il Pacichelli intraprende la prima opera di conoscenza e descrizione dei territori del Regno di Napoli [Cantabene 2007, 161-172]. Altre pochissime vedute del Principato possono essere ricondotte a Cassiano de Silva.

Alla seconda metà dell'Ottocento appartengono i primi ritratti di parti e contesti della città; riferite a singoli episodi architettonici sono le raffigurazioni de «Le cento città d'Italia», il supplemento mensile del «Secolo». L'iconografia ottocentesca è costituita quasi esclusivamente dalle illustrazioni che accompagnano il «Poliorama Pittoresco», dove vengono riprodotte alcune vedute di Ariano, Montefusco e Montevergine e dalle tavole del *Viaggio Pittorico* firmate da Achille Vianelli e da Francesco Wenzel.

Un cenno meritano alcune vedute di pittori locali dell'Ottocento.

L'estensione della provincia di Avellino non corrisponde del tutto all'antico territorio degli Hirpini [Gangemi 1996]: questo era attraversato da una buona rete di strade tra cui le già citate vie Appia e Traiana. I principali corsi d'acqua erano il Calore Irpino e l'Ofanto, altra via fluviale di collegamento con la Puglia, entrambi navigabili all'epoca romana [Giustiniani 1797, 48], sui quali si trovano i resti dei ponti più importanti; si devono anche ricordare il Sabato e l'Ufita affluenti del Calore; il Miscano, la cui valle confina con la Puglia e il Fiumarella, affluente dell'Ufita.

Proseguendo lungo il corso del Calore si ritrovano i due ponti di San Mango sul Calore e di Luogosano, entrambi ricordati dal Giustiniani [Giustiniani 1797, 90].

Il ponte di San Mango, su di un antico percorso locale, nell'odierna frazione Ciasca presso l'area industriale, è stato descritto da Jannacchini [Jannacchini 1889], che lo fa risalire al I secolo a.C., segnalando che in territorio di Taurasi dalla via Napoletana una strada ripiegava verso il fiume Calore per accedere alla terra di San Mango sul Calore attraverso un ponte attribuito ad Annibale, secondo una credenza popolare priva di riscontri documentari. La conformazione della zona è completamente modificata dalla viabilità moderna e dalla deviazione del corso del fiume.

Il ponte di Luogosano o ponte di Annibale, distrutto durante la seconda guerra mondiale nel 1943, è stato ricostruito tra la fine degli anni '40 ed i primi anni '50, ad unica arcata come quello originario descritto da Jannacchini.

Pochi resti di un ponte sull'Ufita, nei pressi di Flumeri, sono stati rinvenuti in località Ponterotto, tra Flumeri e Sturno, durante una campagna di scavi condotta nel 1996 [Gangemi 1996, 118; Pescatori Colucci 1996, 225]. Un secondo ponte nei pressi di San Sossio, già conosciuto e datato intorno al II sec. a.C. [Buck 1971] supera il torrente Fiumarelle: di questo restano solo alcune parti di un pilone non facilmente visibili perché in stato di totale abbandono e ricoperte da una fitta vegetazione.

In territorio pugliese, sul confine con la Campania, si trova il ponte di Santa Venere, probabilmente l'originario Pons Aufidi della via Appia, indicato anche sulla Tavola Peutingeriana e nell'Atlante Barrington [Talbert 1997], ricostruito e utilizzato come ponte stradale.

Il ponte Pietra dell'Oglio, uno dei pochi ponti indicati nella cartografia del Magini [Brancaccio 1991, 166], sulla strada statale 163 che conduce a Monteverde, è tuttora in uso. L'epoca della sua costruzione non è ben definita; secondo alcuni studiosi, tra i quali il Mommsen, potrebbe essere il Pons Aufidi (attuale ponte di Santa Venere), per altri risalirebbe all'epoca medioevale [Fortunato 1896; Guarini 1909, 423-424]; il Lenormant, invece, indica il ponte Pietra dell'Oglio

Fig. 3: Il Ponte di Luogosano prima della ricostruzione (da *Luogosano ieri e oggi* 2006).





76 Fig. 4: I resti del Ponte di Santo Spirito agli inizi del XX secolo (da Ashby-Gardner 1916).

quale pons Aufidi per il passaggio della via Appia, mentre sul ponte di Santa Venere fa passare la via Herculea [Lenormant 1883, 6].

Nella zona dell'Irpinia attraversata dalla via Traiana, a confine con il Sannio, nell'attuale territorio del comune di Casalbore, si trovano i resti del ponte Santo Spirito [Galliazzo 1995, vol. II, 112], sul torrente delle Ginestre poco prima della confluenza con il Miscano [Giustiniani 1797, Tomo I, 197]. Deve il nome alla località in cui fu costruito, ma è conosciuto anche come ponte del Diavolo o dei Diavoli: restano alcune parti di una sola pila con cenni di arcate e altri ruderi. Il ponte fu descritto da Ashby e Gardner [Ashby-Gardner 1916, 134; Le Pera Buranelli-Turchetti 2003, 153] che ne fotografarono la parte del pilastro superstite, ubicandolo tra le stazioni di Forum Novum ed Aequum Tuticum. Nel 1970, non molto lontano dal ponte, fu ritrovata un'epigrafe, poi collocata nel museo provinciale di Avellino, che ne ricorda la distruzione causata dalla piena del fiume nel 117 a.C.

3.2 Il territorio beneventano

La prima rappresentazione iconografica nota dell'intero impianto difensivo di età longobarda di Benevento risale alla fine del Cinquecento ed è costituita da una veduta assonometrica contenuta nella raccolta di disegni manoscritti che il Rocca collazionò a partire dal 1586 per realizzare un Atlante di città italiane dedicato ai centri urbani del vicereame spagnolo. Anche la veduta prospettica dell'artista beneventano Donato Piperno, dedicata a Giovan Battista Foppa, arcivescovo di Benevento dal 1643 al 1673, ripropone una rappresentazione della città prima degli eventi sismici del 1688 e del 1702.

Dalla veduta assonometrica presente nell'Atlante curato alla fine del Cinquecento dal vescovo agostiniano Angelo Rocca al rilievo ottocentesco del catasto Pio-Gregoriano diretto dall'ingegnere Mazarini [Parisi 2007, 173-194], uno degli aspetti più significativi che emerge dalle principali fonti iconografiche su Benevento è la permanenza dell'antica fascia intorno alle mura.

Nelle *Memorie istoriche di Benevento* redatte da Stefano Borgia alla fine del suo mandato come governatore della città, due incisioni rappresentano alle due diverse scale, territoriale e urbana, la città ed il suo territorio. Nella prima, incisa da Ignazio Lucchesini, è descritto tutto il territorio beneventano, segnato dai due grandi corsi d'acqua del Calore e del Sabato e dalla strada per Napoli, che all'altezza della porta Rufina attraversa idealmente il nucleo urbano fino al ponte sul Calore. Il documento più importante tra le fonti iconografiche del Settecento è la *Topografia della Pontificia Città di Benevento* incisa nel 1781 dall'architetto Carlo Antonini su disegno del canonico Saverio Casselli. Di particolare interesse è lo schema compositivo della pianta che ai quattro angoli propone rilievi in scala di alcune emergenze architettoniche: in alto due importanti infrastrutture come il teatro romano ed il nuovo ponte sul Calore, progettato da Luigi Vanvitelli e portato a termine da Saverio Casselli; in basso due porte urbane come l'antico arco di Traiano e la nuova Porta Pia, realizzata sulla sponda meridionale del ponte sul Calore. Negli stessi anni numerose sono le incisioni che raffigurano parti della città ed i relativi monumenti tra cui i ponti ad opera di Stefano Borgia, Carlo Labruzzi, Almerigo Meomartini.

Si deve, poi, citare il Ponticello [Meomartini 1889, 255] sull'attuale torrente San Nicola, affluente del Calore, ancora oggi conservato ed inglobato nella rete viaria di accesso alla città. Si tratta di una costruzione ad un'unica arcata prima a servizio della via Appia e poi appartenente alla via Traiana. Il Meomartini lo cita brevemente nelle sue opere, ricordando che si trovava all'ingresso della città, e che con il nome di Ponticello, nel gergo beneventano 'punticiello' [De Lucia 1941, 25], è menzionato sia nei documenti longobardi che in altri successivi, come scritto anche dal

Borgia [Borgia 1763-1769, vol. I]. La circostanza è ricordata dal Meomartini 1889, 256]: era costruito «con un mirabile magistero di conci, ossia parallelepipedi, di tufo vulcanico» [Meomartini 1910, 30; Meomartini 1889, 255]. In contrada Cellarulo sul Calore si trovano i resti di un ponte romano che il Meomartini chiama *ponte Fratto* [Meomartini 1889, 250-251], che potrebbe essere il ponte sulla via Latina che conduceva a Benevento [Torelli 2002, 105].

Poco al di fuori della città di Benevento è ancora visibile il ponte delle Serretelle, presso il quale nel 1113 si svolse una delle battaglie contro i Normanni [Falcone Beneventano 2000, 11]; di esso si conservano due arcate in condizioni di abbandono [Borgia 1763-1769, 66 e Meomartini 1889, 273]. Non molto distante dalla città, nell'area dell'attuale insediamento industriale a confine con Padula, si trova il ponte Valentino sul Calore [Gazzola 1963, 103] nei pressi della confluenza con il torrente Tammaro, probabilmente a servizio della via Egnatia o della Traiana, che partivano in prossimità del Ponticello come ricorda Meomartini [Meomartini 1889, 256].

In località Epitaffio o Chianchetelle, a circa tre chilometri dalla città di Benevento, vi sono i resti del ponte Corvo, di cui il Rotili pubblica un disegno di Carlo Labruzzi. Consentiva il passaggio della via Appia sul torrente Serretelle; dal Borgia era messo in relazione con il ponte di Santa Maria degli Angeli oggi ricostruito.

Proseguendo sulla via Appia, gli altri due ponti che si incontravano dopo Benevento erano il ponte di Apollosa ed il ponte Tufaro, entrambi sullo stesso torrente Serretelle e che mostrava-

no caratteri simili al ponte Corvo. Il ponte di Apollosa è stato distrutto durante la seconda guerra mondiale ed oggi si trova sul vecchio percorso dell'Appia sostituito dalla superstrada che, in quel tratto, corre quasi parallelamente ad essa. Risale, secondo il Galliazzo, all'età augustea o alla prima metà del I secolo d.C. [Galliazzo 1995, vol. 2, 113]; al contrario Gazzola lo ritiene di età traiana [Gazzola 1963, 87], condividendo l'ipotesi del Lugli. Del ponte Tufaro, distrutto durante la seconda guerra mondiale, restano pochissimi ruderi presso l'attuale Montesarchio, in pessimo stato di conservazione. Le rappresentazioni del Labruzzi, lo studio del Meomartini [Meomartini 1889, 264-265], le foto di Asbhy [Le Pera Buranelli-Turchetti 2003, scheda n. 91], lo mostrano simile a quello di Apollosa, con un profilo a schiena d'asino a tre luci, a tutto sesto.

Il ponte Appiano, più noto come ponte Rotto ed indicato anche nella Tavola Peutingeriana, attraversava il fiume Calore in corrispondenza di Apice, in località Morroni, a confine con i comuni di Bonito e di Mirabella Eclano. Esso risulta leggermente inclinato in pianta: il fiume, infatti, in quel punto forma un angolo

Fig. 5: Particolare della Pontificia città di Benevento e del suo territorio con l'individuazione dei ponti antichi: 5- Ponte Valentino; 6- Ponte delle tavole (oggi non esistente); 7- Ponticello; 8- Ponte Leproso detto di San Cosimo, 9- Ponte di Santa Maria degli Angeli; 10- Ponte Corvo (da Borgia 1763).

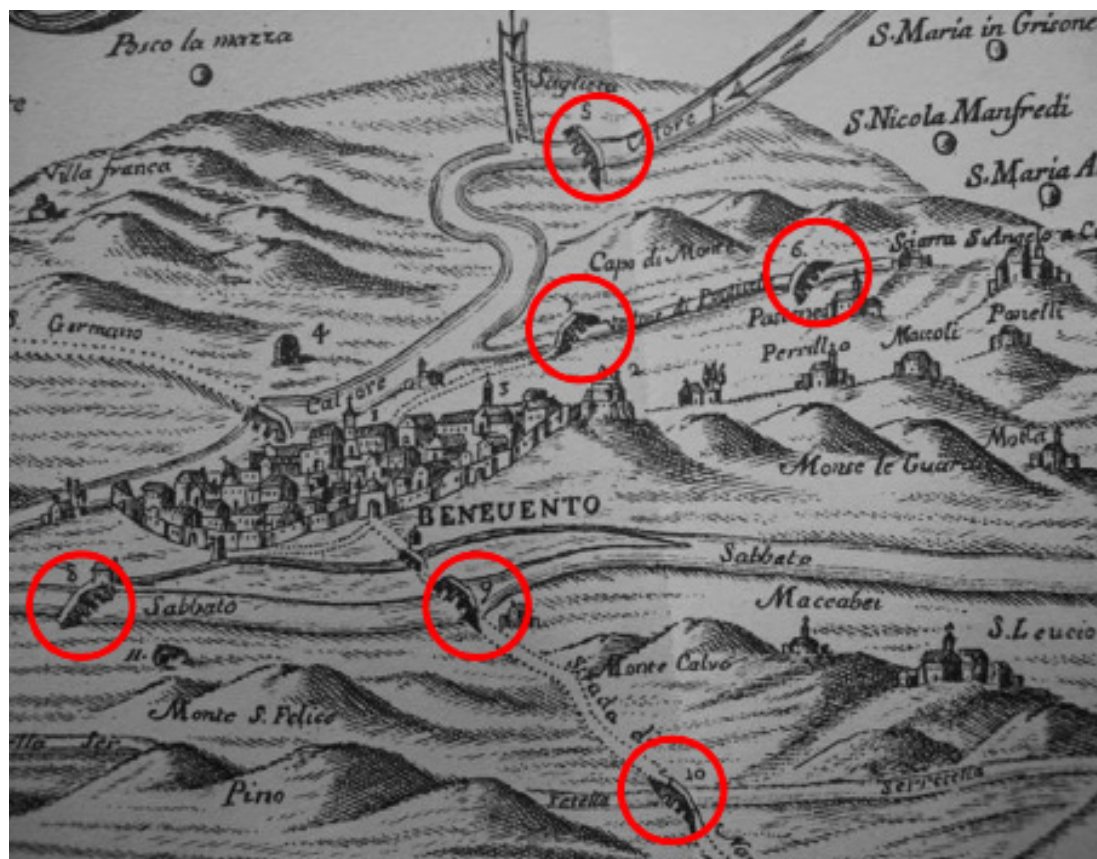




Fig. 6: Veduta del ponte Tufaro agli inizi del XX secolo (Asbhy-Gardner 1916).

quasi retto accogliendo le acque del torrente Mela. Oggi rimangono solo alcuni resti di due piloni e di un'arcata le cui dimensioni testimoniano che si tratta di uno dei più grandi ponti romani della regione. Il Giustiniani nel XVIII secolo lo ricorda già in condizioni di rudere [Giustiniani 1797, Tomo XI, 89-90] e dagli scritti del Meomartini si evince che rimanevano solo parti di un'arcata, la centrale, unica superstite «delle cinque maestose arcate che lo componevano» [Meomartini 1889, 293]. In termini di datazione, le modalità costruttive potrebbero farlo risalire all'età traianea; in particolare la forma triangolare di alcuni mattoni ricondurrebbe l'opera al periodo di Adriano [Galliazzo 1995, vol. II, 112-113. Quilici 1997, 247-287].

Sul percorso della via Traiana, a confine con l'Irpinia, si trovano i resti dei ponti dei Ladroni, di S. Marco e delle Chianche presso Buonalbergo. Del ponte dei Ladroni di cui sia Asbhy [Asbhy-Gardner 1916, vol. III, n. 5, 130-131; Galliazzo 1995, vol. II, 118] che Galliazzo presentano i rilievi dei piloni; i pochi resti si trovano oggi in condizioni di totale abbandono tra Sant'Arcangelo Trimonte e Buonalbergo. Invece, del ponte di San Marco, sito in località Valle delle Cesine, tra Buonalbergo e Montecalvo ed oggi del tutto scomparso, resta la testimonianza di Asbhy [Asbhy-Gardner 1916, 130].

Il ponte delle Chianche presso l'odierna Buonalbergo, considerato da Asbhy e Gardner come il più bello della via Traiana, si trovava tra le stazioni di *Forum Novum ed Aequum Tuticum*. Il ponte è databile all'età traianea come scrive il Galliazzo, evidenziando il rinvenimento di un mattone recante la scritta «(CIL IX 6078,2): pont(es) v(iae) Tra(ianae)». Inoltre, è stata ritrovata un'iscrizione nella quale vengono ricordati i lavori di arginatura lungo la via Traiana ad opera di Settimio Severo e di Caracalla [Galliazzo 1995, 115-117]. Negli anni Ottanta del XX secolo il ponte è stato oggetto di un discutibile intervento di restauro, fortunatamente interrotto a causa delle profonde ed ingiustificate alterazioni che produceva: sono state demolite due arcate, poi ricostruite in laterizi. In provincia di Benevento sono da citare, poi, due ponti entrambi legati al passaggio di Annibale: il primo a Faicchio, il secondo a Cerreto Sannita.

Infine, si deve segnalare la presenza di un ponte, di piccole dimensioni ad unica arcata, attribuito all'epoca romana in San Lorenzo Maggiore, sul percorso della via Latina, nei pressi dell'attuale convento di Santa Maria della Strada.

3.3 Il territorio salernitano

Passando alla vicenda iconografica salernitana, c'è da osservare che la consuetudine della rappresentazione complessiva della città vista dal mare perdura fino alle soglie del XIX secolo [Perone 2007, 245-268]. Per ripercorrerne le tappe più significative bisogna risalire ai secoli del principato longobardo che forniscono, nella incisione di una moneta, il più antico documento che raffigura la città nelle sue particolarità naturali e politiche.

L'immagine presente nella cronaca quattrocentesca del Ferraiolo viene considerata la prima rappresentazione di epoca moderna della città di Salerno: forte connotazione simbolica individuabile nello schema a triangolo, sul cui vertice domina il castello. Una rappresentazione della città, inserita nel territorio privo di indicazioni orografiche eccetto che per coste e fiumi, è fornita dal portolano turco (databile tra il XVI e il XVII secolo). Angelo Rocca, nella raccolta di disegni relativi alle città italiane e in particolare del Mezzogiorno, raffigura Salerno dal mare tra il XVI ed il XVII secolo. Nell'ambito delle vedute dal mare si collocano due affreschi attribuiti a Belisario Corenzio ed alla sua scuola: tali dipinti segnano una svolta nell'iconografia salernitana, costituendo un precedente sia per l'innalzamento del punto di osservazione, sia per lo spostamento dell'osservatore verso occidente, riproposto nelle vedute ottocentesche.

Fig. 7: Veduta del ponte dei Ladroni agli inizi del XX secolo (da Asbhy-Gardner 1916).



La rappresentazione che illustra l'opera dell'abate Pacichelli propone un'immagine della città vista dal mare ed inserita nel territorio circostante. Con il XVIII secolo le vedute a stampa tendono ad essere sostituite dalla rappresentazione planimetrica. L'Ottocento propone un discreto numero di vedute della città, diretta conseguenza del ruolo che Salerno ha avuto in seguito alla scoperta di Paestum. Il territorio dell'odierna provincia di Salerno apparteneva alla *Regio III (Lucania et Bruttii)* includendo anche parte dell'attuale Basilicata e la Calabria, ed era delimitato dal fiume *Bradanus* (il Bradano) che lo separava dall'Apulia e dal *Silarus* (odierno Sele), il quale segnava il confine verso nord-ovest [Bracco 1962, 427-428.]. Era percorso dalla via *Regio-Capuum* che si sviluppava prevalentemente nella parte interna della regione seguendo all'incirca il percorso dell'attuale autostrada Salerno-Reggio Calabria.

Tra i fiumi presenti si devono ricordare il Tanagro, il Calore Lucano ed il Sele attraversati da alcuni ponti.

Sull'antico asse viario Nuceria-Pompeios si trovava a Scafati il *Pons Sarni* [De' Spagnolis Conticello 1994, 75-76], che attraversava il fiume dal quale prendeva il nome, distrutto nel 1135 dal re Ruggiero che si impossessò della torre di Scafati, durante le lotte per il possesso di Capua e di Napoli. Ricostruito nel XVIII secolo, oggi risulta sostituito da un ponte con impalcato in cemento armato che si trova all'incirca nello stesso sito di quello antico.

Lungo il tracciato della *Regio-Capuum*, si trova la maggior parte dei ponti di epoca romana che tuttora esistono. Si citano, innanzitutto, i resti del ponte Pollio nel tratto che va da Salerno a San Pietro di Polla. Anche sul torrente Fuorni presso Salerno, sono stati trovati i resti di un ponte risalente all'epoca romana; analoghi reperti caratterizzano il Ponte Rotto sul Sele in località Barizzo, nelle vicinanze del ponte ottocentesco attualmente in uso. Del ponte romano è possibile individuare alcune parti dei piloni, blocchi di pietra e pezzi delle arcate crollate affioranti dal fiume, che versano oggi in condizioni di totale abbandono.

Proseguendo lungo il percorso della *Regio-Capuum*, si segnalano i resti, celati da una fitta vegetazione, di un ponte di piccole dimensioni sul torrente Petruoso nei pressi di Castelluccio Casentino, frazione di Sicignano degli Alburni. Al contrario, è visibile il Ponte della Difesa sul Tanagro sulla stessa strada romana dopo le Nares Lucanae, nei pressi di Auletta. La sua presenza fu segnalata, negli anni '50 del XX secolo, dal Bracco [Bracco 1962, 452-453; Bracco 1953, 333] che lo riconobbe come unico ponte superstite della *Regio-Capuum* e punto di riferimento per la ricostruzione dell'antico tracciato viario [Bracco 1978, 74]. Molto probabilmente costruito da Annio per la sistemazione della strada, esso viene indicato con il nome di ponte della Petina sull'Atlante del Rizzi Zannoni, nel quale sono disegnati sia il tracciato della strada antica che quello della successiva strada borbonica. Nelle vicinanze di Buccino, l'antica Volcei, si trova il ponte San Cono [Bracco 1962, 456-458; Bracco 1978; Quilici 1997, 267-274], che attraversava il fiume Bianco, affluente del Tanagro su di un percorso secondario tra Volcei e la via *Regio-Capuum*. Nel 1875 le antiche strutture vennero inglobate in un nuovo ponte e fu modificato il caratteristico profilo a schiena d'asino [Bracco 1962, 456]. Del ponte romano resta una rappresentazione settecentesca in cui è evidente l'iscrizione in chiave dell'arco centrale che ricordava la costruzione ed il collaudo dell'opera voluta dal senato locale ed edificata con denaro pubblico e con il contributo volontario dei cittadini. La nuova lapide, al posto di quella antica, porta incisa la data di rifacimento del ponte nel XIX secolo con la traduzione dell'iscrizione romana. Dall'esame della stampa del XVIII secolo [Quilici 1997, 273] si nota che il ponte aveva due arcate, di cui la centrale molto più ampia delle due laterali, con un profilo a schiena d'asino ed i parapetti ancora conservati. A Ricigliano [Galliazzo 1995, vol. II, 124-125] si ritrova il ponte del Diavolo [Bracco 1978, 65],

sul fiume Platano, in una stretta gola di non facile accesso. È conosciuto anche come ponte di Annibale, probabilmente per ricordare il passaggio del condottiero a cui si fa risalire la sua costruzione.

Nella vicina Teggiano, l'antica Tegianum, sul torrente Buco, affluente del Tanagro si conserva il ponte dell'Anca, di modeste dimensioni, nell'attuale località San Marco [Galliazzo 1995, vol. II, 125; Didier, 1964; Didier, 1985].

Proseguendo il percorso della *Regio-Capuanum*, a Polla sul Tanagro si trova un ponte di origine romana, ampiamente restaurato nel XVIII secolo dall'ingegnere Pollio [Bracco 1978, 76; Bracco 1976, 314-315; Vivenzio 1796; Curcio Rubertini 1911; Galliazzo 1995, vol. II, 124]. Tuttora a servizio della strada statale 426, che giunge nel centro abitato, è ubicato nella parte bassa dell'attuale Polla e congiunge il Borgo San Pietro e San Rocco con il colle. Conserva molto probabilmente l'aspetto e le dimensioni dell'antico manufatto romano con cinque arcate di cui resta la testimonianza, sia pur molto sommaria, del Mandelli [Bracco 1978, 76].

A Paestum vi sono due ponticelli [Sestieri 1950; Lugli 1957; Greco 1981; Galliazzo 1995, vol. II, 124], ai lati opposti della cittadina: uno nei pressi della Porta della Giustizia sul lato sud del centro urbano, l'altro vicino alla Porta Aurea sul lato nord. Il primo, a due arcate di cui una crollata, attraversava il torrente Salso e risale probabilmente al II secolo a.C., per la tecnica impiegata nella costruzione. Una delle arcate è crollata ed il ponte è stato recentemente oggetto di un intervento di restauro impiegando strutture in legno lamellare. Il secondo manufatto, risalente alla stessa epoca, ha un'unica arcata di modesta luce: si trova al di sotto della quota stradale ed è attualmente percorso dalla strada che porta agli scavi, per la cui costruzione è stata posta in opera una trave in cemento armato precompresso al di sopra della volta esistente.

Si devono, infine, ricordare altri due ponti ricostruiti legati, a vicende dell'epoca romana. Il ponte di Silla, presso Sassano che attraversa con un'unica arcata un affluente del Tanagro, citato anche dall'Alfano nel XVIII secolo [Alfano 1768, 47]. Il ponte di Spartaco ubicato nelle immediate vicinanze delle grotte di Castelcivita è ad unica campata, ricostruito nel dopoguerra, è tuttora in uso.

3.4 Il territorio casertano

La prima rappresentazione iconografica di Caserta si ritrova nel volume del Pacichelli. Altra veduta della città è stata eseguita da Francesco Cassiano de Silva [Capano 2007, 205-218].

Per avere un'altra immagine di Caserta bisognerà aspettare l'evento che caratterizzerà la storia della città, ovvero il trasferimento della corte da Napoli a Caserta per volontà di Carlo di Borbone: la stagione vedutistica iniziò negli anni '80 del Settecento con il pittore di corte Hackert che raffigurò vari paesaggi nei quali erano inseriti gli edifici ed di Caserta. Negli stessi anni Rizzi Zannoni elaborava una mappa che riproduceva gran parte del territorio della Terra di Lavoro (Carta delle reali Cacce): per Caserta questo è il primo rilievo noto.

Altro protagonista della stagione vedutistica di Caserta è Lusieri. Sono note, altresì, altre rappresentazioni come quelle di Joli e di Fergola. Le successive iconografie della città sono ottocentesche: periodo in cui si assiste ad una graduale sostituzione delle vedute con le planimetrie. La prima pianta degna di menzione è quella del Patturelli che nel 1826 rileva Caserta e i suoi casali. Altra planimetria è stata eseguita da Vincenzo di Carlo nel 1857.

Il territorio dell'attuale provincia di Caserta presentava due caratteristiche che si sono conservate sino ad oggi: la parte costiera pianeggiante con la fertile pianura – la Campania Felix – e quella interna, montuosa [De Caro-Greco 1981, 203]. I corsi d'acqua defluivano dall'Appennino verso il Tirreno: a sud vi era il Clanis [*Gli Etruschi* 1985, II, 472], che attraversava territori oggetto di

bonifica da parte degli etruschi, prima, e in età moderna, poi, con la realizzazione dei Regi Lagni [Fiengo 1988]; a nord il Garigliano, oltre il sistema montuoso del Massico, costituisce il corso d'acqua principale; tra i due si trova il Volturno, nel quale confluiscono l'Isclero ed il Calore. Sul Volturno si trova la maggior parte dei ponti di epoca romana, come conferma anche il Giustiniani [Giustiniani 1797, vol. XI, 247].

Presso Alife si trovavano due ponti: il ponte dell'Oliferno o dell'Inferno a sud-ovest dell'odierno territorio comunale, ed il ponte degli Anici a sud-est [Marocco 1986, 167]. Il primo ponte, detto dell'Oliferno o dell'Inferno o ancora dell'Enfierno, apparteneva al percorso locale che congiungeva *Allifae* all'*Ager Campanus* verso sud-ovest evitando di attraversare i monti Trebulani [Mancini 1993]. Tra le poche testimonianze [Galliazzo 1995, vol. II, 120] vi è quella del Trutta che, nel XVIII secolo, lo descrive già allo stato di rudere [Trutta 1776, Diss XVI, 229]. Oggi ne restano pochi resti coperti da vegetazione.

Non molto lontano, a confine con il comune di Gioia Sannitica, si trovano i resti del ponte degli Anici, anch'esso poco conosciuto. Il Trutta ne parla come di un ponte 'diruto', di cui però rimanevano parti di due pile; la loro altezza lo induceva a ritenere che anche in questo caso si dovesse trattare di un ponte a doppio ordine di archi [Trutta 1776, 231]; oggi quasi del tutto distrutto [Lombardi 1996].

Proseguendo lungo il corso del fiume, a Capriati al Volturno, vicino al ponte dei venticinque archi, vi era il Ponte Latrone o Latone o di Annibale, risalente probabilmente all'età tardo-repubblicana (I secolo a.C.) su di un percorso locale che raggiungeva *Allifae* dal percorso *Aesernia-Venafrum* [Verrecchia 1958, n. 3-4, 209-210; Galliazzo 1995, vol. II, 120; De Caro-Greco 1981, 241; Coarelli-La Regina 1984, 182; Di Sandro 1983; Hodges-Gibson-Hanasz, 1990, 273-300; Caiazza 1997, 67-104]. Il ponte presentava due o tre campate, secondo la descrizione del Conta Haller [Conta Haller 1978], ma studi recenti hanno dimostrato che in origine era composto da cinque campate. Restaurato nel XIII secolo da Federico II di Svevia, già nel XIX secolo si trovava in condizioni di abbandono, secondo la testimonianza del Trutta [Trutta 1776, 226]. Sono visibili i ruderi di due piloni, di cui uno al centro del corso d'acqua, qualche lastra di calcare, probabilmente appartenente alle arcate, parti delle spalle e dei muri che vi si trovano a monte [Caiazza 1997].

Nei pressi del comune di Rocchetta e Croce, si trovano i resti del cosiddetto Ponte sfondato [Caiazza 1986, II] sull'asse viario *Teanum-Cubulteria*, detta anche strada del Savone [Spaziano 2002], a quattro arcate su tale corso d'acqua secondario, nei pressi dell'odierna strada di Val d'Assano. Non è possibile datare con esattezza il ponte, fatto risalire probabilmente all'età imperiale, che doveva essere in buono stato nel 1229 durante il viaggio che Federico II compì in quei luoghi. Si trova oggi abbandonato e coperto di vegetazione, pur se noto ed oggetto di un rinnovato interesse [Lippiello-Bove-Dodaro-Gargiulo 2007, 105-112].

A Castel Volturno, l'antica *Volturnum*, vi sono i ruderi del ponte di Domiziano risalente al 95 d.C., costruito lungo la strada voluta da tale imperatore, citato da P.P. Stazio [Stazio 2006] e dal Giustiniani [Giustiniani 1797, XI, 209]. Restaurato durante l'epoca di Antonino Pio, del ponte [Galliazzo 1995, II, 120] rimane parte della spalla sinistra murata nel castello adiacente di età longobarda (VIII secolo), in condizioni di abbandono.

Molto noto è il ponte Ronaco o Aurunco [Borrelli 1921; Lugli 1957; Sterpos 1959; Vallettrisco 1978, 63 e 71; Villucci 1980; De Caro-Greco 1981, 241; Colletta 1989; Galliazzo 1995, vol. II, 121; Rocco 1997] nei pressi di Sessa Aurunca, l'antica Suessa, sul rio Travata. Databile tra la fine del I e l'inizio del II sec. a.C., in età adrianea, si trovava su di un percorso secondario della via Appia in direzione della città di Sinuessa, è stato spesso descritto anche se non sempre corret-

tamente [Cirelli 2004; Giustiniani 1797, 14-15]. Si tratta di un ponte viadotto molto imponente, costituito da ventuno arcate a tutto sesto aventi dimensioni differenti, sostenute da venti pile di altezza variabile. Come è stato osservato da taluni studiosi, la sua costruzione è da ricondursi alla volontà di creare un percorso stradale rettilineo che superasse in piano il dislivello dovuto alla profondità del vallone, più che alle difficoltà relative al Rio Travata, di piccola portata [Rocco 1997, 31].

L'esigenza dell'adattamento al sito ha comportato che nella costruzione, essendo le arcate a tutto sesto, uno stesso pilone poteva fungere da appoggio per due di esse con differenti piani di imposta. In tal modo sono stati evitati archi rampanti, ma le cornici delle arcate risultano talvolta spezzate costituendo una particolarità costruttiva ed estetica del ponte. Infatti, le volte che seguono l'orografia del terreno verso il vallone si raccordano nelle imposte con un disegno che forma una 'zeta' e con una differenza di livello di circa 60 centimetri.

La forma del ponte con arcate di luce variabile, la somiglianza con altri viadotti della via Appia-Traiana e la tecnica edilizia impiegata confermano la datazione dell'opera tra la fine del I e l'inizio del II secolo a.C. Il collegamento tra l'ingresso a Sessa ed il ponte Ronaco rimase in funzione sino al XVIII secolo, quando dall'ingegnere Pinto fu costruito il nuovo ponte che collegava direttamente Sessa con il Reale Cammino [Giustiniani 1797, voce Sessa]. Il ponte versa oggi in stato di abbandono, ricoperto di vegetazione, nonostante l'intervento di diserbamento e di parziale consolidamento (delle due arcate centrali) compiuto negli anni Ottanta.

A Capua, l'antica Casilinum, si trovava uno dei ponti della via Appia, oggi ricostruito a seguito della distruzione nel corso della seconda guerra mondiale. La struttura originaria, così come le sue vicende, sono documentate da studi grafici, disegni e foto d'archivio [Granata, 1752, II, 338-339; Sasso, 1880, I; De Caro-Greco 1981, 241; Coletta, 1981; Di Resta, 1981, 431-467; Lugli 1957, 347; Russo 2008, 503-511]; ad esso si affiancarono il ponte ferroviario – verso la metà dell'800 – e, nel 1926, il ponte della strada statale 7. Il ponte, ricordato dal Cirelli [Cirelli 2004, 13] e dal Giustiniani [Giustiniani 1797, 142-143], fu restaurato da Federico II [Sasso B. 472, fasc. 5169]. Le arcate erano tutte semicirculari con piani di imposta differenti, partendo da una cornice a fascia con un lieve aggetto in corrispondenza dei fornicci; gli archi di testata si presentavano indipendenti con conci in calcare la cui particolare disposizione (un concio era posto secondo l'altezza e gli altri due secondo la profondità) ricorda quella del ponte Nomentano e del viadotto di Villa Ariccia, come è stato osservato dal Galliazzo. A proposito della particolarità costruttiva del ponte, il Gazzola scrive:

Le murature sono costruite con blocchi di media pezzatura: i giunti accuratamente spianati e con regolarità, nella ghiera degli archi, nella squadratura dei cunei, mentre indicano una studiosa premura, nei costruttori, di realizzare una fabbrica anche esteticamente decorosa, sorprendono per il contrasto con l'aritmia delle strutture e l'indifferenza a i valori volumetrici. In testa al Ponte di Capua si trovano i resti della porta turrata fatta erigere da Federico II a difesa dell'ingresso del regno. La costruzione dell'opera accanto al ponte romano ha di certo in parte determinato la cadenza classica delle strutture gotiche [Gazzola 1963, 104].

La tecnica costruttiva con le arcate a luci differenti, l'agile struttura delle pile, l'impiego di conci di non grandi dimensioni e superficie ruvida, hanno indotto il Galliazzo a proporre come epoca di costruzione del ponte quella traiana, piuttosto che l'età di Augusto, paragonandolo ai ponti di Alcántara in Spagna o di Segura in Portogallo.

3.5 Il territorio napoletano

A partire dalla nascita del 'ritratto' di città nella seconda metà del Quattrocento fino alla produzione cartografica ottocentesca, la città di Napoli è stata sempre al centro dell'interesse di artisti e topografi, sia italiani che europei, e protagonista di una vasta serie di lavori che possono considerarsi esemplificativi delle vicende della storia della rappresentazione della città [Iaccarino 2006, 99-112; Di Liello 2006, 169-178; Parisi 2006, 193-197]. Nel Napoletano, i documenti storici segnalano la presenza di ponti nei pressi di Pozzuoli e di Sorrento, oggi non identificabili per la completa alterazione dei luoghi. In proposito, va segnalato che presso il sito della Solfatara a Pozzuoli e presso le Terme di Agnano, furono rinvenuti e rilevati da Johannowsky [Johannowsky 1953, 85-146; Sterpos 1959, 19-20; Galliazzo 1995, II, 122] due ponti. Il primo, detto ponte di Monte Dolce, apparteneva alla via romana che collegava Pozzuoli a Napoli (la via Puteolis Neapolis), in prossimità della masseria Marcone [Johannowsky 1953, 94]. L'epoca di costruzione è fatta risalire a quella di Nerva e di Traiano anche per il sapiente gioco cromatico e l'uso di elementi tecnici dell'insieme caratteristici di questo periodo [Johannowsky 1953, 96, Galliazzo 1995, 122]. Era una struttura a cinque arcate, di cui si osservavano i resti dei quattro piloni di sostegno e parti della spalla e degli archi all'epoca del rilievo eseguito da Johannowsky nel 1952. Il paramento era in *opus mixtum* come poteva osservarsi nella parte bassa dei piloni centrali; nell'alzato si alternavano fasce di *bipedales* o *sesquipedales* e *opus reticulatum* posti in opera in maniera molto accurata [Johannowsky 1953, 94-95]. I vari tipi di mattoni, i laterizi e l'opera reticolata in grigio di diversi colori, conferivano una particolare policromia al monumento. La particolarità del ponte consisteva nel fatto che, pur essendo inclinato per superare la pendenza della strada, non aveva archi rampanti. Le arcate, infatti, si impostavano a quote diverse l'una dall'altra, ma ciascuna manteneva la stessa quota per le imposte. Probabilmente il selciato della strada che percorreva il ponte aveva subito un restauro: in origine, infatti, esso doveva poggiare sull'estradosso delle volte, ma molto probabilmente fu poi rialzato di un metro e 10 centimetri, come si poteva evincere da alcuni frammenti della seconda arcata da ovest [Johannowsky 1953, 96].

Il secondo manufatto era un ponte-viadotto e si trovava presso le terme romane di Agnano anch'esso sulla strada *Puteolis-Neapolim* [Johannowsky 1953, 100-102; Galliazzo 1995, II, 122] con tre luci di differenti dimensioni. Come nel precedente ponte, si notava il gusto per la policromia e l'utilizzo di una tecnica costruttiva che più sicura ed evoluta, così che la sua datazione è definibile tra il 96 e il 102 d.C.

A Sorrento dovevano ritrovarsi due ponti; il primo, oggi perduto, detto ponte di Porta Parsano [Galliazzo 1995, II, 122], ubicato ad ovest della cittadina su di un percorso che conduceva a Capodimonte, citato dal Mingazzini e dal Pfister [Mingazzini-Pfister 1946, 90], che ne descrivono i resti, ovvero parte dei piloni con l'attacco dell'arco con una luce di soli due metri e mezzo, sulla base di una foto di un pilone. L'alterazione dei luoghi, oggi completamente differenti dall'epoca della testimonianza dei due studiosi, non ne rende possibile l'individuazione. Il Galliazzo ricorda, infine, un secondo ponte sull'Arco naturale che conduceva al bacino della villa del Capo di Sorrento, conosciuta come 'Bagni della Regina Giovanna' [Galliazzo 1995, II, 123; De Caro-Greco 1981, 102].

È evidente, da quanto delineato anche grazie all'apporto delle fonti iconografiche, che la complessità delle vicende storiche che hanno caratterizzato l'origine e lo sviluppo del territorio campano e delle sue città, dall'epoca romana a quella moderna, comprende anche quelle infrastrutture stradali, i ponti, che hanno garantito collegamenti attraversando fiumi e salti di quota in zone impervie, determinando l'evolversi delle comunità locali. Tali manufatti rappresentano

le testimonianze dell'avvicinarsi delle diverse civiltà che si sono succedute, anche per gli aspetti costruttivi e materici, nonché per quanto concerne le condizioni di degrado. Per quanto riguarda le tecniche costruttive si rinvia alla bibliografia specifica [Galliazzo 1995, I; Rocco 1997; Meomartini 1889; Meomartini 1910; Ausiello 2000; Quilici 1997; Colletta 1989; Aveta-Monaco-Aveta 2011]: sono di grande interesse le specifiche considerazioni che riguardano le «spalle», le «arche», i «ferrei forfices», i materiali ed il loro trattamento superficiale, ecc. Sullo stato conservativo, poi, si segnalano alcuni testi [Afan de Rivera 1827; Jurina 2002; Jurina-Mazzolani 2004; Aveta-Monaco-Aveta 2011].

4 | Conclusioni

I ponti storici vanno considerati significativi “beni culturali”, in quanto «cose immobili che, a causa del loro riferimento con la storia politica, militare, della letteratura, dell'arte e della cultura in genere, rivestono un interesse particolarmente importante»: i ponti storici, pertanto, vanno conservati senza ulteriori indugi prima che se ne perdano completamente le tracce. E come tali devono essere sì oggetto di interventi di restauro, ma a questo deve aggiungersi la indispensabile sensibilizzazione delle popolazioni alla conoscenza di quanto tali ponti hanno rappresentato nella storia del loro sviluppo.

Di conseguenza, non è sufficiente auspicare il «restauro delle pietre» dei ponti storici, anche allo stato di rudere; infatti ritroviamo in essi valori tangibili legati ai manufatti, alle tecniche costruttive, ai materiali impiegati ma anche valori immateriali costituiti dal significato storico-documentario, strategico, funzionale degli stessi.

Deve essere, pertanto, favorito in ogni forma possibile un processo di sensibilizzazione delle comunità locali ai valori di tali manufatti, oggi molto spesso abbandonati a seguito di uno sviluppo urbanistico ispirato a logiche di speculazione immobiliare.

Quanto sin qui argomentato evidenzia che, nelle architetture dei ponti storici, anche allo stato di rudere, si può ritrovare quel complesso di valori, sia in quanto memoria che contemporanei, che Riegl aveva efficacemente individuato nei primi anni del Novecento: la sua teoria portava a definire valori commemorativi e di attualità che possono ben essere espressi dai manufatti in esame [Di Stefano 1996]. La loro protezione deve costituire oggi uno degli scopi primari dell'azione conservatrice definita dal Codice dei Beni culturali e del Paesaggio: i ponti storici, in molti casi, sono stati testimoni di eventi determinanti per la vita e lo sviluppo delle comunità e sono parte integrante di quel paesaggio stratificato e denso di storia del territorio campano, ovvero del paesaggio storico culturale.

Dunque, la trasmissione dei valori propri di simili infrastrutture viarie e connessi al concetto di memoria e di tradizione soddisfa l'attuale esigenza di ritrovare continuità ed unità dialettica temporale. Tale esigenza, e dunque la tutela delle espressioni culturali ereditate dal passato che identificano l'identità di un popolo, è stata ben evidenziata in molteplici saggi, pubblicati a partire dalla seconda metà del secolo scorso da Roberto Pane [*Roberto Pane tra storia e restauro* 2010] e da Roberto Di Stefano.

In conclusione si è cercato di dimostrare che tra tali espressioni vi siano, a pieno titolo, anche i ponti storici la cui tutela e il cui restauro, auspicati da studiosi ed esperti, devono essere consapevolmente perseguiti dalle comunità locali e dagli Enti di tutela in stretta sinergia con quelli territoriali, in una efficace visione integrata della conservazione e della valorizzazione.

Bibliografia

- ADAM, J.P. (1984). *L'arte di costruire presso i Romani*, Milano, Longanesi.
- AFAN DE RIVERA, C. (1827). *Rapporto generale sulla situazione delle strade, sulle bonificazioni e sugli edifici pubblici dei reali domini al di qua del faro diretto a S.E. il Ministro delle finanze e dalla Direzione generale dei ponti e strade e delle acque e foreste e della caccia*, Napoli, Tipografia Zambraia.
- ALFANO, G.M. (1768). *Istorica descrizione del Regno di Napoli diviso in dodici provincie*, Napoli, Vincenzo Manfredi.
- ASHBY, T., GARDNER, R. (1916). *The via Traiana*, London, «Paper of the British School at Rome» (PBSR), VIII.
- AUSIELLO, G. (2000). *Architettura medievale: tecniche costruttive in Campania*, Napoli, Clean.
- AVETA, A., MONACO, L.M., AVETA, C. (2011). *La conservazione dei ponti storici in Campania*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- AVETA, A. (2014). *Ponti romani in Campania: tecniche costruttive e problemi conservativi*, in Atti del 5° Convegno internazionale di Storia dell'Ingegneria (Napoli 19-20 maggio 2014), vol. I, Napoli, Cuzzolin, pp. 309-320.
- AVETA, C. (2007). *Piero Gazzola. Restauro dei monumenti e tutela ambientale*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- BARATTA, M., FRACCARO, P., VISINTIN, L. (1966). *Atlante storico*, Novara, De Agostini.
- BELOCH, J. (1989). *Campania*, trad. di F. Ferone e C. Ferone, riveduta da C. Bencivenga e Trilmich, F. Pugliese Carratelli, Napoli, Bibliopolis.
- BLAKE, M.E. (1947). *Ancient Roman construction in Italy from the prehistoric period to Augustus: a chronological study based in part upon the material accumulated by the late Dr. Esther Boise van Deman*, Washington, Carnegie Institution.
- BLAKE, M.E. (1959). *Roman construction in Italy from Tiberius through the Flavians*, Washington, Carnegie Institution.
- BLAKE, M.E. (1973). *Roman construction in Italy from Nerva through the Antonines*, Philadelphia, American philosophical society.
- BORGIA, S. (1763-1769). *Memorie istoriche della pontificia città di Benevento dal secolo VIII al secolo XVIII. divise in tre parti raccolte ed illustrate da Stefano Borgia. ... Parte prima[-terza]*, Roma, Dalle stampe del Salomoni (ried. 1968, Bologna, Forni).
- BORRELLI, N. (1921). *I monumenti della Campania abbandonati: il ponte Aurunco*, Santa Maria Capua Vetere, A. Di Stefano.
- BRACCO, V. (1953). *Notizie degli scavi di antichità*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei.
- BRACCO, V. (1962). *La valle del Tanagro durante l'età romana*, in «Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei, Classe di Scienze morali, storiche e filologiche», serie VIII, X, f.10 6.
- BRACCO, V. (1976). *Polla linee di una storia*, Salerno, Cantelmo.
- BRACCO, V. (1978). *Volcei*, Firenze, Olschki.
- BRANCACCIO, G. (1991). *Geografia, cartografia e storia del Mezzogiorno*, Napoli, Guida.
- BUCCARO A. (2016). *Il dibattito scientifico e tecnico in materia di ponti in età borbonica: tradizione teorica ed esperienze nel territorio meridionale*, in «Lexicon. Storie e architettura in Sicilia», n. 20, pp. 55-66.
- BUCK, R.J. (1971). *The via Herculia*, in «PBSR», vol. XXVI.
- CAIAZZA, D. (1986). *Archeologia e storia antica del mandamento di Pietramelara e del Montemaggiore. Età romana*, Pietramelara, Banca popolare Nicolò Manforte, vol. II.
- CAIAZZA, D. (1997). *Ponte Latrone*. in *Il territorio tra Matese e Volturno: la forania di Capriati*, a cura di D. Caiazza, Castellammare di Stabia, Grafiche Somma.
- CANTABENE, G. (2007). *Avellino e le raffigurazioni dei centri del Principato Ultra*, in *Iconografia delle*

- città in Campania. Le province di Avellino, Benevento, Caserta, Salerno*, a cura di C. de Seta, A. Buccaro, Napoli, Electa Napoli, pp. 161-172.
- CAPANO, F. (2007). *Caserta per immagini: dall'iconografia alla cartografia di una provincia tra XVIII e XIX secolo*, in *Iconografia delle città in Campania. Le province di Avellino, Benevento, Caserta, Salerno*, a cura di C. de Seta, A. Buccaro, Napoli, Electa Napoli, pp. 205-218.
- CIRELLI, F. (2004). *Il regno delle Due Sicilie descritto ed illustrato. 1853-1860 Puglia e Basilicata*, Napoli, Paparo.
- COARELLI, F., LA REGINA, A. (1984). *Abruzzo, Molise*, Roma-Bari, Laterza.
- COLETTA, M. (1981). *Il comprensorio storico-urbanistico. Metodologia ed esemplificazione di lettura (La Valle del Volturno)*, Padova, Cedam.
- CONTA HALLER, G. (1978). *Ricerche su alcuni centri fortificati in opera poligonale in area campano-sannitica: Valle del Volturno-territorio tra Liri e Volturno*, Napoli, Arte Tipografica.
- CURCIO RUBERTINI, F. (1911). *Origini e vicende storiche di Polla nel salernitano*, Sala Consilina, tip. di F. Auleta.
- DE CARO, S., GRECO, A. (1981). *Campania*, Roma-Bari, Laterza.
- DE LUCIA, S. (1941). *Sulle sponde del fiume Calore*, Benevento, Libreria Editrice Fallarone.
- DE SETA, C. (1974). *Storia della città di Napoli dalle origini al Settecento*, Roma-Bari, Laterza.
- DE SETA, C. (1989). *I casali di Napoli*, Roma-Bari, Laterza.
- DE' SPAGNOLIS CONTICELLO, M. (1994). *Il pons Sarni di Scafati e la via Nuceria-Pompeios*, Roma, L'Erma di Bretschneider.
- DI LIELLO, S. (2006). *I Campi Flegrei nella cultura figurativa europea*, in *Iconografia delle città in Campania. Napoli e i centri della provincia*, a cura di C. de Seta, A. Buccaro, Napoli, Electa Napoli, pp. 169-178.
- DI RESTA, I. (1981). *Cartografia ed architettura militare a Capua dalla prima età borbonica alla Restaurazione*, in *Memorie storiche militari*, Roma, Stato Maggiore dell'Esercito, Ufficio Storico.
- DI STEFANO, R. (1996). *Monumenti e valori*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- DIDIER, A. (1964). *Teggiano Romana*, Salerno, Tip. Santos Cantelmi.
- DIDIER, A. (1985). *Storia di Teggiano*, Salerno, Pietro Laveglia Editore.
- DILKE, O.A.W. (1985). *Greek and Roman Maps*, London, Thames and Hudson.
- FALCONE BENEVENTANO (2000). *Chronicon. Traduzione*, introduzione e note di R. Matarazzo, Napoli, Arte Tipografica.
- FIENGO, G. (1988). *I Regi Longini e la bonifica della Campania Felix durante il vicereame spagnolo*, Firenze, Olschki.
- FORTUNATO, G. (1896). *L'alta valle dell'Ofanto*, Roma, Tipografia G. Bertero.
- GALLIAZZO, V. (1995). *I ponti romani*, Treviso, Canova.
- GANGEMI, G. (1987). *Osservazioni sulla rete viaria antica in Irpinia*, in «L'Irpinia nella società meridionale», *Annali 1985-1986*, tomo II, Avellino Edizioni del Centro Guido Dorso.
- GANGEMI, G. (1996). *L'Irpinia in età sannitica. Gli Irpini*, in *Storia illustrata di Avellino e dell'Irpinia*, a cura di G. Pescatori Colucci, E. Cozzo, F. Barra, Avellino, Sellino & Barra Editori.
- GAZZOLA, P. (1963). *Ponte Pietra a Verona*, Firenze, Olschki.
- GAZZOLA, P. (1963). *Ponti romani. Contributo ad un indice sistematico con studio critico bibliografico*, Firenze, Olschki.
- GIUSTINIANI, L. (1797). *Dizionario Geografico ragionato del regno di Napoli*, Napoli, Vincenzo Manfredi e Giovanni de Bonis.
- Gli Etruschi. Mille anni di civiltà* (1985). Firenze, Bonechi.
- GRANATA, F. (1752). *Storia Civile di Capua*, Napoli, Stamperia Muziana.
- GRECO, E. (1981). *Magna Grecia*, Roma-Bari, Laterza.
- GUARINI, G.B. (1909). *Il ponte romano sulla via Erculea*, in «La Rivista d'Italia».
- HODGES, R., GIBSON, S., HANASZ, A. (1990). *Campo La Fontana: a late eighth-century triconch*

- and the Ponte latrone at the entrance to the territory of San Vincenzo al Volturno, in «Papers of the British School at Rome», LVIII.
- IACCARINO, M. (2006). *L'evoluzione dell'iconografia di Napoli dal XV al XIX secolo*, in *Iconografia delle città in Campania. Napoli e i centri della provincia*, a cura di C. de Seta, A. Buccaro, Napoli, Electa Napoli, pp. 99-112.
- JANNACCHINI, A.M. (1889). *Topografia Storica dell'Irpinia*, vol. I, Napoli, Tipografia di Gennaro Maria Priore.
- JURINA, L. (2002). *Verifiche statiche ed interventi di consolidamento nei ponti in muratura*, Bolzano.
- JURINA, L., MAZZOLANI F. (2004). *Ponti e viadotti: ispezioni visive e tecniche di risanamento*, Bolzano.
- JOHANNOSKY, W. (1953). *Contributi alla topografia della Campania antica*, in «Rendiconti dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti», n.s., vol. XXVII.
- La rete viaria antica in Campania* (2000). Mercogliano, Centro regionale multimediale per la valorizzazione delle risorse culturali territoriali, Regione Campania.
- La struttura antica del territorio di Sessa Aurunca. Il ponte ronaco e le vie per Suessa* (1989), a cura di T. Colletta, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- LE PERA BURANELLI, S., TURCHETTI, R. (2003). *Sulla via Appia da Roma a Brindisi. Le fotografie di Thomas Ashby 1981-1925*, Roma, L'Erma di Bretschneider.
- LENORMANT, F. (1883). *Melfi e Venosa*, Roma, Tip. eredi Botta.
- LETIZIA GUALANDI, M. (1990). *Strade, viaggi, trasporti e servizi postali*, in *Civiltà dei Romani. La città, il territorio, l'Impero*, a cura di S. Settis, Milano, Electa.
- LIPPIELLO, M., BOVE, L., DODARO, L., GARGIULO, M.R. (2007). *The masonry bridges in Southern Italy: vestige to preserved*, in ARCH'07, Proceedings of 5th International Conference on Arch Bridges (Madeira, 12-14 September 2007), edited by P.B. Lourenço, D.V. Oliveira, A. Portela, University of Minho, Guimarães, pp. 105-112.
- LOMBARDI, N. (1996). *La finestra sul Volturno*, con il patrocinio di Lega Ambiente Campania, Piedimonte Matese, Infolabs.
- LUGLI, G. (1957). *La tecnica edilizia romana con particolare riguardo a Roma e Lazio*, Roma, Giovanni Bardi Editore.
- MANCINI, N. (1993). *Allifae*, Piedimonte Matese, Tipografica del Matese.
- MAROCCO, D. (1986). *Guida del Medio Volturno*, Piedimonte Matese, Edizioni Associazione storica medio Volturno.
- MEOMARTINI, ALF. (1907). *I Comuni della provincia di Benevento: storia-cronaca*, Benevento, G. Ricolo.
- MEOMARTINI, ALF. (1910). *Breve guida della città di Benevento*, Benevento, L. De Martini e figli.
- MEOMARTINI, ALM. (1889). *I monumenti e le opere d'arte della città di Benevento*, Benevento, Tipografia di Luigi De Martini e figli.
- MEOMARTINI, ALM. (1896). *Del cammino della Via Appia da Benevento al Ponte Appiano sul Calore*, Benevento, Tipografia di Luigi De Martini e figlio.
- MEOMARTINI, ALM. (1909). *Benevento*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche.
- MEOMARTINI, ALM. (1910). *Guida di Benevento e dintorni*, Benevento, Tipografia De Martini.
- MINGAZZINI, P., PFISTER, F. (1946). *Forma Italiae. Regio I. Latium et Campania. Volumen Secundum, Surrentum*, Firenze, Sansoni.
- O'CONNOR, C. (1993). *Roman Bridges, with photographs, sketches and diagrams by the author*, Cambridge, Cambridge University Press.
- PARISI, R. (2006). *Da Puteoli a Pozzuoli, e ritorno. Itinerario nell'iconografia della città flegrea*, in *Iconografia delle città in Campania. Napoli e i centri della provincia*, a cura di C. de Seta, A. Buccaro, Napoli, Electa Napoli, pp. 193-197.
- PARISI, R. (2007). *Iconografia di una città pontificia: Benevento in età moderna e contemporanea*, in *Icono-*

- grafia delle città in Campania. *Le province di Avellino, Benevento, Caserta, Salerno*, a cura di C. de Seta, A. Buccaro, Napoli, Electa Napoli, pp. 173-198.
- PERONE, M. (2007). *Salerno in epoca moderna: la lettura della città attraverso le sue rappresentazioni*, in *Iconografia delle città in Campania. Le province di Avellino, Benevento, Caserta, Salerno*, a cura di C. de Seta, A. Buccaro, Napoli, Electa Napoli, pp. 245-268.
- PESCATORI COLUCCI, G. (1996). *Aeclanum romana: storia di una città*, in *Storia illustrata di Avellino e dell'Irpinia*, Avellino, Sellino.
- PRATILLI, F.M. (1745). *Della via Appia riconosciuta e descritta da Roma a Brindisi, Libri IV*, Napoli, Giovanni De Simone.
- QUILICI, L. (1997). *Evoluzione e tecnica nella costruzione dei ponti. Tre esempi tra età repubblicana e alto medioevo*, in *Atlante tematico di Topografia antica*, 6, Roma, L'Erma di Bretschneider.
- QUILICI, M.L., QUILICI, S. (1994). *Atlante tematico di topografia antica*, 3, Roma, L'Erma di Bretschneider.
- Roberto Di Stefano. *Filosofia della conservazione e prassi del restauro* (2013), a cura di A. Aveta, M. Di Stefano, Napoli, Arte Tipografica Editrice.
- Roberto Pane tra storia e restauro. *Architettura, città, paesaggio* (2010), a cura di S. Casiello, A. Pane, V. Russo, Venezia, Marsilio.
- ROCCO, T. (1997). *Due ponti della Campania: il Ponte Aurunco e il Ponte di Faicchio*, in *Strade romane Ponti e Viadotti (Atlante Tematico di Topografia Antica, 5)*, a cura di L. Quilici, S. Quilici Gigli, G. Cera, Roma, L'Erma di Bretschneider.
- ROTILI, M. (1986). *Benevento romana e longobarda*, Ercolano, La Buona Stampa.
- 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, Franco Angeli, pp. 503-511.
- SASSO, P. (1880). *Il ponte antico di Capua. Studii dell'Ingegnere Pasquale Sasso*, in «Atti del Collegio degli Ingegneri e architetti di Napoli», fasc. I.
- SESTIERI, P.C. (1950). *Paestum: la città, la necropoli preistorica in contrada Gaudio, lo Heraion alla foce del Sele*, Roma, Libreria dello Stato.
- SPAZIANO, G. (2002). *Riardo e Annibale*, Vairano Scalo, Intergraphica.
- STAZIO, P.P. (2006). *Le Selve*, a cura di L. Canali, M. Pellegrini, Milano, Mondatori.
- STERPOS, D. (1959). *Capua-Napoli*, a cura della Società concessioni e costruzioni autostrade, Novara, De Agostini.
- Storia del Vallo di Diano, vol. I, Età antica* (1981), a cura di B. D'Agostino, Salerno, Pietro Laveglia Editore.
- Tabula Peutingeriana. Le antiche vie del mondo* (2003), a cura di F. Prontera, Firenze, Olschki.
- TALBERT, R.J.A. (1997). *Barrington Atlas of the Greek and Roman World*, Oxford, Princeton.
- TORELLI, M. (2002). *Benevento romana*, Roma, L'Erma di Bretschneider.
- TRUTTA, G.F. (1776). *Dissertazioni Historiche delle Antichità Alitane*, Napoli, Stamperia Simoniana.
- VALLETRISCO, A. (1978). *Note sulla topografia di Sessa Aurunca*, in «Rend. Acc. Arch. Lett. BB.AA. Napoli», LIII.
- VERRECCHIA, G. (1958). *Pagine non chiare di Tito Livio sulle guerre sannitiche*, in «Samnium», n. 3-4.
- VILLUCCI, A.M. (1980). *I monumenti di Suessa Aurunca*, Marina di Minturno, Caramanica Editore.
- VIVENZIO, N. (1796). *Descrizione delle opere eseguite di ordine di Sua Maestà per l'asciugamento del Vallo di Diano*, Napoli.

Fonti archivistiche

- SASSO, P. *Sistemazione del ponte antico di Capua. Studii dell'ingegnere Pasquale Sasso*. Archivio di Stato di Caserta, F. Amministrazione Provinciale, B. 472, fasc. 5169.

Il cantiere storico attraverso le fonti iconografiche

Raffaele Amore

Università degli Studi di Napoli Federico II - Dipartimento di Architettura

Abstract

Il contributo prende in considerazione le tipologie delle fonti iconografiche esistenti, al fine dell'interpretazione dell'evoluzione del cantiere edilizio storico, esaminato nelle sue diverse accezioni. Sono esaminate criticamente e in maniera diacronica – a partire dal periodo greco e romano e fino al Settecento – le diverse tipologie di fonti iconografiche utilizzate da studiosi e ricercatori per l'interpretazione di alcune tematiche proprie del cantiere edilizio, evidenziandone il significativo apporto conoscitivo, con riferimento ai diversi momenti storici.

The historic building site surveyed through iconographic sources

The essay analyzes the typologies of existing iconographic sources for the purpose of interpreting the evolution of the historic building site, examined in its various meanings. The different typologies of iconographic sources used by the researchers to interpret some of the themes of the historic building site are critically and diachronically examined – from the Greek to the Roman period and up to the eighteenth century – highlighting the significant cognitive contribution, with reference to at different historical moments.

Keywords: Iconografia urbana, cantiere edilizio storico.

Urban Iconography, historical building site.

Raffaele Amore, architetto e dottore di ricerca in Conservazione dei Beni architettonici, è ricercatore di Restauro presso il Dipartimento di Architettura dell'Università di Napoli Federico II. Ha compiuto studi specifici sugli aspetti storici, metodologici e applicativi del restauro architettonico, con particolare attenzione alla storia e alla evoluzione delle tecniche costruttive.

Author: raffaele.amore@unina.it

Received September 30, 2017; accepted November 6, 2017

1 | Introduzione

La parola “cantiere”, dal greco sostegno *κάνθηλιος* «asino da soma» e dal latino *cantherius* «cavallo castrato» o dal nome delle grosse travi su cui venivano appoggiati gli scafi in costruzione, ha un'etimologia che rimanda alla funzione di portare pesi, di sorreggere, di elevare, di spostare, di montare, ovvero si riferisce a tutte quelle attività necessarie per la realizzazione di manufatti di grandi dimensioni. In edilizia il termine è storicamente usato per individuare l'area occupata da una costruzione in fase di realizzazione e lo spazio attrezzato dove le maestranze lavorano e sistemano i materiali e gli attrezzi. Per estensione, lo stesso vocabolo è riferito anche alla struttura in corso d'opera o, con accezione ancora più ampia e che più ci interessa, all'organizzazione del lavoro delle diverse figure che contribuiscono alla costruzione di un edificio e ai mezzi utilizzati. Il termine si riferisce, dunque, a un luogo fisico, ma anche alle procedure con le quali, in quel luogo, si realizza un edificio, connotando una molteplicità di operazioni e di relazioni in divenire.

Dalla fine dell'Ottocento, l'impiego di attrezzature e di tecnologie avanzate nel cantiere edile ha comportato una sempre maggiore specializzazione dei tecnici addetti alla pianificazione delle attività operative e, conseguentemente, alla scissione tra il momento ideativo e quello realizzativo dell'architettura. Nel passato, invece, tali aspetti si fondevano insieme. L'architettura storica è sempre stata il prodotto di fenomeni complessi e articolati, frutto di processi costruttivi, economici, politici, culturali, religiosi, tecnologici, ambientali ed è, a sua volta, uno degli indicatori più importanti delle dinamiche sociali di un contesto storico. È da sempre stata un prodotto collettivo, nato dal convergere delle istanze e delle aspirazioni delle maestranze, dei progettisti

e dei committenti. Il cantiere storico, coerentemente con tali aspetti, è stato un luogo di relazioni e di scambio tecnico, uno spazio di divisione e di condivisione del lavoro, nel quale tutte le risorse disponibili si confrontavano, si sviluppavano e si coordinavano tra loro. Studiare la storia dell'architettura ponendo in primo piano le questioni realizzative sposta inevitabilmente l'attenzione dall'opera finita al suo processo costruttivo. Tale approccio ha consentito alla letteratura critica di evidenziare – a seconda dei casi – diversi aspetti del cantiere storico, come quelli economici e sociali correlati, quelli legati all'organizzazione del lavoro, quelli costruttivi e formali. Gli strumenti a disposizione per approfondire tali indagini e studi sono essenzialmente tre: lo studio diretto delle opere stesse, mediante il rilievo, l'analisi dei materiali e delle tecniche costruttive; lo studio delle fonti documentarie, attraverso l'esame della documentazione d'archivio, delle cronache, dei riferimenti letterari, degli statuti, dei registri di entrate e uscite o di riunioni dei responsabili della costruzione, dei contratti di appalto, ecc.; lo studio delle fonti iconografiche, quali dipinti, bassorilievi, miniature, rilievi, disegni, planimetrie, ecc. Gli approcci di ricerca più innovativi maturati negli ultimi decenni sono stati quelli fondati sulla multi e pluridisciplinarietà, che si sono posti, cioè, l'obiettivo di confrontare e mettere in relazione le conoscenze scaturite dalla ricerca e dalla investigazione delle diverse fonti disponibili, integrate da studi e analisi di tipo chimico-fisico, tipiche della metodologia del restauro architettonico [Tosco 2003²].

Ciò premesso, le presenti note approfondiscono il tema delle tipologie delle fonti iconografiche esistenti sul cantiere edilizio storico, utili all'interpretazione della sua evoluzione, nelle diverse accezioni. Saranno, in sintesi, esaminate – in maniera diacronica a partire dal periodo greco e romano e fino al Settecento – le fonti iconografiche utilizzate da studiosi e ricercatori per l'interpretazione di alcune tematiche proprie del cantiere.

2 | Il periodo greco e romano

Per il periodo greco e romano esiste un'importante tradizione di studi riguardanti la filosofia, la geometria e le scienze umane, mentre sono relativamente pochi quelli relativi alla ricerca scientifica e alle sue applicazioni pratiche. Nello specifico, la meccanica [Ferrari 1984, 227] – scienza corrispondente alla moderna ingegneria – è stata sempre considerata una disciplina subalterna alle altre, soprattutto nella cultura greca. Sebbene con molta probabilità in antichità siano stati scritti numerosi trattati riguardanti le modalità realizzative dell'architettura e l'utilizzo di macchine e presidi di cantiere, le principali fonti letterarie oggi disponibili sono sostanzialmente due: il Libro X del *De architectura* di Vitruvio [Vitruvio, VII, praef., 14; Gross 2009; Portoghesi 1981] e il terzo capitolo della *Meccanica* di Erone di Alessandria [Martines 1998-99, 263]. Si tratta di importantissime testimonianze che si riferiscono, però, a un periodo in cui la gran parte dei congegni descritti, erano già da secoli utilizzati con successo nel cantiere edile e, dunque, non spiegano il loro lungo processo di ideazione e le ripercussioni che essi ebbero nell'evoluzione tecnica e formale dell'architettura. Inoltre, l'opera di Vitruvio ci è pervenuta priva del suo apparato iconografico e, perciò, senza quei disegni esplicativi utili a decifrare al meglio le apparecchiature da lui descritte.

In assenza di documenti e, soprattutto, di testimonianze fisiche della grande quantità di arnesi, macchine e attrezzature varie che caratterizzavano il cantiere antico, la documentazione iconografica è risultata di grande interesse per integrare gli studi e le conoscenze delle modalità costruttive antiche. Esistono varie tipologie di rappresentazione riferibili a tale periodo: per lo più si tratta di rilievi marmorei di lastre tombali e di affreschi. Il più noto rilievo marmoreo

raffigurante una macchina edile in uso presso i romani è quello proveniente dal sepolcro degli Haterii. Su una delle lastre di tale tomba è raffigurato un edificio funerario a forma di tempio; in alto è visibile il catafalco funebre. Sulla sinistra è rappresentata una macchina azionata da una gigantesca ruota con cinque uomini ‘calcanti’ dentro; a terra, altri due operai collaborano con funi al movimento della ruota probabilmente nell’intento di vincere l’inerzia iniziale. Per essere stata rappresentata sulla tomba di famiglia per descrivere le attività e i meriti del defunto, molto probabilmente si trattava di una macchina eccezionale – almeno per dimensioni – tra quelle in uso a Roma in quel periodo.

Giovannoni nel suo volume del 1925 *La tecnica della costruzione presso i romani*, nella tavola XXII propone una foto del rilievo degli Haterii con la seguente didascalia: «Bassorilievo contenuto nella tomba degli Haterii (seconda metà del I sec. d.C.), ora al museo lateranense: rappresentante una tomba a tempio e un apparecchio di sollevamento, costituito da una capra assicurata mediante corde e tiranti, avente una serie di pulegge di rinvio, e azionata da una grande ruota, mossa dagli schiavi che camminano nell’interno e da altri che tirano esternamente delle funi». Va segnalato che Giovannoni aveva già pubblicato questo suo studio nel volume *The Legacy of Rome* (Oxford, 1923) non inserendo, però, tra le sue illustrazioni quella del rilievo marmoreo in esame. Una foto di questo, invece, era stata utilizzata in altri due capitoli del citato volume, senza, peraltro, approfondirne il reale valore e il relativo significato [Singer 1923, 306; Rushforth 1923, 418].

Una macchina analoga è rappresentata in una famosa miniatura tratta dal *Virgilio vaticano* o *Vergilius vaticanus*, manoscritto miniato contenente frammenti dell’*Eneide* e delle *Georgiche* di Virgilio, scritto a Roma intorno all’anno 400, e conservato nella Biblioteca Apostolica Vaticana¹. Vi è raffigurato un grande cantiere: Enea e Acate dall’alto di una collina assistono alla costruzione di una città, probabilmente Cartagine. Al centro della scena è rappresentata una macchina di sollevamento asservita a una ‘ruota calcatoria’, a testimonianza dell’uso di tali macchine almeno fino al V secolo.

Più ricorrente nell’iconologia romana è la rappresentazione di un’altra macchina edile, pure descritta da Vitruvio, il *trivolo* che ritroviamo in un affresco della Casa di Sirico a Pompei², in un rilievo di terracotta ritrovato sulla via Cassia che raffigura la fondazione di Roma³ e in un bassorilievo marmoreo ritrovato a Terracina⁴ [Adam 1988, 55, 46, 47]. Nel suo fortunato e importante volume Adam fa notevole uso delle fonti iconografiche per illustrare gli aspetti realizzativi delle costruzioni romane, alternando foto, con grafici di ricalco dei rilievi in pietra e ricostruzioni grafiche, sulla falsariga di parte della documentazione iconografica già utilizzata dal Lugli [Lugli 1957]. Molto interessante risulta la figura 181 del volume [Adam 1988, 87] che ritrae una pittura rinvenuta nella tomba di Trebius lustus all’inizio della via Latina a Roma, utile per trarre informazioni circa l’utilizzo delle *machinae scansoriae* o impalcature in epoca romana.

3 | Il Medioevo

Il Medioevo copre un periodo di più di mille anni, durante il quale l’idea di architettura e dei mezzi con i quali è stata realizzata sono variati e si sono aggiornati a seconda dei contesti sociali, economici e ambientali.

Con la caduta dell’impero romano l’architettura intesa come *scientia*, così come delineata da Vitruvio nel suo trattato, perde progressivamente i suoi caratteri connotativi. Le nuove condizioni socio-politiche, il crollo demografico, lo spopolamento dei centri abitati, la mancanza di una committenza pubblica provocarono il repentino declino dell’industria edilizia, l’abbas-

¹ Cod. Vat. Lat. f. 3225, 13r.

² Regio VIII, 5, 26-57.

³ Roma, Museo Nazionale.

⁴ Roma Museo Nazionale.



Fig. 1: Lastra tombale del sepolcro degli Haterii. Città del Vaticano, Museo Gregoriano.

Il sepolcro degli Haterii, rinvenuto nel 1848 nei pressi della torre di Centocelle, consisteva in un ambiente di pianta quadrata, parzialmente scavato nel tufo, decorato con ricchi rilievi marmorei. Fu realizzato nei primi anni del II secolo sulla via Labicana (via Casilina) a Roma. Apparteneva alla famiglia di Quinto Aterio Thychicus, che aveva partecipato in qualità di appaltatore alla costruzione di importanti monumenti dell'età Flavia, esibiti con orgoglio in uno dei rilievi della tomba in cui sono rappresentati cinque costruzioni. Due sono facilmente riconoscibili: il propileo al santuario di Iside e Serapide nel Campo Marzio e il Colosseo. Gli altri tre sono di più difficile identificazione: probabilmente si tratta, nell'ordine, dell'arco di Tito, di un monumento nella zona del Colosseo e del tempio di Giove Statore sulle pendici del Palatino.

In un altro dei rilievi marmorei della tomba è rappresentata una antenna per sollevare grandi carichi in altezza, costituita da due montanti convergenti uniti da traversi di collegamento (di cui sono chiaramente rappresentate le testate). Le funi portanti della macchina sono otto, quattro per parte. Esse sono agganciate al braccio mediante *sphendōnai* e passano attraverso le *scapulae* delle carrucole sulle cui superfici esterne si contano i due assi di rotazione del *trochilos* e il fermo dell'estremità della corda. I tamburi che consentono il loro controllo non sono rappresentati. La fune traente è agganciata al braccio con una carrucola a tre ruote, come dimostrano i tre assi sulla *scapulae* (per usare la dizione vitruviana si tratta di un *pentaspaston*) che assicurava la massima demoltiplicazione, accoppiata a quella del tamburo di avvolgimento azionato dalla grande ruota a gradini. Nel complesso, la macchina rappresentata nel rilievo marmoreo in esame costituiva la versione aggiornata di un *dicolos* greco di grandi dimensioni, capace di movimentare consistenti carichi. Tali apparecchiature sono frutto di un lento processo ideativo e realizzativo che ha origine nei porti delle polis greche dove già dal periodo arcaico erano state realizzate attrezzature capaci di sollevare pesi fino agli attuali 5-6 quintali, chiamate *géranoi*. Sebbene non sia possibile individuare con precisione come e quando tali apparecchiature passarono dalla marineria all'edilizia, nelle città della Magna Grecia furono introdotti alcuni miglioramenti tecnologici che permisero di perfezionarle al punto da poter essere utilizzate per il sollevamento di grandi carichi nel cantiere edile. L'innovazione più significativa riguardò il miglioramento del funzionamento delle carrucole, che la tradizione letteraria vuole inventate da Archytas tarantino, vissuto all'inizio del IV secolo a.C. Più verosimilmente, il pitagorico sistemò e perfezionò un congegno già introdotto e applicato sul piano sperimentale da anni.

Fig. 2: Pittura rinvenuta nel Sepolcro di Trebius Iustus. Roma, via Latina.

Nel timpano della volta dell'ipogeo sono rappresentati cinque operai intenti alla costruzione di un muro in mattoni. Un operaio munito di marra sta impastando la malta, altri due portano a spalla dei materiali: il primo trasporta dei mattoni in una cesta, l'altro sta salendo su una scala con un trogolo pieno di malta. Infine, sul ponteggio montato sulle due facce del costruendo muro, due operai stanno realizzando un muro di mattoni.

Intorno alla fine del III secolo a.C., nei cantieri della città di Roma, si cominciò a usare stabilmente l'opera cementizia (Vitruvio la chiama *structura caementorum*). Le ridotte dimensioni dei materiali da costruzione impiegati, contribuirono in maniera determinante a limitare le problematiche relative all'approvvigionamento e al sollevamento di grandi blocchi di pietra. La nuova tecnica costruttiva, infatti, non necessitava più di movimentare verso l'alto grandi arcotravi o rocchi in pietra di notevole peso, ma di innalzare fino ai piani di lavoro materiali di dimensioni contenute, per i quali erano sufficienti dei tiri, magari asserviti a qualche carrucola. Per realizzare tali operazioni, però, si rendeva indispensabile innalzare, parallelamente alla costruzione, un'incastruttura provvisoria di legno a più piani.

Le impalcature utilizzate dai romani potevano essere di due tipi: quelle che poggiavano direttamente a terra, mediante un sistema di ritti e traversi in legno, e quelle che, invece, erano incastrate direttamente nei muri dell'opera in costruzione con elementi lignei a sbalzo [Adam 1988, 87-88].

Tali tipologie di ponteggi sono state in uso con piccole varianti, aggiustamenti e perfezionamenti fino agli inizi del Novecento, quando sono stati sostituiti da strutture di tipo metallico giuntate [Felici 2006].



samento della qualità media delle maestranze, il progressivo abbandono e, dunque, il degrado delle architetture romane rimaste prive di manutenzione. Con il passare dei decenni, si afferma l'idea di una formazione comunitaria delle maestranze professionali che cominciano a operare per gruppi organizzati itineranti. Le associazioni dei magistri, sebbene non ancora delle vere e proprie corporazioni, svolgevano un lavoro collettivo, che non ha favorito l'affermarsi di singole figure artistiche. Nell'Italia del VII secolo esistono ancora maestranze di buon livello: è il caso dei *magistri commacini* (*cum machinis*, ovvero con *machinae*, impalcature) citati in due importanti documenti di età longobarda [*Le leggi dei Longobardi* 2005, 110-114, 314-316]. Con Carlo Magno e la realizzazione del palazzo di Aquisgrana si assistette a un notevole rilancio dell'attività edilizia, con l'impiego di maestranze specializzate di lapidici e carpentieri, che si arresterà con la crisi dell'impero carolingio. Bisognerà aspettare la seconda metà del X secolo affinché si possa registrare una ripresa edilizia su larga scala, con una costante evoluzione degli apparati murari e delle tecniche costruttive [Tosco 2003, 44-67]. Dalla prima età romana aumentano le testimonianze documentarie che attestano lo spostamento di squadre di operai, favorito dalla riapertura di antichi tracciati stradali.

A partire dal XIII secolo l'architetto svolgeva le funzioni di progettista e di direttore dei lavori, talvolta anche imprenditore, incaricato di gestire una macchina molto complessa quale era quella delle grandi architetture medioevali. Pertanto, alle capacità tecniche doveva affiancare doti organizzative, tali da consentirgli di seguire tutte le fasi della produzione edilizia e stabilire regole precise per la prefabbricazione dei pezzi seriali. Mentre aumenta in modo costante il volume dell'attività edilizia, i profili professionali nel settore tendono a differenziarsi a seconda del ruolo esercitato: cavatori, sterratori, posatori, muratori, scalpellini, scultori, carpentieri, fabbri, decoratori [Boileau 1879].

Rispetto al periodo romano, per il periodo medioevale esistono molteplici fonti documentarie indirette quali libri di pagamento, verbali di riunioni degli organismi preposti alla fabbrica, regolamenti vari, cronache, contratti, e anche moltissime fonti iconografiche. A queste ultime appartengono sia illustrazioni di tipo tecnico che di tipo artistico divulgativo. Quelle di tipo tecnico giunte fino a noi sono rarissime [Bork 2011], sebbene a partire dall'età gotica si sia diffuso l'impiego del disegno sui cantieri e all'interno delle botteghe, come dimostra il famoso taccuino di Villard de Honnecourt.

Le immagini pittoriche, viceversa, rappresentano una fonte di primaria importanza. La raffigurazione di cantieri in attività si può ritrovare con una certa frequenza nella pittura parietale, nei mosaici, nei rilievi scultorei e nelle vetrate, anche se le testimonianze più ricche sono fornite dalle miniature, in cui il cantiere è un soggetto ricorrente fornendo informazioni utili per ricostruire l'organizzazione delle maestranze, gli strumenti di lavoro, i sistemi di ponteggio e i macchinari utilizzati per il sollevamento dei materiali.

Dal punto di vista della composizione formale, l'immagine del cantiere è collocata in primo piano quando rappresenta il tema centrale della raffigurazione oppure è sullo sfondo, occupando un ruolo secondario, utile comunque a rafforzare e a rendere più esplicito la scena in primo piano. Occorre tener presente la distinzione tra quei documenti iconografici che si riferiscono a una realtà contemporanea all'esecuzione dell'opera, da quelle in cui la rappresentazione della scena di cantiere è parte di un messaggio politico di buona amministrazione e prosperità dello Stato [Baragli 2003]. L'immagine del cantiere era spesso utilizzata anche per illustrare alcuni specifici episodi biblici che offrivano la possibilità di rappresentare diversi momenti della vita quotidiana in cui operavano muratori, manovali, architetti e artisti. In particolare, le scene della

costruzione dell'Arca di Noè, della Torre di Babele o del Tempio di Gerusalemme consentivano agli artisti di ritrarre, rispettivamente, carpentieri e muratori a lavoro.

Nelle animate scene dei cantieri edili medievali spesso un ruolo di primo piano nella composizione è riservato alla raffigurazione dei diversi operatori. Manovali, maestri muratori, carpentieri, architetti e committenti sono facilmente riconoscibili a seconda degli abiti indossati: i maestri sono rappresentati con cappelli e barba e con abiti fino al ginocchio, con calze e scarpe; i muratori si distinguono per un vestiario più semplice; gli addetti alle mansioni più umili, spalatori, trasportatori e facchini, erano rappresentati vestiti con una semplice camicia e a piedi nudi; gli architetti erano raffigurati con abiti lunghi e grandi mantelli; i committenti, spesso regali, con i segni distintivi del loro potere, quali corone, scettri e collane, in sella oppure vicini a un cavallo. Al riguardo esistono sia in Italia che all'estero numerosi studi nei quali le fonti iconografiche hanno assunto un ruolo importante per indagare i diversi aspetti del cantiere edile da quelli più propriamente tecnici a quelli di tipo sociale e organizzativo [Coppola 1999; Tosco 2003; Tosco 2003⁶; Tosco 2006; Tragbar 2006; Coppola 2015]. Molto interessanti e non molto diffuse in Italia sono le opere dello studioso tedesco Günther Binding che nel corso della sua lunga attività di ricerca dedicata allo studio dell'architettura gotica si è interessato degli aspetti del 'cantiere' [Binding 1993] letti anche attraverso l'esame della documentazione iconografica esistente. Egli ha catalogato migliaia di disegni, dipinti e miniature raffiguranti scene di cantiere a seconda della tipologia di operaio ritratto, dell'azione che era rappresentata o, ancora, delle macchine e degli utensili utilizzati [Binding 1978, 1993⁷, 2001].

Tali rappresentazioni testimoniano oltre al carattere collettivo del cantiere medievale, l'utilizzo di ponteggi lignei e di apparecchiature per il tiro in alto di materiali non dissimili da quelli utilizzati in epoca romana.

Considerato che le cattedrali medioevali si sviluppavano molto in altezza, a partire dal XII secolo si registra sul cantiere la presenza di argani a ruote azionati a mano dalle maestranze, utili per movimentare in altezza i materiali. Tali apparecchiature nel corso dei lavori venivano di volta in volta spostate al procedere della realizzazione delle murature. Ultimate queste, di norma si dava inizio alla realizzazione delle coperture. Ciò consentiva di poter utilizzare l'edificio prima ancora di realizzare il sistema voltato di copertura e, dal punto di vista cantieristico, di poter lavorare per la sua ultimazione al coperto. Gli argani utilizzati per tirar su le strutture del tetto non venivano rimossi, ma sistemati nello spazio tra l'intradosso delle capriate e l'estradosso delle volte da realizzare, garantendo il tiro in alto dei materiali occorrenti all'ultimazione dei lavori. In Europa [Matthies 1992, 510-547] esistono ancora diversi esemplari di argani a ruota nei sottotetti di chiese gotiche: in Italia nella chiesa di Santa Maria Maggiore di Bergamo si conserva la ruota azionata a mano di circa 3,5 ml di diametro utilizzata per i lavori [Angelini 1959; Bernardoni - Neuwahl 2013, 137-141]. Tra il XIII e il XIV secolo agli argani a ruote azionati a mano furono affiancati argani con ruote calcatorie e montacarichi con sbracci semoventi.

4 | Dal Rinascimento all'Illuminismo

I grandi cambiamenti politici e culturali registratisi nel Quattrocento sono rintracciabili anche nella tipologia di testimonianze iconografiche del periodo. Accanto ai disegni e alle classiche rappresentazioni pittoriche che ritraevano scene di cantiere come, a esempio, la *Costruzione di un edificio* di Piero di Cosimo, la *Costruzione della basilica di S. Pietro* (1524) di Pieter Coecke⁶ [Amore 2014, 466] o, ancora, *La grande torre di Babele* di Pieter Bruegel⁷, si fa strada, infatti, una forma nuova di illustrazione, che va inquadrata nell'ambito della trasformazione del ruolo

⁶ Biblioteca Apostolica Vaticana, Gabinetto delle stampe, Collezione disegni Thomas Asbly, n. 329.

⁷ Kunsthistorisches Museum, Vienna, olio su tela.

Zaitzen, Johannes: *Crucis mundi*. Darstellung der sechs Schöpfungstage und naturwissenschaftlichen Weltbild im Mittelalter. Stuttgart 1979, Abb. 284 (= frömmster Beitrag zur Geschichte und Politik, Bd. 13).



247 a
London, British Museum, Add. Ms. 15277, fol. 15-16
Altes Testament
farbig levierte Federzeichnung
Rock, Brustweil, Fläche, Hebel.



249



248 a
London, British Museum, Add. Ms. 15692, fol. 29
Bauteil
Dachmalerei (Italien)
Roffbren, Winkel, Zirkel
Harvey (1975), Abb. 32.

um 1495/1500
London, British Museum, Add. 17280, fol. 168
sog. Stundenbuch Philipps des Schönen und Johannes von Kastilien
Buchmalerei (Brügge)



333

333 a
München, Bayer. Staatsbibl., Cod. germ. 4, fol. 25
Christ-Herren-Chronik
Buchmalerei (Niederrhein)
Hammer, Klüpfel, Lastkran mit Peilse, Mörsebottich, Mörsebottichhülle, einseitiger Schmel, Schlagstein, Spitzfläche, Zirkel
B/Nu 135, Brandt I, S. 248, Abb. 335; Smith, Abb. 14; Mikoski, Bild 71; Scholz I, S. 18, Fig. 87 (Dietl: Sonnenstein); Vgl. auch Nr. 335



334 a
München, Bayer. Staatsbibl., Cod. germ. 4, fol. 25
Christ-Herren-Chronik
Buchmalerei (Niederrhein)
Hammer, Klüpfel, Lastkran mit Peilse, Mörsebottich, Mörsebottichhülle, einseitiger Schmel, Schlagstein, Spitzfläche, Zirkel
B/Nu 135, Brandt I, S. 248, Abb. 335; Smith, Abb. 14; Mikoski, Bild 71; Scholz I, S. 18, Fig. 87 (Dietl: Sonnenstein); Vgl. auch Nr. 335



335 a
München, Bayer. Staatsbibl., Cod. germ. 4, fol. 25
Christ-Herren-Chronik
Buchmalerei (Niederrhein)
Hammer, Klüpfel, Lastkran mit Peilse, Mörsebottich, Mörsebottichhülle, einseitiger Schmel, Schlagstein, Spitzfläche, Winkel
um 1370



453
Paris, Bibl. Nationale, Ms. B. 19, fol. 81
Augustinus-Handschrift
Buchmalerei (Frankreich, Schule von Tours)
Eimer, Gerüst, Kelle, Korb, Lastkran, Leiter, Mörtel, Schuttkarre, Spitzfläche, Winkel
B/Nu 168 a, Mikoski, Bild 83.

um 1400
Paris, Bibl. Nationale, Ms. B. 21, fol. 87
Französische Augustinus-Handschrift
Buchmalerei
Gerüst, Kelle, Laufschiff, Mörtel, Mörtel

um 1390
Paris, Bibl. Nationale, Ms. B. 21, fol. 119
Augustinus-Handschrift
Buchmalerei (Flandern oder Nordfrankreich)

Elmer, Klüpfel, Lastkran, Spitzfläche
B/Nu 169, Mikoski, Bild 53.



627 a
Wien, Österr. Nat. Bibl., Cod. 2590
fol. 8
Syndes, Livre de la fontaine de toutes sciences
Buchmalerei (Niederrhein)
Kelle, Laufschiff, Mörtel, Zirkel
B/Nu 214, Tyllman, Abb. 36, Hemsse 2, Taf. 307, S. 31-33.

um 1470
Wien, Österr. Nat. Bibl., Cod. 2605
fol. 67
Christine de Pisan, La cité des dames
Buchmalerei
Gerüst, Klüpfel, Lastkran, Mörtel, Mörtel, Schlagstein, Zirkel
Pohl-Trom, Abb. 81; Mehl, G.: Prior Eugen schenke Buchen, Handschriften aus der Bibliothek des Priors Eugen von Sacringen, Graz 1986, Abb. 43.



um 1470
Wien, Österr. Nat. Bibl., Cod. 2590
fol. 8
Syndes, Livre de la fontaine de toutes sciences
Buchmalerei (Niederrhein)
Kelle, Laufschiff, Mörtel, Zirkel
B/Nu 214, Tyllman, Abb. 36, Hemsse 2, Taf. 307, S. 31-33.



Buchmalerei (Pug)
Gerüst, Kelle, Lastkran mit Tretrad und Zange, Leiter, Mörtelbottich, Mörtel, Schuttkarre
B/Nu 214, Tyllman, Abb. 36, Mikoski, Bild 26; Brandt I, S. 251, Abb. 338, Buch, S. 296, Abb. 69.5 (Umzeichnung Lavrager); Hans, Abb. 90; Marten, Peter u. Fritz Jankowski, Männer setzen Fährden, in: Braunschweig 1001 Braunschweig 1981, Aust.-Kat. Braunschweig 1981, Abb. 3, S. 136; Philipp, Taf. 34, Weinst. Bibl., Einband von Flor. Appian, Detmold 1990 (= Die Inkunabeln der Universitätsbibliothek 1001), Bd. 9, fol. 107.



Fig. 3: Scene di cantiere tratte da miniature medievali
[Binding 2001, 82, 112, 147, 195].



Fig. 4: Piero di Cosimo, *Costruzione di un edificio*, 1520 ca.
Olio su tavola, cm 82,5 x 199,5. Florida, The John and Mable
Ringling Museum of Art di Sarasota.

Nel dipinto sono rappresentate le diverse tipologie di maestranze che concorrevano alla costruzione di un edificio: carpentieri, scalpellini, muratori, calciaioli, trasportatori e semplici manovali. Al centro del corpo di fabbrica dipinto sulla destra della tavola è rappresentata una gru nell'atto di posizionare l'ultima delle statue che adornano il palazzo. L'antenna poggia su una base di legno, apparentemente un carrello con quattro piccole ruote piene. Il motore è una ruota, solidale all'antenna, manovrata da due operai: uno è in piedi a lato della stessa, l'altro vi sta salendo. Si tratta di una rappresentazione che risente molto dei modelli medioevali attualizzata dal punto di vista compositivo e pittorico.

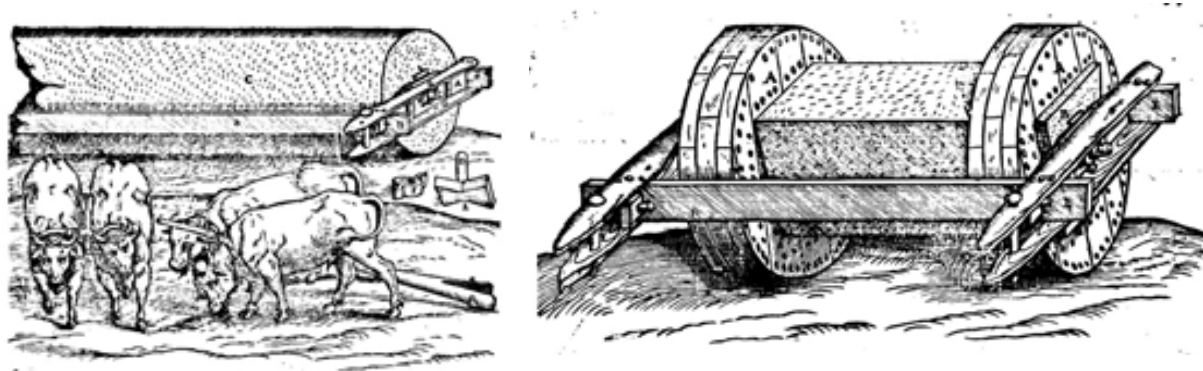
degli architetti nella società rinascimentale. In questa epoca l'architetto esce dall'anonimato per divenire un vero e proprio artista, così come era già accaduto nel periodo romano, divenendo una figura importante dal punto di vista sociale, molto richiesta per le sue competenze dalle diverse corti del tempo. Alla crescita sociale corrispose un importante processo di qualificazione culturale: il costruttore medioevale si evolve in un architetto umanista con una formazione pluridisciplinare, capace di affrontare problematiche estetiche e costruttive dell'architettura che, tra l'altro, comincia a sperimentare una nuova forma letteraria, quella del trattato architettonico, sulla falsa riga di quello vitruviano. Il contributo più originale di tale nuova forma di codificazione del sapere è l'introduzione sistematica di disegni esplicativi nella trattazione delle problematiche dell'architettura e, in relazione al presente studio, delle macchine. La nuova figura di architetto-ingegnere-artista, dedicandosi allo studio della cultura classica attraverso il pensiero umanista del tempo e i viaggi a Roma per apprendere i segreti costruttivi della grande civiltà romana, era l'unica in grado di affrontare con competenza i temi dell'architettura e della meccanica attraverso il disegno. La pubblicazione commentata del *De Architectura* di Vitruvio testimonia la stretta collaborazione tra letterati e architetti che divenne uno dei caratteri distintivi della cultura del Quattrocento.

Brunelleschi fu tra i primi architetti a affermarsi socialmente contribuendo con il suo operato in maniera determinante alla definizione di una nuova identità professionale [Wittkower 1968]. Con la costruzione della cupola di Santa Maria del Fiore [Guasti 1857; Battisti 1976; Bruschi 2006; *Prima di Leonardo* 1991, *Gli ingegneri del Rinascimento* 2005] egli segna un momento di frattura con il passato e l'inizio di un nuovo modo di concepire il lavoro tecnico anche e soprattutto per quanto attiene gli aspetti costruttivi dell'architettura, facendosi carico in prima persona dell'ideazione e dell'organizzazione del cantiere. Purtroppo, non esistono scritti e/o disegni autografi di Brunelleschi sull'argomento; ciononostante l'attenzione posta dai suoi contemporanei alle macchine utilizzate in cantiere, registrata attraverso l'elaborazione di disegni commentati, ben testimonia l'affermarsi dell'utilizzo dell'illustrazione per descrivere macchine e congegni nel periodo rinascimentale.

Le opere degli ingegneri senesi come Mariano di Jacopo detto il Taccola, Francesco di Giorgio Martini e poi, di Leonardo [Portoghesi 1981; *Prima di Leonardo* 1991; *Gli ingegneri del Rinascimento* 2005] testimoniano la maturata consapevolezza della necessità di coniugare continuamente scienza e tecnica, e che non era più sufficiente riscoprire la sapienza antica: occorreva sperimentare soluzioni nuove e generalizzarne i principi. Tali opere, dunque, rappresentano l'inizio di un processo che contribuirà, tra l'altro, alla trasformazione della costruzione dell'architettura da un'attività fondata esclusivamente sulla pratica e sull'esperienza, in una disciplina basata su un insieme di premesse teoriche definite e realizzate attraverso metodi rigorosi di calcolo e di misurazione. Per tutto il Seicento e l'inizio del Settecento, però, il mondo delle arti applicate e quello della scienza rimasero sostanzialmente distinti: i maestri artigiani – dal Medioevo organizzati in corporazioni delle arti e dei mestieri – erano gelosi del loro saper fare e del ritorno economico e sociale che ne derivava e, dunque, erano restii al confronto con il mondo della scienza e a rendere noti i loro segreti pratici. Per tale ragione, nonostante gli studi e le sperimentazioni degli ingegneri rinascimentali, stentò a affermarsi una pubblicistica tale da svelare i 'segreti' tecnici relativi alla pratica realizzativa delle architetture e alle macchine impiegate, al di fuori della stretta cerchia degli addetti ai lavori.

Occorrerà attendere l'opera di Nicola Zabaglia, meccanico della Reverenda Fabbrica di San Pietro, per registrare uno straordinario salto di qualità nella rappresentazione del 'cantiere'. Zaba-

Fig. 5: Rappresentazione delle macchine di Chersifrone e di Metagene descritte da Vitruvio nel libro X [Rusconi 1590, 136-137].



Tra le figure elaborate dal Rusconi per illustrare il Trattato di Vitruvio, di sicuro interesse sono quelle relative alle macchine ideate da Chersifrone e Metagene per la costruzione del tempio di Diana a Efeso.

Il sistema di Chersifrone è stato illustrato nella gran parte delle edizioni del trattato vitruviano in modo non sempre preciso. Innanzitutto, va sottolineato che tutte le ricostruzioni grafiche fanno riferimento – almeno nelle proporzioni – ad un fusto di colonna molto slanciato e non a dei rocchi piuttosto tozzi come quelli che con ogni probabilità furono utilizzati per la realizzazione del tempio di Diana da parte Chersifrone. Inoltre, va sottolineato che per poter rotolare secondo il proprio asse i rocchi dovevano essere dei perfetti cilindri e che il piano stradale doveva essere privo di asperità. Per tale ragione Gullini ipotizza che per far rotolare il rocchio, senza, peraltro, rischiare di provocarne la rottura, si provvedesse a realizzare sulle sue facce piane due cornici di legno a forma

di ruota, che consentivano al rocchio stesso di ruotare su sé stesso in una direzione perpendicolare al suo asse, sollevato, però, da terra [Gullini 1990, 95]. Analogamente, anche la seconda macchina ideata da Metagene per trasportare gli architravi dell'Artemision, è stata per lungo tempo interpretata in maniera imprecisa, anche a causa dell'iconografia vitruviana cinquecentesca. Considerato che gli arcotravi del tempio di Diana ad Efeso, secondo le ricostruzioni più attendibili, dovevano misurare circa sei metri, se – come nelle ricostruzioni grafiche più diffuse della macchina di Metagene – fossero state realizzate solo due ruote poste perpendicolarmente all'asse dell'arcotrave, per il relativo traino sarebbero occorse strade larghe oltre gli otto metri. Inoltre, tutte le asperità presenti lungo le stesse avrebbero potuto provocare anomale sollecitazioni all'elemento in pietra, con il rischio di fratturarlo e, dunque, renderlo inutilizzabile. Per tale ragione sempre Gullini ipotizza che il blocco

marmoreo fosse connesso non a due ma a quattro ruote, due per lato, poste sui lati lunghi, in modo tale che esso potesse essere trascinato nella direzione del suo asse maggiore, riducendo fortemente gli urti e le sollecitazioni [Gullini 1990, 84, figg. 118-119]. Inoltre, se consideriamo che per porre al di sopra delle colonne i citati architravi fu utilizzato il sistema del terrapieno, l'apparecchio di Metagene così come storicamente rappresentato nell'iconografia classica, sarebbe stato inservibile a meno che di non costruire una rampa terrapieno perpendicolare alla facciata del tempio con una sezione superiore a quella dell'intercolonnio. Viceversa, se il traino del blocco avveniva nella direzione della sua lunghezza, il terrapieno poteva essere disposto con una rampa parallela alla fronte del colonnato. In tal modo il blocco poteva essere trasportato in alto secondo un piano verticale parallelo a quello della sua definitiva collocazione e a poca distanza da essa [Gullini 1990, 88].

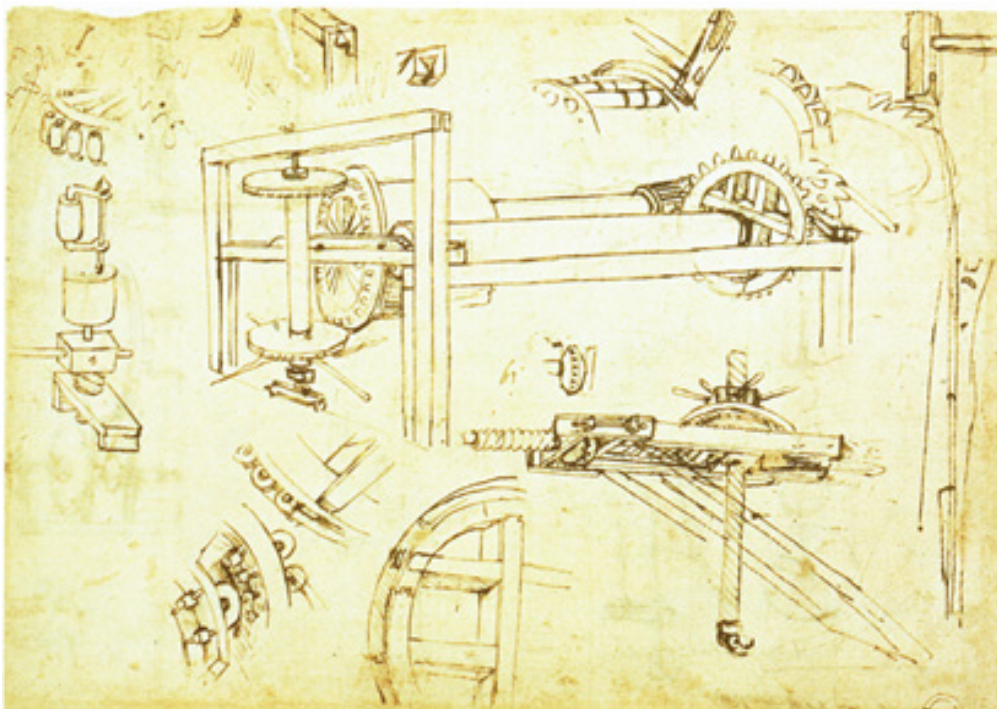


Fig. 6: Leonardo da Vinci, Argano a tre velocità di Brunelleschi, Milano. Codice Atlantico, Biblioteca Ambrosiana, c. 1083v.

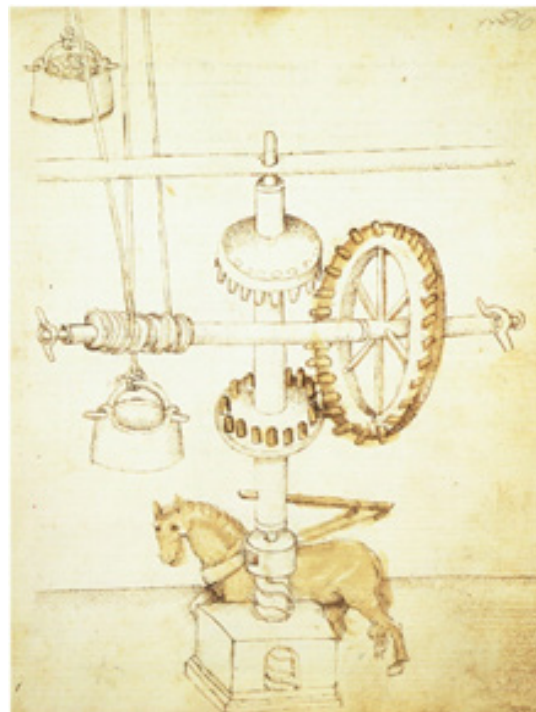


Fig. 7: Mariano di Jacopo detto il Taccola, *De ingeneis*, Libri III-IV. *L'argano brunelleschiano reversibile*. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Ms. Palatino 766 (BNCF), c. 11r.

Grazie ad una documentazione molto ricca, le principali macchine concepite o perfezionate da Brunelleschi e utilizzate nelle diverse fasi di costruzione della cupola di Santa Maria del Fiore sono state oggetto di molteplici pubblicazioni e di ricostruzioni al vero. Rispetto all'argano realizzato da Brunelleschi, la versione disegnata dal Taccola non consente la variazione della velocità. La cosiddetta colla grande, il gigantesco sollevatore di pesi che operava da terra e che da solo garantiva l'approvvigionamento dei materiali in quota, era una macchina particolarmente robusta, potente e soprattutto versatile, garantendo tre diverse velocità di sollevamento. Poteva, inoltre, lavorare sia in discesa che in salita senza bisogno di staccare dal giogo e riattaccare in senso contrario la coppia di buoi che erogava la forza motrice, grazie ad un ingegnoso dispositivo che consentiva l'inversione della rotazione degli alberi.

Di sicuro interesse furono anche le impalcature lignee ideate e costruite da Brunelleschi alla quota dell'imposta della cupola per la sua realizzazione e, successivamente, per della posa in opera della lanterna [Battisti 1976, 139, 262; Bruschi 2006, 39].

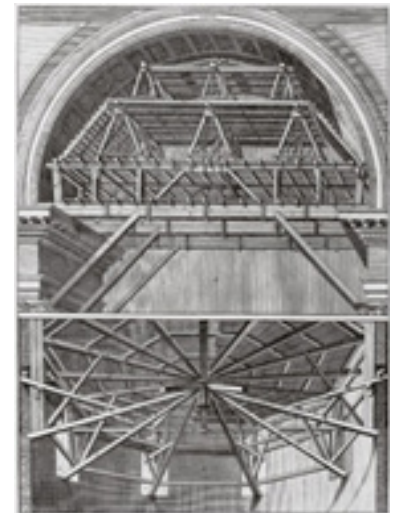
glia lavorò per tutta la vita costruendo macchine e ponteggi con straordinaria perizia e ingegno. A quasi cinquant'anni, nel 1714, sollecitato dalla Congregazione, decise di pubblicare il volume *Castelli e Ponti* che sarà stampato solo nel 1743. Successivamente, nel 1824, fu pubblicata una seconda edizione, con l'introduzione di Filippo Maria Renazzi, corredata con una biografia dello Zabaglia. Il volume e l'opera del sampietrino, oggetto di molti recenti studi [Sapere e saper fare 2001; D'Amelio 2006; Marconi 2006, 2015], a cui si rimanda per ulteriori approfondimenti, risulta di grande interesse per diversi motivi. Innanzitutto, egli fa riferimento alla necessità di utilizzare ponti e impalcature comode e sicure per gli operai, sottolineando che la realizzazione di buone impalcature sia condizione essenziale per la riuscita dell'opera, osservazione ribadita in seguito da Viollet-le-Duc nella voce «echafaud» del suo *Dizionario* [Viollet-le-Duc 1861]. Ancora più interessante, dal nostro punto di vista, è la precisione con la quale sono disegnate nelle tavole del suo volume le attrezzature da lavoro, le funi, le giunzioni delle travi lignee, le macchine di sollevamento, le impalcature ecc., nonché le lunghe didascalie a corredo e spiegazione delle tavole. Ciò testimonia l'intento di 'svelare' i segreti della categoria di artigiani a cui apparteneva, fino a allora tramandati solo oralmente, in un contesto sociale e culturale in veloce trasformazione. Non a caso tra fine Settecento e inizio Ottocento si assisterà a un nuovo cambiamento della figura dell'architetto costruttore, dopo quella dell'epoca romana, medioevale e rinascimentale, che vedrà la nascita dell'ingegnere modernamente inteso, con le istituzioni delle prime scuole di ingegneria fondate proprio sullo studio della meccanica e dell'idraulica. Testimonianza di tale ulteriore trasformazione è la pubblicistica sette-ottocentesca. Per tutti basti ricordare le illustrazioni delle opere di Jean-Baptiste Rondelet e di Viollet-le-Duc.

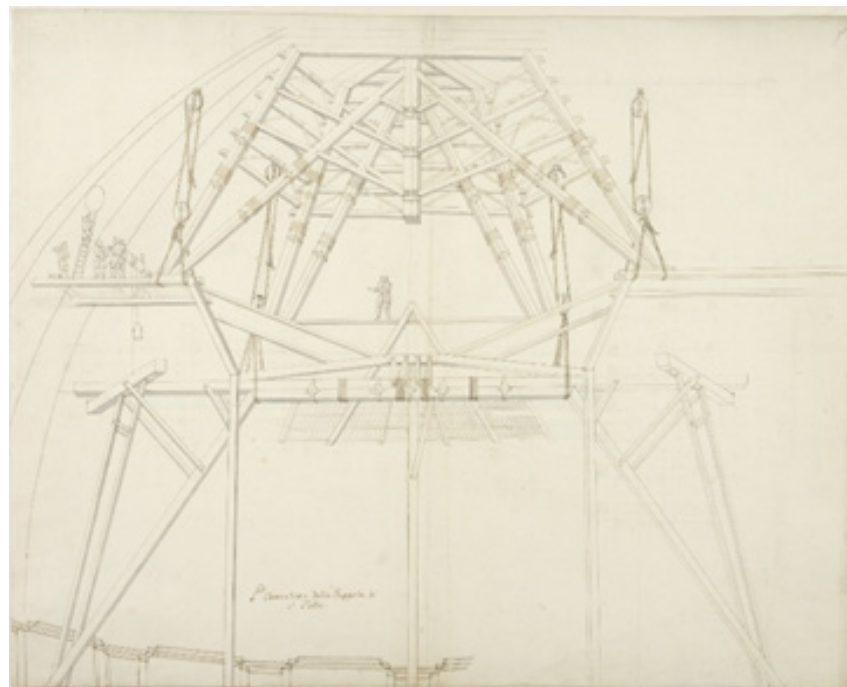
5 | Conclusioni

L'esame delle diverse fonti iconografiche sugli aspetti realizzativi e cantieristici dell'architettura storica compiuta testimonia una ricchezza e pluralità di questioni che solo parzialmente è stato possibile specificare in questa sede.

Nel periodo romano tali fonti sono di natura simbolica e evocativa. La rappresentazione di utensili, tipologie di lavoratori, macchine e scene di cantiere vere e proprie è parte di un discorso

Fig. 8: Nicola Zabaglia, *Castelli e Ponti di Maestro Niccola Zabaglia con alcune ingegnose pratiche e con la descrizione del trasporto dell'Obelisco Vaticano e di altri del cavaliere Domenico Fontana*, Pagliarini, Roma, 1743. Tavv. II, V, XVI e XXVIII.





102 Fig. 9: Nicodemus Tessin il giovane, *Scaffolding for a Dome with explanatory text in Italian, Scaffolding in the Dome of St. Peter's Church, Rome*, Stoccolma, National Museum, NMH CC 749, NMH CC 2253 recto.

Le illustrazioni di Tessin testimoniano l'interesse anche degli architetti stranieri per le opere provvisorie realizzate dallo Zabaglia. In particolare, l'architetto svedese fu a Roma tra il 1673 ed il 1678, dove completò la sua formazione ed ebbe modo di conoscere Gian Lorenzo Bernini e Carlo Fontana.

celebrativo più ampio, tendente a esaltare le imprese e le virtù di imperatori e/o di uomini che si erano distinti per le loro opere. I rilievi marmorei realizzati per tombe e sarcofagi che rappresentano la maggior parte dei documenti a disposizione ben evidenziano tale aspetto.

La tipologia di rappresentazioni medioevali pervenuteci è già più ricca benché eterogenea, in quanto costituita da un insieme di immagini realizzate con molteplici finalità. Ciò impone che per una corretta interpretazione si debba tener conto dell'ambiente culturale in cui furono prodotte e degli obiettivi perseguiti dai relativi autori, nonché dell'eventuale uso di canoni convenzionali. Occorre, dunque, distinguere i casi in cui sono stati riproposti elementi di repertorio, a esempio in funzione simbolica o celebrativa, da quelli il cui intento documentario era preminente. Spesso pittori e miniaturisti riproducevano apparati tecnologici convenzionali, frutto di modelli rappresentativi canonici che si ripetevano quasi invariati nei secoli. In taluni casi, soprattutto nelle raffigurazioni di attività lavorative, la figura è più il frutto di una cultura tradizionale dell'immagine che non il prodotto dell'osservazione del dato tecnico reale. In molte altre miniature, invece, si registra un sostanziale contrasto fra la verosimiglianza della rappresentazione degli strumenti di lavoro, quali gli arnesi, le impalcature o le macchine per sollevare carichi, e il contesto in cui si svolge l'azione, che rimane spesso una riproduzione immaginaria, ricostruita mentalmente dall'artista anche se basata su dati reali, di un evento più volte osservato.

A partire dal Rinascimento, accanto alle fonti pittoriche che rimangono importanti elementi di riferimento, si affiancano altri tipi di rappresentazione più 'tecniche'. Si tratta delle illustrazioni delle riproduzioni del trattato di Vitruvio, con speciale riguardo al libro X, e di tutti quei trattati riconducibili alla tradizione di studi degli ingegneri senesi del XVI secolo e dello stesso Leonardo da Vinci che, sulla scorta delle invenzioni brunelleschiane, si interessarono, tra l'altro, delle macchine da utilizzare in edilizia.

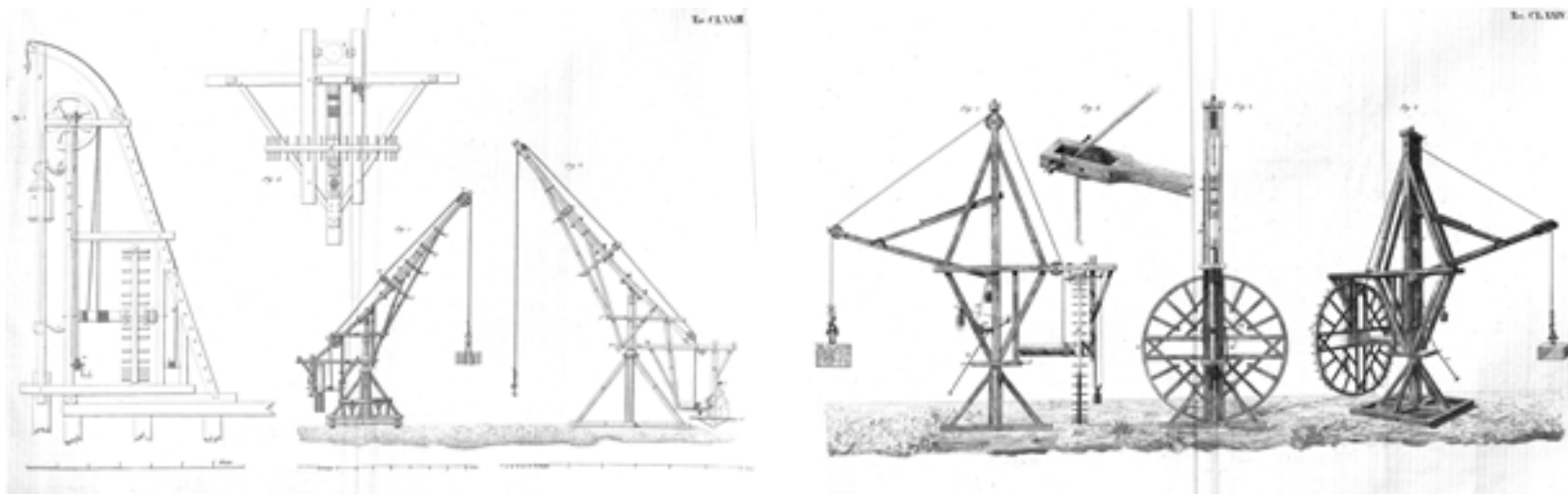


Fig. 10: Jean-Baptiste Rondelet, 1831, *Trattato teorico e pratico dell'arte di edificare*, prima traduzione italiana sulla sesta edizione originale con note e giunte importantissime per cura di Basilio Soresina. Mantova: Società editrice L. Caranenti. Tav. CLXXIII; Tav. CLXXIV. Nuova gru a volata mobile e grande ruota a cavicchie, impiegata per la costruzione della cupola della chiesa di Sainte-Geneviève, progettata e messa in opera da Rondelet nel 1785.

Per tutto il Seicento e parte del Settecento, non si registrano significativi cambiamenti nella tipologia di illustrazioni riferibili agli aspetti realizzativi dell'architettura. Nel Settecento illuminista le corporazioni edili, tanto gelose dei loro segreti professionali che tramandavano le loro conoscenze di generazione in generazione, cedettero il passo a nuovi modelli di formazione che, nel campo dell'architettura, si sostanziarono nella nascita delle moderne scuole di Ingegneria in cui gli aspetti realizzativi e cantieristici assunsero una propria autonomia anche disciplinare. Tale processo è identificabile anche nell'affermazione di un nuovo modello di iconografia fondato su basi scientifiche e tecniche che si pone l'obiettivo primario di fornire conoscenze a un vasto pubblico, anche nell'ambito più specifico delle attrezzature del cantiere e della sua gestione. L'opera di Nicolò Zabaglia, meccanico della Reverenda Fabbrica di San Pietro, risulta in questo senso di straordinaria importanza e aprirà la strada a tutta quella manualistica tecnica che si svilupperà a partire dall'Ottocento, in cui la rappresentazione dell'architettura e degli aspetti costruttivi della stessa assumerà un valore soprattutto tecnico-scientifico.

Bibliografia

- ADAM, J.P. (1988). *L'arte di costruire presso i romani*, Milano, Longanesi.
- AMORE, R. (2014). *Organizzazione e questioni di sicurezza nel cantiere edilizio pre-industriale*, in *History of Engineering, Storia dell'Ingegneria*, Atti del 5° Convegno Nazionale (Naples, 2014 May 19th - 20th), volume I, a cura di S. D'Agostino, G. Fabricatore, Napoli, Cuzzolin.
- ANGELINI, S. (1959). *Santa Maria Maggiore in Bergamo*, Bergamo, Istituto italiano arti grafiche.
- AVETA, A. (1987). *Materiali e tecniche tradizionali nel napoletano*, Napoli, Arte Tipografica.
- BARAGLI, S. (2003). *L'iconografia del cantiere come propaganda politica*, in *Pouvoir et édilité*, studi in onore di E. Crouzet-Pavan, Rome, Ecole française de Rome.
- BATTISTI, E. (1976). *Filippo Brunelleschi*, Milano, Electa.
- BERNARDONI, A., NEUWAHL, A. (2013). *Tirari e alzari, macchine da cantiere*, Figline Valdarno, Artes Mechanicae.
- BINDING, G., NUSSBAUM, N. (1978). *Der mittelalterliche Baubetrieb nördlich der Alpen in zeitgenössischen Darstellungen*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- BINDING, G. (1993). *Baubetrieb in mittelalter*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- BINDING, G. (1993¹). Voce *Cantiere*, in *Enciclopedia dell'Arte Medioevale*, Roma, Treccani, consultabile online (http://www.treccani.it/enciclopedia/cantiere_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medioevale%29/).
- BINDING, G. (2001). *Der Mittelalterliche baubetrieb in zeitgenössischen abbildungen*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- R. BORK, R. (2011). *The Geometry of Creation. Architectural Drawing and the Dynamics of Gothic Design*, Farnham, Ashgate.
- BOILEAU, E. (1879). *Les métiers et corporations de la ville de Paris, le livre des métiers*, Parigi, Imprimerie nationale.
- BRUSCHI, A. (2006). *Filippo Brunelleschi*, Milano, Electa.
- Castel Capuano. La cittadella della Cultura giuridica e della Legalità. Restauro e valorizzazione* (2013), a cura di A. Aveta, Napoli, Elio De Rosa Editore.
- Castel Nuovo in Napoli. Ricerche integrate e conoscenza critica per il progetto di restauro e di valorizzazione* (2017), a cura di A. Aveta, Napoli, Artstudiopaparo.
- COPPOLA, G. (1999). *La costruzione nel Medio evo*, Avellino, Elio Sellino editore.
- COPPOLA, G. (2015). *L'edilizia nel Medioevo*, Roma, Carocci.
- D'AMELIO, M.G. (2006). *Building materials, tools and machinery belonging to the Reverenda Fabbrica di San Pietro, used for building Rome thee late 16th to the late 19th century*, in *Practice an Science in Early Modern Italian Building. Towards an Epistemic History of Architecture*, Milano, Electa, pp. 125-136.
- Diagnostica e conservazione: l'insula 14 del Rione Terra* (2008), a cura di A. Aveta, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- DI STEFANO, R. (1963). *La cupola di San Pietro*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- FELICI, A. (2006). *Le impalcature nell'arte e per l'arte*, Firenze, Nardini.
- FERRARI, G.A. (1984). *Meccanica allargata*, in *La Scienza Ellenistica*. Atti delle tre giornate di studio (Pavia, 14-16 aprile 1982), a cura di G. Giannantoni, M. Vegetti, Pavia, Bibliopolis.
- GIOVANNONI, G. (1923). *Building and Engineering*, in *The Legacy of Rome*, Oxford, Oxford University press, pp. 429-474.
- GIOVANNONI, G. (1925). *La tecnica della costruzione presso i romani*, Roma, Bardi.
- Gli ingegneri del Rinascimento da Brunelleschi a Leonardo da Vinci*, a cura di P. Galluzzi, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 22 giugno 1996 - 6 gennaio 1997), Firenze, Giunti.

- GROSS, P. (2009). *Vitruvio e la sua opera teorica*, in *Storia dell'architettura italiana. Architettura Romana i grandi Monumenti di Roma*, a cura di H. von Hesberg, P. Zanker, Milano, Electa.
- GUASTI, C. (1857). *La cupola di Santa Maria del Fiore*, Firenze, Babera, Bianchi e Corugo.
- GULLINI, G. (1990). *Ingegneria e artigianato industriale*, in *Magna Grecia. Arte e artigianato*, a cura di G. Pugliese Carratelli, Milano, Electa.
- Le leggi dei Longobardi. Storia, memoria e diritto di un popolo germanico* (2005), a cura di C. Azzara, S. Gasparri, Roma, Viella.
- LUGLI, G. (1957). *La tecnica edilizia romana, con particolare riguardo a Roma e Lazio*, Roma, Eredi dott. Bardi.
- MARCONI, N. (2006). *Tradition and technological innovation on Roman building sites from the 16th to the 18th: construction machines, building practice and the diffusion of technical knowledge*, in *Practice and Science in Early Modern Italian Building. Towards an Epistemic History of Architecture*, Milano, Electa, pp. 137-152.
- MARCONI, N. (2015). *Castelli e ponti. Apparati per il restauro nell'opera di mastro Nicola Zabaglia per la Fabbrica di San Pietro in Vaticano*, Foligno, Il Formichiere.
- MARTINES, G. (1988-1999). *Macchine da cantiere per il sollevamento dei pesi, nell'antichità, nel Medioevo, nei sec. XV e XVI*, in «Annali di architettura», nn.10-11, pp. 261-275.
- MATTHIES, A.L. (1992). *Medieval treadwheels: Artists' Views of Building construction*, in «Technology and Culture», XXXIII, pp. 510-547.
- Prima di Leonardo. Cultura delle macchine a Siena nel Rinascimento*. (1991), a cura di P. Galluzzi, catalogo della mostra (Siena, Magazzini del Sale, 9 giugno - 30 settembre 1991), Milano, Electa.
- RONDELET, J.-B. (1831). *Trattato teorico e pratico dell'arte di edificare*, prima traduzione italiana sulla sesta edizione originale con note e giunte importantissime per cura di B. Soresina, Mantova, Società editrice L. Caranenti.
- RUSHFORTH, G. McN. (1923). *Architecture and Art*, in *The Legacy of Rome*, Oxford, Oxford University press, pp. 385-428.
- Roberto Di Stefano. Filosofia della conservazione e prassi del restauro* (2013), a cura di A. Aveta, M. Di Stefano, Napoli, Arte Tipografica.
- RUSCONI, G.A. (1590). *Della architettura di Gio. Antonio Rusconi, con centosessanta figure diseguate dal medesimo, secondo i precetti di Vitruvio, e con chiarezza, e breuità dichiarate libri dieci*, Venetia, Gioliti.
- Sapere e saper fare nella fabbrica di San Pietro. «Castelli e ponti» di maestro Niccola Zabaglia 1743* (2001), a cura di A. Marino, Roma, Gangemi.
- SINGER, C. (1923). *Science*, in *Architecture and Art in The Legacy of Rome*, Oxford, Oxford University press, pp. 265-324.
- TOSCO, C. (2003). *Gli architetti e le maestranze*, in *Arti e storia del Medioevo*, a cura di E. Castelnuovo, G. Sergio, vol. II, Torino, Einaudi.
- TOSCO, C. (2003¹). *Il castello, la casa, la chiesa. Architettura e società nel medioevo*, Torino, Einaudi.
- TOSCO, C. (2006). *Architettura*, in *Arti e tecniche del Medioevo*, a cura di F. Crivello, Torino, Einaudi, pp. 14-34.
- TRAGBAR, K. (2006). *Italian mediaeval building practice in contemporary visual representations*, in *Practice and Science in Early Modern Italian Building. Towards an Epistemic History of Architecture*, Milano, Electa, pp. 17-30.
- VIOLET-LE-DUC, E.E. (1861). Voce «échafaud», in *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, Paris, B. Bange, vol. IV.
- WITTKOWER, R. e M. (1968). *Nati sotto Saturno*, Torino, Einaudi (traduzione di F. Salvatorelli).
- VITRUVIO (1997). *De Architectura*, a cura di P. Gross, traduzione e commento di A. Corso, E. Romano, Torino, Einaudi.

Le coperture moderne negli scavi di Pompei: fonti iconografiche e istanze conservative

Giuseppe Feola

Università degli Studi di Napoli Federico II - Dipartimento di Architettura

Abstract

Le fonti iconografiche rappresentano un riferimento imprescindibile per gli studi e le ricerche sul tema delle coperture archeologiche negli scavi di Pompei. Attraverso l'analisi e la lettura critica di questi documenti è possibile delineare anche l'evoluzione delle soluzioni adottate. Gli studi delle fonti iconografiche contribuiscono a delineare una evoluzione storica in tema di copertura dei reperti archeologici pompeiani.

Iconographic reading of the conservative approaches about coverage interventions at the excavations of Pompeii

Currently iconographic sources are an essential reference for studies and research about the problem of archaeological protection at the excavations of Pompeii. Through the analysis and critical reading of these documents it is possible to delineate the evolution of the protective approaches adopted at the archaeological site, interventions consistent with the conservative instances of the moment. The studies of iconographic sources contribute to outline a historical evolution about coverage of Pompeii archaeological finds.

Keywords: Fonti iconografiche, archeologia, protezione.

Iconographic sources, archaeology, protection.

Giuseppe Feola è dottore di ricerca in Architettura (Storia e Restauro) presso l'Università degli Studi di Napoli Federico II.

Author: giuseppefeola@hotmail.it

Received October 10, 2017; accepted November 20, 2017

1 | Introduzione

La lettura storico-critica delle diverse tipologie di coperture presenti all'interno degli scavi archeologici di Pompei può consentire di definire la relazione tra gli avanzamenti disciplinari nel campo del restauro e l'evoluzione dei sistemi protettivi adottati nel tempo. Per tale lettura risultano imprescindibili le fonti iconografiche, in particolare quelle prodotte da studiosi e viaggiatori che, a partire dal XVIII secolo, hanno fornito descrizioni e analisi utili alla individuazione dei caratteri estetici di questa "città archeologica", in cui le coperture rappresentano uno degli elementi caratterizzanti lo skyline urbano. Nel corso del tempo queste raffigurazioni sono profondamente cambiate nell'espressione grafica, ma ancor più nei contenuti: ciò è dovuto soprattutto agli avanzamenti di natura tecnologica, laddove l'avvento della fotografia ha di fatto segnato uno spartiacque tra le restituzioni ideali (tipiche della prima metà del XIX secolo) e quelle prettamente reali e oggettive. Gli scavi di Pompei costituiscono una realtà unica, dove le ininterrotte attività di studio hanno prodotto proficue documentazioni, anche iconografiche, relative non solo alle operazioni di scavo, ma anche ai cantieri di restauro che sin dal XVIII secolo hanno dovuto considerare le istanze protettive che i siti archeologici richiedono. Queste fonti risultano oltremodo preziose, in particolare per lo studio e l'analisi dei sistemi di protezione ormai perduti o non adeguatamente conservati.

2 | Le coperture a Pompei nelle incisioni sette-ottocentesche

Tra il XVIII e il XIX secolo, il crescente interesse per le rilevanti campagne di scavo, in particolare quelle svolte in Italia, contribuì al consolidarsi del fenomeno europeo del *Grand Tour*.

Fig. 1: Louis-Jean Desprez, Tempio di Iside a Pompei.
Stoccolma, National Museum (cat. 1. 12a).



Proprio a questo periodo si fa risalire la nascita dell'Estetica come disciplina, ovviamente condizionata dalla visione neoclassica alla ricerca della "bellezza ideale", ottenuta dallo studio delle proporzioni architettoniche e dei modelli classici. In questo clima culturale, il problema di come affrontare la protezione dei manufatti archeologici veniva inteso esclusivamente come soluzione di tipo provvisorio, sia perché le possibili coperture stridevano con il concetto di "bello", sia perché durante le prime campagne di scavo non si puntava a conservare *in situ* i reperti, ma piuttosto si era soliti trasportarli presso gli edifici adibiti a museo o per arricchire le collezioni private; le coperture servivano, quindi, solo a proteggere gli apparati decorativi fino al compimento della loro asportazione.

Proprio per questo motivo, nelle vedute settecentesche, è molto difficile rintracciare strutture di copertura negli scavi archeologici, non essendo queste rispondenti ai canoni della bellezza ideale. Non moltissimi, dunque, risultano i casi da citare a Pompei: l'acquaforte della *Casa del Poeta Tragico* di William Gell risulta singolare in quanto illustra in primo piano i teli appesi a protezione temporanea dei dipinti parietali; assolutamente straordinario, poi, risulta il disegno di Louis-Jean Desprez del 1777 che documenta lo stato dei lavori al Tempio di Iside. Si tratta di una rara immagine delle coperture sorrette da pali in legno, che vennero messi in opera – come ricordano i diari di scavo – per coprire gli stucchi che decoravano le pareti del tempio; tali stucchi, infatti, considerati di "cattiva maniera", erano stati lasciati in sito, mentre le pitture del portico erano state distaccate e portate a Napoli. Gli apprestamenti posti a protezione degli stucchi vengono presto smontati, perché fatiscenti, e non se ne realizzeranno più altri [Fiorelli 1860, I, 56]. Nel

XIX secolo, essendo l'avvio degli scavi ancora troppo recente e non potendosi intendere ancora l'Archeologia come disciplina autonoma, non erano ancora maturi i fondamenti culturali né messe a punto le tecniche specialistiche, al fine di poter codificare una metodologia per gli interventi protettivi; la definizione di quest'ultima poteva nascere solo attraverso un'intensa attività di studio dei resti antichi che assumeranno, soprattutto in ambito francese, il ruolo di "fonte storica" e spesso un pretesto per l'esecuzione di restauri stilistici.

Le coperture degli edifici scavati diventano oggetto di studio solo per le restituzioni ideali che si compivano da parte degli allievi delle accademie durante il *Grand Tour*; quindi, si ritrovano solo progetti di restauro di natura prettamente grafica, ovvero non destinati alla realizzazione, ma al solo studio delle strutture antiche. Per quanto riguarda la documentazione di questo periodo, si nota una caratteristica comune a tutti gli studi [Gell-Gandy 1817-1819; Mazois 1824; Morolli 1988]: lo scopo della rappresentazione grafica era quello di restituire l'aspetto originario delle *domus*, il gioco tra luci e ombre, il rapporto tra *compluvium* e *impluvium*. Ne costituisce un valido esempio l'acquaforte di Gell relativa al restauro dell'atrio nella Casa di Pansa [Gell-Gandy 1819, II, 37], dove a caratterizzare l'ambiente è proprio la luce che filtra dalla copertura graficamente ricostruita. Si tratta quindi di studi tesi alla comprensione degli ambienti domestici, proprio attraverso gli elementi architettonici meno conservati, in quanto distrutti dall'eruzione del Vesuvio, ovvero le coperture. I disegni sono curati in ogni dettaglio: dalla ricomposizione ideale degli affreschi alla riproduzione delle suppellettili ritrovate nelle case che, inizialmente, se non erano di grande valore, venivano lasciate laddove erano state trovate. Soprattutto, nelle prime rappresentazioni non vengono evidenziati i particolari costruttivi del sistema di copertura e i rapporti tra gli elementi strutturali; tuttavia, queste immagini sono importanti perché testimoniano una sempre maggiore comprensione delle strutture antiche.

Questo tipo di rappresentazione delle rovine si diffonde durante il XIX secolo, quando le opere di pittori, scultori e architetti ospiti dell'Accademia di Francia a Roma venivano inviate, annualmente, alle accademie reali che dovevano giudicarle. Nel corso dell'Ottocento la scelta dei temi e l'elaborazione degli *envois* rispondono a una normativa precisa. Ad esempio, gli *architectes pensionnaires* come è noto dovevano dedicare i primi due anni del soggiorno romano allo studio di elementi architettonici di monumenti antichi; dopo la metà del secolo, sarà consentito loro di scegliere monumenti medievali o rinascimentali. Il terzo anno era riservato allo studio di una parte di un monumento; il quarto, infine, era quello del "capolavoro". Tema dell'*envois* era un monumento nel suo insieme, ovvero un intero complesso monumentale, e l'elaborato doveva comprendere uno "stato attuale" e un "restauro", cioè una ricostruzione grafica dell'edificio sulla base delle due categorie. Ne costituiscono un pregevole esempio gli elaborati di restauro eseguiti da Paul-Émile Bonnet durante la sua spedizione a Pompei, dove, tra gli altri monumenti, egli studia il Tempio Greco e i Propilei del Foro Imperiale. La pessima conservazione dell'edificio templare ne ha sempre reso problematico lo studio e né i primi saggi, né quelli più recenti hanno potuto chiarire i dubbi sulla sua originaria struttura. Gell lo riteneva troppo distrutto per poterne tentare una restituzione; parimenti François Mazois ammetteva la difficoltà "di riconoscere in modo certo i particolari della costruzione, visto il cattivo stato di ciò che ne resta"; Bonnet, invece, si cimenta in un restauro grafico basandosi su criteri analogici interpretati soggettivamente.

Proprio tali tipi di elaborati testimoniano il consolidarsi di un approccio metodologico che influenzerà anche sul piano operativo gli interventi di restauro in ambito archeologico per molti anni a venire; ed è per questo motivo che occorre contestualizzare storicamente e culturalmente questo tipo di studi sulle evidenze archeologiche.

Si tratta di rappresentazioni che si soffermano su quelli che sono gli aspetti formali e stilistici delle antiche coperture. Esaminando le fonti iconografiche di poco successive si può notare una sempre maggiore attenzione per quelli che sono gli aspetti costruttivi delle coperture pompeiane, la cui analisi si configura come la premessa alle restituzioni grafiche delle *domus*: è il caso degli studi condotti da Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc e Mazois, in chiave prettamente stilistica i primi e dal taglio nettamente manualistico i secondi.

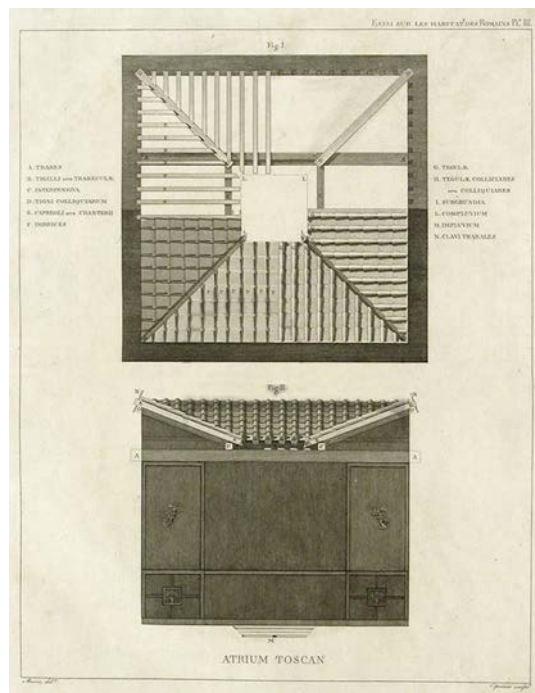
Significativi, dunque, risultano alcuni disegni che Viollet-le-Duc ha realizzato durante i suoi sopralluoghi a Pompei. L'architetto francese visitò più volte i siti archeologici campani durante i suoi viaggi in Italia: una prima volta era stato a Ercolano e aveva anche visitato il Museo di Napoli e gli scavi di Pompei, con l'amico pittore Léon Gaucherel, anche se nell'arco di soli quattro giorni, dal 20 al 24 luglio 1836; tuttavia, già in quell'occasione non mancò di eseguire numerosi schizzi e disegni. Poi ritornò sui luoghi dopo la caduta dei Borbone, una prima volta nel 1864, quando eseguì diversi rilievi della *basilica* e una ricostruzione ideale del suo interno con il podio in evidenza, e una seconda volta nel 1873, per disegnare alcuni interni di case pompeiane. Oggi, al di là del valore documentale, questi rilievi appaiono strumenti fondamentali, così come quelli di Mazois, per comprendere gli elementi costruttivi, perché, ricchi di annotazioni, mostrano implicite riflessioni critiche, acute osservazioni sull'articolazione degli spazi interni, sui rapporti tra le diverse parti e sulle relazioni con altri oggetti contenuti nei volumi costruiti e con l'uomo [Fino 2005, 198].

Rilevanti, per le tematiche qui trattate, sono i disegni per il restauro dell'atrio della Casa di Cornelia Rufo (eseguiti nel 1874), in cui Viollet-le-Duc ricomponne formalmente l'atrio e studia anche la carpenteria della copertura; proprio questo *modus operandi* segna un passo avanti rispetto agli studi precedenti e va a consolidare quella che sarà una visione largamente condivisa per molti anni a venire, ovvero che la profonda conoscenza (anche strutturale) delle architetture del passato, dovuta a un'attenta analisi dello stato dei luoghi, ne giustifica il restauro anche in chiave stilistica. È bene però precisare che quelle di Viollet-le-Duc non erano esercitazioni di stile, ma piuttosto definizioni estetiche dei resti frutto di approfonditi studi e attenti rilievi archeologici; quelli eseguiti a Pompei sono elaborati che lasciano intuire come Viollet-le-Duc, diversamente da Giovan Battista Piranesi – che comunque per gli elaborati di analisi strutturale si basava sui trattati antichi (anche nel modo di restituire graficamente le carpenterie) –, si basasse essenzialmente sullo studio degli elementi superstiti per realizzare le sue ricomposizioni.

Dopo l'ultimo viaggio, Viollet-le-Duc scrisse diversi articoli di carattere “tecnico” su Pompei nella *Encyclopédie d'architecture*, tutti accompagnati da alcune incisioni tratte dai suoi disegni, mentre alcune sue “ipotesi” di restauro di atri corinzi vennero illustrate nella Lettera IX di *Rome au siècle d'Auguste ou voyage d'un Gaulois a Rome* di Louis Charles Dezobry e in *De la décoration appliquée aux édifices*.

La personalità di Mazois, invece, ha intenzionalmente lasciato ai posteri una serie di restituzioni assai sobria degli edifici pompeiani e, nei limiti delle conoscenze del tempo e della propria esperienza, per quanto possibile rispondenti alle caratteristiche morfologiche riscontrate durante le sue campagne di rilievo. Tra quanti si sono interessati agli edifici pompeiani, Mazois è stato il primo a occuparsi dei sistemi di copertura, evidenziando gli elementi strutturali e la relazione tra di essi. Egli ha considerato il trattato di Vitruvio e ha redatto una tavola in cui rappresenta la copertura dell'*atrium tuscanicum* (una delle tipologie individuate da Vitruvio) in pianta e in sezione; ogni elemento è contrassegnato da una lettera che rimanda, in legenda, ai termini utilizzati dall'architetto romano. Anche se i disegni possono far nascere alcuni dubbi, il suo *Les Ruines de*

Fig. 2: Pianta e sezione dell'*atrium tuscanicum* [F. Mazois, *Les Ruines de Pompei*, Parigi 1824; Planche III dell'*Essai sur les habitations des Romanes*].



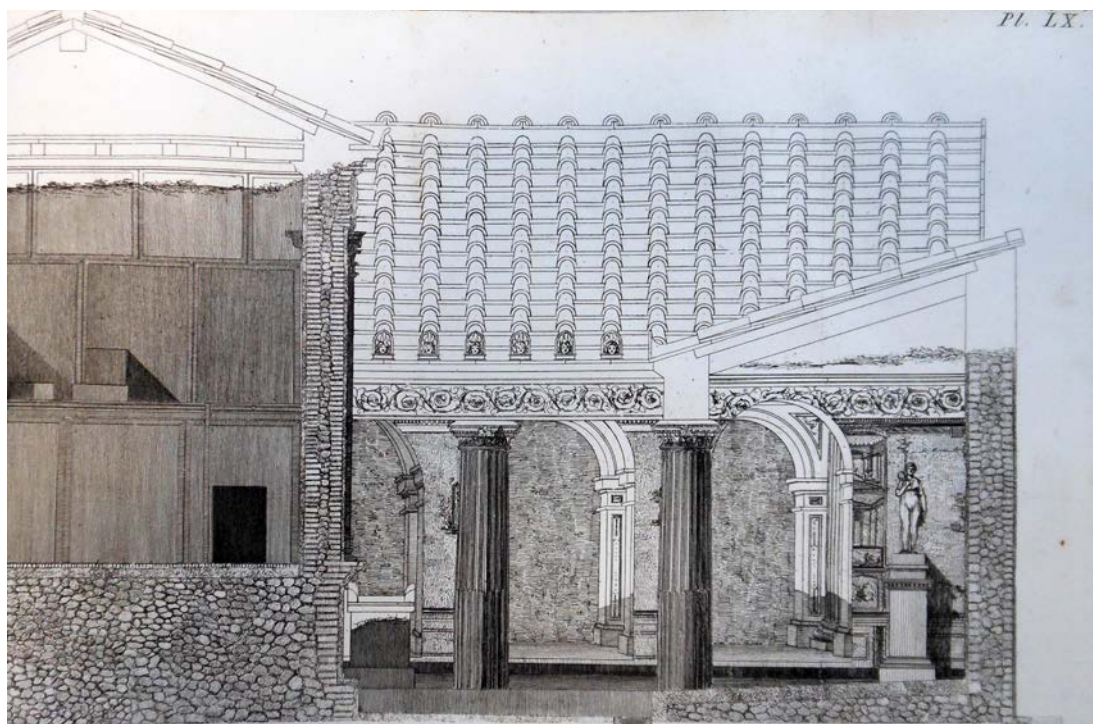


Fig. 3: G.B. Piranesi, 1778. *Studio delle coperture del tempio di Iside*. In Piranesi, G.B., *Antiquités de la grande Grèce, aujourd'hui Royaume de Naples*, LeBlanc, Parigi 1804.

Pompei rimane lo studio più verosimile sulle coperture, tanto che le rappresentazioni grafiche allegate sono state riprese in seguito da numerosi studiosi. Ancora prima di Mazois fu Piranesi ad analizzare (attraverso rilievi eseguiti nel 1778) l'architettura pompeiana, studiando anche i sistemi di copertura, sia dal punto di vista formale che costruttivo e graficizzando queste ricostruzioni ideali attraverso la medesima impostazione metodologica che si andava consolidando in ambito francese; gli elaborati mostrano, infatti, in maniera chiara la sovrapposizione tra lo stato di fatto dei manufatti archeologici e la restituzione ideale fino al livello di copertura. Piranesi, come altri suoi contemporanei, studiò i sistemi di copertura fondendo le informazioni dedotte dalla trattatistica con quelle dei rilievi diretti sui resti antichi, ma li analizzò anche dal punto di vista strutturale, disegnando dettagli costruttivi volti alla classificazione di ogni singolo elemento e alla funzione che ognuno di questi svolgeva. Realizzò, in particolare, una serie di grafici tendenti a individuare il sistema di copertura dell'atrio tuscanico, che ha successivamente tentato di riproporre per un restauro della Casa del Chirurgo: l'ipotesi progettuale, prettamente grafica, chiariva ulteriormente l'impostazione metodologica relativa agli interventi di restauro in quegli anni, ovvero la ricerca di "modelli ideali" da riproporre in ambito archeologico: ma i "modelli reali" risultano per le coperture quasi sempre assenti.

L'incontro di Piranesi con Pompei avviene in età avanzata, quando il disegnatore-architetto è all'apice della carriera e membro delle principali società antiquarie europee, insediato con la sua bottega nel cuore di Roma. Nel 1770 egli visita il sito archeologico in compagnia del figlio Francesco, allora tredicenne, e dell'architetto Benedetto Mori, spinto dal desiderio di verificare direttamente quanto riportato nelle pubblicazioni promosse dalla corona borbonica e quanto raccontato dai viaggiatori.

In occasione dei sopralluoghi a Pompei, Piranesi realizza un gran numero di disegni – un inventario postumo del 1800 ne menziona circa 300 – comprensivi di vedute urbane, rilievi architettonici, restituzioni di singoli manufatti e in questi si dedica anche allo studio delle coperture. Gli elaborati hanno generalmente il carattere di schizzi a inchiostro e matita dalla fattura rapida. Alla sua morte, avvenuta nel 1778, i disegni passano in eredità al figlio Francesco, che li custodisce per oltre vent'anni, fino alla traduzione incisoria preventiva all'edizione, tra il 1804 e il 1807, delle *Antiquités de la Grande Grèce* [Osanna, Caracciolo, Gallo 2016].

I disegni di Piranesi del Teatro di Ercolano e delle rovine di Pompei costituiscono una delle prime raccolte organiche di rilievi e schizzi eseguiti per le due città dissepolti. La nascita dello Stato unitario coincide con un diverso atteggiamento nei confronti dello scavo: infatti, si iniziò a scavare per conoscere e non per trovare oggetti. La figura alla quale si deve questo cambiamento di indirizzo è Giuseppe Fiorelli, soprintendente direttore degli Scavi dal 1863 al 1875, al quale si deve anche la suddivisione dell'area in *Regiones* e *Insulae* e le prime forme di scavo “orizzontale” (oggi “stratigrafico”). Questo cambiamento ideologico e metodologico dell'attività di scavo non fu accompagnato da un analogo comportamento nell'attività di restauro delle coperture; lo scopo degli interventi era ancora soltanto quello di proteggere gli affreschi, mentre le coperture che venivano realizzate erano ancora tettoie in legno e paglia o legno e tegole.

Michele Ruggero, architetto direttore dal 1875 al 1893, diede inizio a una nuova filosofia e metodologia d'intervento, proponendo il restauro dell'*atrium* della Casa delle Nozze d'Argento, considerato come il primo «restauro di puro valore architettonico, non avendo quell'atrio decorazioni parietali e musive tali da richiedere particolari misure di protezione» [Maiuri 1950, 7].

Si dovette aspettare la fine dell'Ottocento, con la direzione del soprintendente agli Scavi Giulio de Petra, per avere le prime forme di «scavo di reintegrazione [...] ripristino delle coperture che, garantendo la conservazione delle pitture, dei mosaici e degli stucchi, ridavano alla casa la sua antica luce, il suo vero e intimo ambiente» [Maiuri 1948, 11]. Come si può notare l'attenzione principale era ancora rivolta all'apparato pittorico, ma non si trascurava la necessità di salvaguardare anche lo spazio architettonico per il quale l'apparato pittorico era stato concepito.

Tra il 1894 e il 1895 venne scavata e immediatamente restaurata la Casa dei Vettii: si ha la prima ricostruzione stilistica delle coperture, con l'impiego di materiali non tradizionali, quali il conglomerato cementizio armato [Salassa 1999].

Dal punto di vista iconografico, la riformulazione estetica degli scavi di Pompei dovuta a questi interventi di fine Ottocento è in alcuni casi descritta dai vedutisti che in quegli anni, più che in passato, focalizzarono la loro attenzione su vedute d'insieme piuttosto che su singoli particolari di pitture parietali. Uno dei personaggi più significativi è, senza dubbio, Luigi Bazzani, vedutista e scenografo bolognese che aveva studiato prospettiva presso l'Accademia delle Belle Arti di Bologna. Con l'avvio della sua attività presso gli scavi di Pompei nel 1876, in quegli anni sottoposta a importanti campagne di scavo, iniziò a fare uso della macchina fotografica per mettere a fuoco gli scorci più significativi. La combinazione di entrambe le sue passioni (la fotografia e la rappresentazione prospettica) traspare dai suoi acquerelli che conferiscono alle sue opere “realiste” quasi una valenza scientifica. Oggi i suoi lavori pompeiani ci permettono di conoscere le caratteristiche di alcune *domus* dopo i primi cantieri di restauro, quando nell'area degli scavi era possibile vedere esclusivamente coperture o tettoie realizzate con spirito filologico, prevalentemente con materiali tradizionali e rispettose delle configurazioni originarie; particolarmente suggestivi gli acquerelli raffiguranti la Casa di Sallustio e la Casa dei Vettii, al cui studio Bazzani si dedicò per lungo tempo. In alcuni casi egli ha prediletto soggetti che, attualmente, o non esistono più oppure hanno



Fig. 4: Luigi Bazzani (1898), La Casa dei Vettii, acquerello, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.

perso le loro caratteristiche cromatiche e materiche. Di conseguenza alcune delle sue opere nel tempo si sono caricate di una forte valenza documentale; al contrario, le zone ancora intatte certificano la grande maestria di Bazzani nel mimetismo e la sua capacità nel restituire degli spazi ancora protagonisti del nostro tempo.

3 | Dal bello ideale al puro realismo delle rappresentazioni fotografiche tra il XIX e il XX secolo

Con l'avvento della fotografia è radicalmente mutata la percezione delle evidenze archeologiche e, di conseguenza, la rappresentazione dei diversi tipi di manufatti. La realizzazione di acquerelli o di incisioni presupponevano lunghi studi preliminari volti alla definizione del soggetto da rappresentare: questo comportava una sintesi dal punto di vista delle informazioni che in alcuni casi venivano anche alterate dalla visione della realtà dell'artista. La tecnica fotografica ha permesso di allontanarsi sempre più da queste restituzioni ideali; e per la rapidità di esecuzione, la natura dei soggetti è in parte mutata, con una propensione sempre maggiore verso una verità archeologica prima tralasciata, che nel caso di Pompei si è tradotta anche nella documentazione minuziosa delle varie fasi dei cantieri di restauro. Lo stesso Vittorio Spinazzola, durante la sua soprintendenza, ha documentato fotograficamente diversi cantieri di scavo e di restauro, che in alcuni casi hanno permesso di chiarire le tecniche costruttive delle antiche coperture, così da raccogliere un bagaglio di conoscenze propedeutiche alle ricostruzioni filologiche da lui intraprese. Attualmente queste documentazioni, custodite nell'Archivio fotografico della Soprintendenza archeologica di Pompei, costituiscono una fonte informativa fondamentale per la comprensione di questi antichi cantieri e per l'ampliamento delle conoscenze utili ai restauri futuri.

Il nuovo mezzo fotografico ha permesso di avere riscontri scientifici di fonti iconografiche, come per la Casa della Fontana Grande sempre a Pompei, altrimenti difficilmente verificabili, specialmente per la presenza di sistemi di protezione, che molto spesso si tendeva a escludere dalle rappresentazioni grafiche per le motivazioni prima descritte [Villani 2011, 25].

Tra il 1911 e il 1923, con Spinazzola soprintendente, iniziò un nuovo approccio agli scavi, il cui obiettivo era l'assetto urbano della città e non più le singole case: una metodologia d'intervento chiarita da lui stesso nei suoi scritti [Spinazzola 1953]. Sono gli anni in cui venne scavata tutta la via dell'Abbondanza: vennero riportate alla luce le facciate che prospettavano lateralmente sulla strada e ci si spinse all'interno delle case solo quando si aveva l'impressione che queste potessero avere un particolare interesse. Le coperture realizzate avevano come obiettivo la "ricostruzione possibilmente integrale dei monumenti"; per le ricostruzioni stilistiche furono impiegati sia materiali tradizionali, quali legno e tegole, sia materiali non tradizionali, quali conglomerato cementizio armato. In questo periodo, inoltre, era in uso la realizzazione di opere provvisorie in metallo ed eternit a protezione degli edifici in corso di scavo [Maiuri 1947]. Per la prima volta si intendevano studiare le coperture (i tetti) non come semplice elemento costruttivo della *domus*, ma dal punto di vista urbano, in funzione dell'impatto che queste generavano sul contesto ambientale. Questa chiave di lettura dei tetti si può evincere dalle stesse parole di Spinazzola:

il tetto, che, all'infuori di quel che anch'esso può rivelare delle costruzioni interne di un edificio, può mutare l'aspetto di una città, e può fare di una casetta pompeiana, ove le si sovrapponga un'aguzza copertura, un'abitazione di Amsterdam o una casa, poniamo, sul fiume Pegniz di Norimberga, e può dare alla facciata ed alla via un carattere tutto suo, così come un'acconciatura o un cappello da carattere ad una figura umana, pur senza alterarne i connotati.

Spinazzola, nei suoi scritti, parla di alcune coperture rivenute a Pompei negli anni trenta dell'Ottocento, così come era avvenuto a Ercolano, e di cui si riuscì a graficizzare le forme grazie a una mirata campagna di scavo. A ogni modo, queste, come tutte le altre coperture rinvenute a Pompei, andarono inspiegabilmente distrutte. Nonostante l'evidente difficoltà nel ritrovare porzioni di coperture utili a una loro ricostruzione (la maggior parte di esse erano crollate sotto il peso del materiale eruttivo), Spinazzola vide nelle tracce dello scavo un appiglio a cui aggrapparsi per ricomporre almeno quelle degli edifici architettonicamente più interessanti. Inequivocabili le sue parole:

Per poterne tentare la ricollocazione nel loro posto originario, non per calcoli o norme d'altronde derivate, ma per dati tratti dalla realtà stessa dello scavo, è necessario che la ricerca sia estesa ad ogni resto o traccia lasciata dalle loro travature nei muri di appoggio (nei punti d'innesto, cioè, delle travi con le parti di sostegno) e, soprattutto, alle loro inclinazioni.

Per la prima volta si scava in modo da poter ritrovare le coperture o parti di esse per poterle ricomporre *in situ*. Inoltre, Spinazzola, prima di decidere qualsiasi intervento di copertura, ne studia approfonditamente i resti per poterle classificare dal punto di vista tipologico e ne verifica la corrispondenza agli enunciati vitruviani; un atteggiamento che porta con sé ancora la visione sette-ottocentesca dello scavo. In realtà, il sovrintendente mostra la volontà di approfondire le analisi vitruviane sulla casa, proprio in merito ai suoi *tecta*, di cui l'architetto romano, trattando degli *atria* non si occupa se non in maniera approssimativa. Ecco riemergere il nesso tra conoscenza (della storia e delle caratteristiche architettoniche) e restauro.

Quello che nella pratica faceva Spinazzola era ripristinare con i dati certi dello scavo e in gran parte con gli elementi rinvenuti (laddove possibile) le strutture di copertura fino al manto i cui coppi spesso tornavano in luce (anche se frammentari) proprio dalle operazioni di scavo; esemplare in tal senso è stata la ricostruzione di una parte di copertura della Casa del Cenacolo Colonnato il cui stato di conservazione, anche se precario, ne aveva permesso la ricomposizione. A questi anni risale un'immagine d'archivio molto interessante, relativa alla Casa dei Ceii, nella quale un ambiente affrescato, parzialmente aperto, risulta protetto da un'intelaiatura metallica verticale alla quale venivano probabilmente sovrapposti pannelli trasparenti in perspex oppure dei teli a protezione degli affreschi; questo testimonia l'approccio sperimentale negli scavi di Pompei, dove nessuna strategia protettiva è stata mai considerata valida a priori, specialmente in riferimento alle coperture archeologiche.

Negli anni successivi alla soprintendenza di Spinazzola gli interventi di copertura a Pompei hanno registrato momenti di stallo e di ripresa: durante il periodo della Seconda guerra mondiale gli interventi furono sospesi, e terminato il conflitto, tutti gli sforzi furono concentrati nel porre rimedio ai danni provocati dalle 180 bombe sganciate all'interno degli scavi dalle forze aeree [Maiuri 1947].

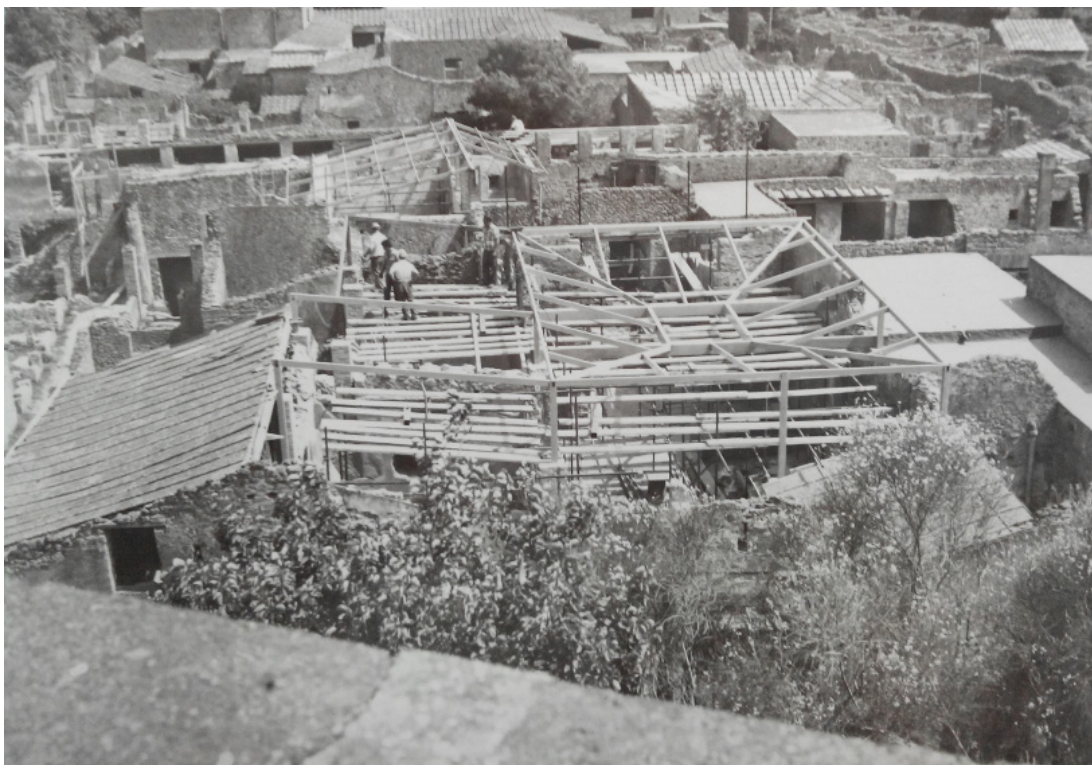
Una reale ripresa dei lavori che in qualche modo coinvolgevano le coperture si registrò durante il periodo in cui era soprintendente Alfonso de Franciscis; ma ancor più tra il 1977 e il 1982, durante la direzione di Fausto Zevi, si assistette a una notevole serie d'interventi (riportati da Chiara Maria Salassa) resi possibili grazie alla disponibilità dei fondi della Legge Speciale. Tra i cantieri più interessanti si segnala quello della Casa del Larario di Achille, per la quale fu realizzata una nuova copertura. Si tratta di una struttura con montanti in acciaio e manto di copertura in lamiera che poggia sulle antiche murature: l'andamento delle falde riprende quello della copertura originaria, la distinguibilità è quindi ottenuta tramite la scelta dei materiali; ma l'illuminazione de-

gli ambienti coperti non rispecchia più quella originale, in quanto la mutata consistenza dei setti murari permette l'ingresso della luce anche lateralmente.

In questo periodo l'obiettivo degli interventi era quello di proteggere gli ambienti con coperture leggere e reversibili, che riprendessero lo *skyline* delle coperture originali. Nonostante alcune criticità, le coperture realizzate hanno funzionato e funzionano tutt'ora, almeno per quanto riguarda il loro scopo principale, ovvero l'arresto della primaria causa di degrado, individuata nei danni determinati dagli agenti meteorici; il riequilibrio della consistenza fisica dei monumenti ne ha consentito la manutenzione ordinaria, agevolando in tale modo una futura conservazione idonea a evitare o, perlomeno, a limitare al minimo ulteriori interventi di restauro che, anche nel migliore dei casi, comportano – come è noto – una manomissione delle caratteristiche originarie dei manufatti.

È dunque evidente il ruolo cruciale di queste fonti iconografiche nella lettura storico-critica degli interventi di copertura pompeiani e della loro evoluzione nel tempo; ma un altro aspetto importante riguarda il bagaglio di conoscenze che questo tipo di documentazione fornisce oggi alle nuove campagne di restauro come quella intrapresa grazie al Grande Progetto Pompei. Oggi, infatti, si può verificare come per uno dei restauri più recenti, ovvero quello del Criptoportico, si sia tenuto sicuramente conto dei precedenti interventi risalenti al 1967, le cui fotografie mostrano sia una marcata similitudine nell'organizzazione del cantiere (tenendo presente le ovvie differenze nelle prestazioni attese dovute alla distanza temporale), sia una evidente rispondenza nel riproporre nelle soluzioni di copertura l'impiego dei medesimi materiali. Le nuove coperture, infatti, così come quelle realizzate durante il primo restauro del 1967, presentano una struttura

Fig. 5: Casa del Larario di Achille. Il cantiere di restauro nel giugno del 1978, archivio fotografico della Soprintendenza ai beni archeologici di Pompei, scheda D15028.



in legno con manti alternativamente in lamiera o tegole: il legno utilizzato per la nuova struttura è di tipo lamellare, questa scelta lascia percepire una ben precisa volontà da parte dei progettisti di non alterare quell'immagine della casa che con il tempo si era storicizzata, anche se, probabilmente, in questo caso l'istanza storica ha nettamente prevalso su quella estetica.

Si è realizzato anche il rifacimento delle tettoie di protezione del triclinio estivo, del frigidario e degli ambienti contigui, con orditura principale e secondaria in legno lamellare e manto di copertura in onduline di rame: interventi chiaramente rispondenti allo schema strutturale esistente. La nuova riconfigurazione delle pendenze, l'impermeabilizzazione dei lastrici solari, l'apposizione di infissi, il ripristino funzionale delle antiche canalizzazioni e lo studio delle nuove, il drenaggio delle acque superficiali, eviterà il degrado dall'infiltrazione di acque piovane sulle superfici affrescate così come avvenuto in passato.

4 | Conclusioni

I nodi critici attuali evidenziano che il problema delle coperture dei manufatti archeologici presso l'antica città vesuviana può dirsi ancora non risolto. I numerosi interventi realizzati in un lasso di tempo relativamente breve hanno evidenziato la difficoltà di dare risposte architettoniche in grado di considerare e, quindi, rispettare contemporaneamente, sia i caratteri identitari delle evidenze archeologiche da proteggere, sia i rapporti estetico-ambientali definiti dalle coperture preesistenti, e, dunque, i criteri del restauro moderno.

In realtà, questi recenti restauri, così come tutti quelli realizzati a Pompei, sono stati "progettati" in assenza di linee guida specifiche per il problema delle coperture, affidando completamente alle scelte "individuali" degli architetti coinvolti la risoluzione di questa annosa questione.

Chi scrive non si riferisce a linee guida volte a prefigurare esteticamente le soluzioni architettoniche da adottare, ma piuttosto capaci di seguire un percorso metodologico – quello della disciplina del restauro – per far emergere quei valori e significati che ogni nuova struttura protettiva deve rispettare, che a Pompei vanno dalla scala architettonica a quella urbana.

Si tratta di una "città" che costituisce un complesso palinsesto, la cui definizione è anche il risultato di queste aggiunte architettoniche che nel tempo hanno profondamente modificato la valenza estetica e paesaggistica del sito; ciò dimostra che le coperture archeologiche, a prescindere dai caratteri morfologici e materici, vanno inevitabilmente ad alterare la percezione delle preesistenze. L'attenuazione di questa alterazione dell'immagine archeologica è uno dei nodi critici che caratterizza la ricerca di soluzioni progettuali sensibili; gli orientamenti attuali sul tema della protezione prefigurano due atteggiamenti diametralmente opposti, due vere e proprie scuole di pensiero. La prima prende a modello e sviluppa la visione di Franco Minissi, proponendo un approccio che si basa sulla profonda conoscenza delle preesistenze da proteggere, non per ripristinarle, ma per riconfigurarne l'unità potenziale (quando i resti dell'opera lo permettono) attraverso soluzioni distinguibili ed elaborate caso per caso in base ai valori identitari del manufatto archeologico. La seconda, invece, vede nelle coperture filologiche l'unica soluzione in grado di non alterare il significato dei resti archeologici, e vede protagonista la figura di Paolo Marconi che – particolarmente per i siti come Pompei ed Ercolano, dove le coperture rappresentano l'elemento architettonico che dal punto di vista formale lega ogni edificio all'altro, determinando così l'identità dell'antica città – convintamente suggerisce questa tipologia d'intervento.

Alla scuola di pensiero "minissiana" appartiene Sandro Ranellucci che ha studiato a lungo e approfonditamente il tema delle coperture, cercando di chiarire il legame tra gli aspetti conservativi e quelli di presentazione delle rovine; nei suoi scritti egli ricorda che l'elemento protettivo è al

servizio del manufatto archeologico e il protagonismo di quest'ultimo non deve essere messo in discussione da una nuova sovrapposizione architettonica. In particolare, afferma che nel caso di coperture contenitive

l'edificio protettivo dovrebbe avere un carattere tale da non risultare protagonista, e neanche intromettersi nel carattere strutturale della rovina. Si potrebbe dire che la fisionomia del contenitore dovrebbe essere in grado di rispettare l'antico distaccandosi da esso, inserirsi nell'insieme delle rovine possedendo un'espressione formale propria [Ranellucci 2009, 203].

Ranellucci precisa ancora che le coperture archeologiche per loro natura non possono essere considerate come elementi neutri, si tratta comunque di una sovrapposizione al tessuto figurativo frammentario del rudere, è per questo che solo un progettista con competenze specifiche sul tema può affrontare una sfida progettuale così delicata. Egli scrive che:

con la realizzazione di una struttura protettiva, il documento risulta inserito in una nuova condizione nella quale si intersecano i precedenti riferimenti con nuovi significati. Se perfino dall'anastilosi scaturisce inevitabilmente un'entità contemporanea, a maggior ragione non sarà possibile illudersi di trovare facilitato il compito in occasione del progetto di strutture protettive, non potendo schermarsi dietro la pretesa di poter operare neutralmente in rapporto all'oggettività di un documento. Si tratterà anche in quel caso, comunque, di un atto d'interpretazione, prettamente attuale e moderno, un atto critico e creativo [Ranellucci 2009, 206].

Un altro aspetto caratteristico di questa scuola di pensiero è la messa in relazione tra il progetto di protezione con quello di musealizzazione, il cui denominatore comune è il rispetto dell'identità archeologica. In questa prospettiva ogni realtà esige risposte architettoniche specifiche; Ranellucci, a tal proposito, afferma che

la problematica connessa all'adozione di strutture protettive nella conservazione dei siti archeologici, non è riconducibile ad alcuna forma manualistica. Solo procedendo dalla necessità di tener conto caso per caso delle caratteristiche specifiche del sito, è possibile distinguere le situazioni nelle quali la finalità conservativa è associata a quella evocativa da altre situazioni nelle quali la finalità evocativa sia prevalente [Ranellucci 2009, 217].

La seconda scuola di pensiero è quella che vede nelle coperture filologiche l'unica soluzione in grado di non alterare il significato delle rovine da proteggere. Mentre la prima tendenza prende a riferimento le teorie di Minissi, quest'ultima si basa sulla visione di Paolo Marconi che, infatti, scrive la prefazione del testo che corrisponde all'esemplificazione più recente di questa tendenza, ovvero il *Manuale del restauro archeologico di Ercolano*, curato da Alessandro Pierattini e pubblicato nel 2009 proprio come il testo di Ranellucci, a sottolineare la contemporaneità di due approcci diametralmente opposti. Il *Manuale* si basa sulla conoscenza approfondita dei materiali e delle tecniche costruttive tradizionali in area vesuviana, al fine di offrire ad architetti e archeologi uno strumento utile alla reintegrazione filologica degli elementi perduti; vengono illustrate schede dettagliate per ogni elemento costruttivo dell'antica edilizia ercolanense, con una sezione interamente dedicata alle coperture. Queste schede sono pensate per aiutare il progettista nella restituzione filologica delle nuove coperture da realizzare; come specifica Marconi, questo manuale «ambisce a diventare la guida dell'esegeta dei ruderi di Ercolano ed il suo informatore circa le tecniche edilizie che si trovano esemplificate nella cittadina vesuviana» [Pierattini 2009, 9]. Pompei, con-

servando un'immagine archeologica che va dalla scala architettonica a quella urbana, è il sito che meglio riesce a far emergere i limiti e le potenzialità di entrambi gli approcci. Numerosi sono, infatti, gli esempi di coperture filologiche che cadono nel falso storico, così come tutti quegli interventi di copertura che seppure con linguaggio architettonico contemporaneo, non rispettando il criterio del minimo intervento, oggi risultano altamente impattanti dal punto di vista estetico. Dunque, in assenza di indirizzi progettuali appositamente codificati per la realizzazione di coperture protettive presso Pompei, le uniche soluzioni architettoniche in grado di attenuare questa alterazione estetica sono quelle che assumono il rispetto dell'autenticità come principio fondante. Ciò vuol dire che ogni proposta d'intervento dovrebbe partire dalla definizione identitaria della rovina da proteggere in relazione ai rapporti di tipo paesaggistico ambientale.

Questa definizione identitaria della preesistenza può avvenire solo attraverso un'approfondita attività di studio, in cui le fonti iconografiche rappresentano uno straordinario strumento di conoscenza che rende possibile un'analisi di tipo critico volta proprio all'individuazione dei valori suddetti.

La consapevolezza delle istanze da rispettare non solo rappresenterà una guida verso soluzioni architettoniche integrate con il contesto archeologico, ma permetterà anche di individuare quei casi in cui la protezione dovrà essere perseguita attraverso approcci alternativi che non prevedano l'aggiunta di una copertura, ma l'intervento diretto sul bene.

Bibliografia

- AVETA, A. (1980). *Il "Dictionnaire" e le tecniche costruttive*, in «Restauro», 47/49, pp. 157-187.
- CARBONARA, G. (2011). *Architetture d'oggi e restauro. Un confronto antico-nuovo*, Torino, Utet.
- DELL'ORTO, L.F. (1990). *Restaurare Pompei*, Milano, SugarCo.
- DI MUZIO, A., PALMERIO, G. (2007). *Strutture protettive in archeologia*, in *Trattato di restauro architettonico*. Primo aggiornamento, a cura di G. Carbonara, Torino, Utet, pp. 225-294.
- DI STEFANO, A.M. (1994). *Eugène E. Viollet le Duc. Un architetto nuovo per conservare l'antico*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- FEOLA, G. (2017). *Il futuro delle rovine. La protezione delle evidenze archeologiche*, tesi di dottorato in Architettura, Università degli Studi di Napoli Federico II, FedOA Press.
- FINO, L. (2005). *Pompei tra '700 e '800, acquerelli disegni stampe e ricordi di viaggio*, Napoli, Grimaldi.
- IORELLI, G. (1860-1864). *Pompeianarum Antiquitatum Historia*, 3 voll., Napoli, Stamperia poliglotta.
- GELL, W., GANDY, J.P. (1817-1819). *Pompeiana. The Topography, Edifices, and Ornament of Pompeii*, 2 voll., London, Henry G. Bohn.
- LAURENTI, M.C. (2006). *Le coperture delle aree archeologiche – Museo aperto*, Roma, Gangemi.
- MAIURI, A. (1947). *Restauri di guerra a Pompei*, in «Le Vie d'Italia», I, pp. 215-221.
- MAIURI, A. (1948). *Gli studi pompeiani nel secondo centenario degli scavi*, in «Accademia Nazionale dei Lincei», CCCXLV, 9.
- 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, Gaetano Macchiaroli, pp. 9-40.
- MAZOIS, F. (1812-1824). *Les Ruines de Pompei*, 4 voll., Paris, Pierre et Ambroise Firmin Didot.
- MINISSI, F. (1985). *Ipotesi di impiego di coperture metalliche a protezione di aree archeologiche*, in «Restauro», 81, pp. 27-31.
- MINISSI, F. (1987). *Perché e come proteggere i siti archeologici*, in «Restauro», 90 pp. 78-85.
- MOROLLI, G. (2004). *L'architettura di Vitruvio nella versione di Carlo Amati (1829-1830)*, Firenze, Alinea.
- OSANNA, M., CARACCILO, M.T., GALLO, L. (2016). *Pompei e l'Europa (1748-1943)*, catalogo della mostra (Napoli, 26 maggio-2 novembre 2015), Napoli, Mondadori Electa.
- PAGANO, M. (1991-1992). *Metodologia dei restauri borbonici a Pompei ed Ercolano*, in «Rivista di Studi Pompeiani», V, pp. 169-191.
- PIERATTINI, A. (2009). *Manuale del restauro archeologico di Ercolano*, Roma, Dedalo.
- PICONE, R. (2012). *Pompei alla guerra. Danni bellici e restauri nel sito archeologico*, in *I ruderi e la guerra. Memoria, ricostruzioni, restauri*, a cura di S. Casillo, Firenze, Nardini, pp. 101-126.
- PIRANESI, F. (1804). *Antiquités del la grande Grèce, aujourd'hui Royaume de Naples*, Paris, LeBlanc.
- RANELLUCCI, S. (2009). *Coperture archeologiche*, Roma, Dei.
- RANELLUCCI, S. (2012). *Conservazione e musealizzazione nei siti archeologici*, Roma, Gangemi.
- SALASSA, C.M. (1999). *Le coperture di restauro a Pompei*, in «Rivista di studi Pompeiani», XII, 1, pp. 77-98.
- SPINAZZOLA, V. (1953). *Pompei alla luce degli scavi nuovi in via dell'Abbondanza (1910-1923)*, Roma, La Libreria dello Stato.
- UGOLINI, A. (2010). *Ricomporre la Rovina*, Firenze, Alinea.
- VARAGNOLI, C. (2005). *Conservare il passato. Metodi ed esperienze di protezione e restauro nei siti archeologici*. Atti del convegno (Chieti-Pescara, 25-26 settembre 2003), Roma, Gangemi.
- VILLANI, S. (2011). *Le protezioni delle aree archeologiche*, tesi di dottorato, Università Roma Tre, ArcAdiA.
- ZEVÌ, F. (1981). *La storia degli scavi e della documentazione*, in *Pompei 1748-1980: i tempi della documentazione*, a cura di I. Baldassarre, Roma, Multigrafica, pp. 11-21.

Il palazzo di Tiberio a Capri. L'evoluzione dell'immagine tra iconografia e restauro

Luigi Veronese

Università degli Studi di Napoli Federico II - Dipartimento di Architettura

Abstract

Villa Jovis a Capri rappresenta uno dei siti archeologici più interessanti tra le numerose architetture romane conservate fino a oggi. Strettamente legata alle sorti del suo proprietario, l'imperatore Tiberio, la villa è stata completamente riportata alla luce negli anni trenta del Novecento. A dispetto del ricco patrimonio iconografico disponibile, i resti della costruzione si prestano a numerose interpretazioni che lasciano aperte importanti questioni in merito alla genesi del complesso e alla sua conformazione originaria. Ciò rende villa Jovis un importante campo di studio per la conoscenza dell'architettura classica in Campania e per l'evoluzione dell'arte del costruire presso i romani.

The Palace Of Tiberio in Capri. The evolution of the image between iconography and restoration

Villa Jovis in Capri is one of the most interesting archaeological sites in the many Roman architectures preserved so far. Closely tied to the fortunes of owner, the Emperor Tiberius, the villa was completely brought to light in 1930s. In spite of the rich iconographic heritage available, the ruins are subject to many interpretations about important questions, the genesis of the complex and its original conformation. This makes Villa Jovis an important field for the knowledge of classical architecture in Campania and for the evolution of Roman built heritage.

Keywords: Villa Jovis, Restauro, Vedutismo.

Villa Jovis, Restoration, Veduta.

Luigi Veronese è architetto e dottore di ricerca in conservazione dei beni architettonici presso l'Università di Napoli Federico II. Ha partecipato a progetti di ricerca nazionali e internazionali relativi alla conoscenza, al restauro, alla fruizione e alla valorizzazione del patrimonio architettonico e archeologico. Svolge studi sulle tematiche della conservazione e della valorizzazione del patrimonio culturale, con particolare riferimento alla storia e alle teorie del Restauro nella prima metà del Novecento.

Author: luigi.veronese2@unina.it

Received October 3, 2017

1 | Introduzione

Villa Jovis a Capri è senza dubbio una delle dimore imperiali più note tra quelle dell'antica Roma pervenute fino ai nostri giorni. Tuttavia, nonostante gli approfonditi studi che nell'ultimo secolo hanno interessato il cosiddetto palazzo di Tiberio, numerosi dubbi interpretativi sussistono relativamente a diversi aspetti della costruzione inerenti soprattutto la destinazione d'uso degli ambienti, la presenza di un ulteriore piano oltre a quelli visibili e l'attribuzione stessa dei ruderi, per i quali la corrispondenza con la *villa Jovis* citata da Svetonio è stata spesso messa in discussione da studiosi e agiografi del più «insopportabile» tra gli imperatori romani [Dione Cassio, LII 43, 2]. Gli imponenti resti della dimora imperiale, posti sul ciglio di un'altura all'estremità orientale dell'isola, di fronte alla punta della Campanella, sono, infatti, intimamente connessi alle tragiche vicende della vita del secondo imperatore romano, che trascorse a Capri gli ultimi dieci anni del suo governo, dal 27 al 37 d.C., coinvolto in congiure e scandali che lo tennero lontano dalla capitale. Tuttavia, Plinio il Vecchio, Tacito e Svetonio, le sole fonti classiche che citano le ville imperiali di Capri, non aiutano a definire né la forma, né la posizione del palazzo all'interno del territorio, per cui le attuali conoscenze si fondano su supposizioni e ipotesi avanzate da storici e archeologi che nel corso degli ultimi cinque secoli hanno studiato in più occasioni il patrimonio archeologico caprese e la conformazione architettonica dei ruderi del monte Tiberio. Lo scavo completo della villa, condotto da Amedeo Maiuri tra il 1932 e il 1935, con il relativo restauro, consentì per la prima volta una visione complessiva dell'impianto e portò a definire

una possibile distribuzione funzionale degli ambienti della villa secondo uno schema che oggi è sostanzialmente condiviso da diversi studiosi. Siamo in presenza di una costruzione dalle caratteristiche peculiari, il cui impianto non è assimilabile a nessuna delle tipologie note tra le dimore romane, dal momento che presenta elementi specifici della villa, del palazzo e della fortezza, con una varietà di soluzioni, sia in pianta che in alzato, dovuta alla posizione e alla particolare orografia del suolo. L'impianto generale, infatti, è fortemente influenzato dalla necessità di raccogliere e utilizzare le acque piovane per garantire l'approvvigionamento idrico del complesso, posto su di uno sperone roccioso, lontano dal centro abitato, a circa 300 metri sul livello del mare. Ciò si è tradotto nella presenza, nel mezzo della costruzione, di un vasto ambiente voltato, la cisterna, suddiviso in vasche e dotato di cunicoli di comunicazione per l'ispezione e la pulizia. Attorno a questo vasto quadrilatero centrale sono situati tutti gli altri ambienti della dimora, che in totale ricopre una superficie di oltre 7000 metri quadri, anche se, con ogni probabilità, l'area della villa comprendeva, oltre al faro e allo *specularium*, oggi visibili, altre costruzioni, nonché intere zone sistemate a parco e a bosco.

L'ala a sud-est delle cisterne è occupata da un vasto bagno termale con stufe e spogliatoi, collegati tra loro da un ampio corridoio in diretta connessione con il vestibolo d'ingresso. A nord-est un lungo ambulacro scoperto mette in comunicazione il quartiere ufficiale di rappresentanza e l'alloggio privato dell'imperatore. Il primo, racchiuso in un ambiente a emiciclo, stretto tra le cisterne e il ciglio della roccia, era composto da una grande aula e da altre cinque stanze, ricavate tramite «un grandioso lavoro di taglio, di livellamento e di colmatatura che è tuttora riconoscibile dalla roccia, in parte affiorante, e dal cedimento del pavimento di alcune stanze» [Mauri 1957, 44]. L'alloggio imperiale era invece un piccolo quartiere composto da tre stanze e abbastanza appartato rispetto al resto del palazzo; vi si accedeva, secondo la ricostruzione di Maiuri, mediante corridoi sottoposti a vigilanza da parte di chi proteggeva l'imperatore. Questi ambienti affacciavano su una vasta terrazza che garantiva una vista panoramica verso il Golfo di Napoli e la Marina Grande di Capri. Proprio su questo spazio sorse nel Medioevo la cappella inizialmente dedicata a San Leonardo e consacrata poi a Santa Maria del Soccorso, che ancora domina la sommità del monte e del complesso archeologico.

A settentrione, una lunga rampa scavata nella roccia conduce alla cosiddetta loggia imperiale, un lungo deambulatorio a picco sul mare e aperto verso il golfo, utilizzato dall'imperatore per passeggiare e meditare. Infine, a occidente, sorgevano gli alloggi per la servitù e gli ambienti di servizio, con un vasto vano utilizzato come cucina.

Come appare evidente, osservando la pianta della villa, così come ci è pervenuta, la presenza nel mezzo del complesso del vasto e alto quadrilatero destinato all'approvvigionamento delle acque, rendeva alquanto artificioso il collegamento tra le quattro ali della villa, che finivano per costituire altrettanti 'quartieri' tra di loro indipendenti, uniti solo da stretti e angusti passaggi. Tale partizione viene attribuita da Maiuri al carattere solitario e schivo del committente Tiberio, che, nella dimora prediletta di Capri, cercò un luogo sicuro e inaccessibile per poter trascorrere gli ultimi dieci anni del suo governo, al riparo dai tradimenti e dalle congiure di cui era vittima.

Tuttavia il recente studio su villa Jovis curato dall'archeologo svizzero Clemens Krause, interpreta la mancanza dei collegamenti tra le quattro ali della villa come la prova più evidente della presenza di un ulteriore livello del complesso, l'ottavo, andato completamente perduto, che, intorno a un ampio peristilio, corrispondente al solaio di copertura delle cisterne, conteneva il piano nobile dell'edificio con l'abitazione dell'imperatore [Krause 2005]. Tale teoria trova riscontri nelle posizioni di alcuni studiosi ottocenteschi, come Rosario Mangoni e Karl Julius Beloch e nelle

raffigurazioni di Karl Weichardt, che, pur non potendo godere della visione completa della villa, ancora in parte sotterrata, avevano supposto l'esistenza di un ulteriore piano come coronamento del palazzo. Maiuri si sofferma spesso nei suoi scritti a confutare tale ricostruzione, adducendo come prova l'assenza di alcuna traccia di pavimentazione o rinfiango al di sopra delle volte della cisterna centrale, segno che la costruzione si completava in altezza con l'estradosso delle volte di copertura [Maiuri 1934, 395].

Le disquisizioni circa l'esistenza di un ottavo livello della costruzione non mirano soltanto alla definizione di una possibile distribuzione funzionale del complesso, ma sottendono a una questione molto più ampia che, come si dirà, investe la tipologia architettonica della villa suburbana romana e, per estensione, la sua evoluzione morfologica nella storia dell'edilizia classica.

2 | Villa Jovis tra iconografia e restauro

Le esigue descrizioni dei ruderi tiberiani precedenti allo scavo di Maiuri, scritte negli anni in cui erano ancora in opera pavimenti, decorazioni e suppellettili, non aiutano a dirimere la questione sulla conformazione del complesso originario né, tantomeno, sulla distribuzione degli ambienti e sulle relative funzioni. La ricca produzione iconografica avente a oggetto la villa, attraverso disegni, stampe, acquerelli oli, e, per ultimo, fotografie e cortometraggi, ha documentato la consistenza dei ruderi nei secoli precedenti allo scavo, offrendo, in molti casi, fantasiose e ardite ricostruzioni che forniscono interessanti spaccati delle culture figurative in cui venivano prodotte, ma sono poco utili dal punto di vista dell'avanzamento delle conoscenze scientifiche sul sito. Molti documenti, inoltre, sono andati irrimediabilmente perduti come, a esempio, i manoscritti relativi alle ricerche e agli scavi di Norbert Hadrawa e Giuseppe Feola, che avrebbero contribuito a chiarire almeno la posizione e la funzione degli apparati decorativi e delle suppellettili che nei secoli sono stati via via asportate dalle strutture sotterrate.

Villa Jovis, con ogni probabilità, non fu mai completamente nascosta alla vista anche se le prime citazioni che testimoniano la sua esistenza dopo l'epoca classica risalgono soltanto al Cinquecento. Durante il Rinascimento, infatti, con il rinnovato interesse antiquario di eruditi e viaggiatori, divenne più pressante la questione filologica del riconoscimento delle fonti antiche e la ricerca dei segni materiali da identificare con i testi scritti. Le parole di Tacito, che riferisce dell'esistenza a Capri di dodici ville imperiali, divennero il pretesto per associare ai numerosi siti archeologici dell'isola le dimore indicate dallo scrittore latino [Tacito, *Ann.* IV, 67]. Tra le fonti antiche, tuttavia, solo Svetonio nomina espressamente villa Jovis, peraltro lasciando seri dubbi sulla reale denominazione del palazzo, dal momento che in molti manoscritti la villa viene citata con l'appellativo di *Jonis*, corretto soltanto più tardi in *Jovis* [Svetonio, *Tib.* 65,2]. Anche Svetonio, in ogni caso, non fa alcun riferimento alla posizione della villa e alla sua forma architettonica, alimentando una questione che tutt'oggi non è stata ancora del tutto risolta.

Il palazzo di Tiberio è per la prima volta citato in un manoscritto, la cui datazione è stata recentemente collocata tra 1571 e 1589 [Rea 2013], intitolato *Historia Neapolitana*, il cui autore, Fabio Giordano, non associa l'appellativo ricordato da Svetonio ai ruderi presenti accanto al faro di monte Tiberio, ma sembra collocare la dimora imperiale sull'altura del monte San Michele, proprio a ridosso del centro abitato, in un luogo indicato erroneamente come villa Jovis anche in alcune stampe settecentesche. La descrizione di tali preesistenze è corredata da un disegno dove i ruderi di monte Tiberio, anche se citati nel testo, non sono riportati, ma compare la chiesa di San Leonardo o Santa Maria del Soccorso e un profilo quadrato riconducibile al faro, rimasto verosimilmente, anch'esso, sempre visibile durante tutto il Medioevo [Douglas 1985].

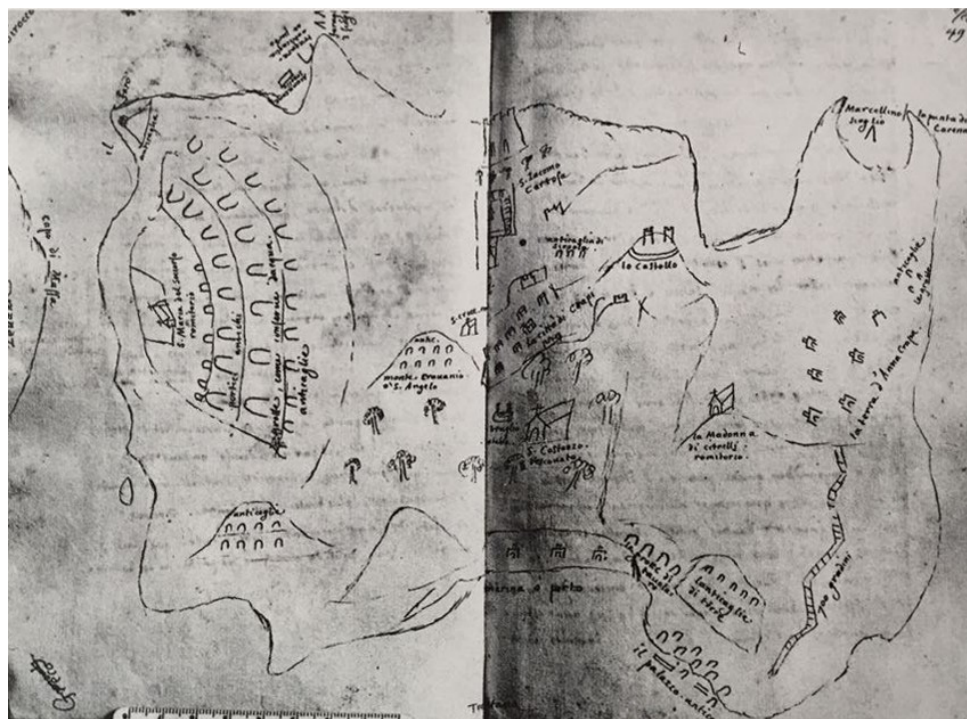


Fig. 1: F. Giordano, *Schizzo dell'isola di Capri*.

Fig. 2: J.J. Bouchard, *Schizzo dell'isola di Capri*.

Fig. 3: J.P. Hackert, *Rovine del palazzo di Tiberio con il
romitorio di Santa Maria a Capri*.



È con la relazione di Jean Jacques Bouchard, del 1632, che per la prima volta il nome di villa Jovis viene associato ai ruderi presenti sul monte Tiberio, all'estremo lembo orientale dell'isola. Anche in questo caso la descrizione è accompagnata da uno schizzo dell'intero territorio caprese, dove la villa occupa uno spazio decisamente eccessivo rispetto all'attuale estensione del sito [Bouchard 1934].

Durante tutto il Settecento i resti della dimora tiberiana continuarono a essere saccheggiati da antiquari e marmorari, che cercavano disordinatamente tra i ruderi rarità e marmi preziosi per arricchire le loro collezioni. D'altro canto, in perfetta continuità con la tradizione del riuso di *spolia* classici attuato a partire dal Medioevo, anche a Capri si erano verificate pratiche di riutilizzo e 'ri-significazione' di materiali antichi per ornare nuove architetture. Giuseppe Maria Secondo, governatore dell'isola, nella sua *Relazione Storica dell'antichità, rovine e residui di Capri* del 1750 riporta accuratamente i principali luoghi dell'isola dove furono riutilizzati marmi e decorazioni provenienti da villa Jovis. Tra questi, l'autore ricorda il pavimento posto davanti all'altare maggiore della cattedrale di Santo Stefano, qui rimontato dopo essere stato rimosso da un ambiente sottoterra della villa [Secondo 1750].

Nei decenni del governo borbonico, l'attenzione verso le rovine capresi seguì gli esiti delle più note imprese di Pompei e Ercolano. Nel 1734 Carlo di Borbone incaricò proprio Giuseppe Maria Secondo di asportare i resti dell'apparato decorativo e le suppellettili della villa per reperire antichità e materiali da poter utilizzare nelle sue regge. Tuttavia, nella *Relazione Storica* di Secondo possono ritrovarsi elementi riconducibili a una rinnovata visione del patrimonio archeologico, laddove il saccheggio di *spolia* viene accompagnato da un'attenta descrizione sia degli elementi decorativi che di quelli architettonici.

Risalgono a questo periodo alcune interessanti illustrazioni a opera di incisori e pittori che giungevano sull'isola nell'ambito del *Grand Tour*. Il complesso, seppure di difficile accesso e meno noto di altre antichità campane, come quelle delle aree vesuviana e flegrea, divenne, infatti, oggetto di rappresentazioni che mettevano in risalto l'imponenza dei ruderi nel contesto paesaggistico del Golfo di Napoli e dell'intera isola. In un disegno a penna del 1760, Antonio Galante rappresenta una cisterna della villa, con una scala e degli archi in prospettiva che lasciano percepire la presenza di un corridoio ancora non scavato. Maggiormente ampia è invece la visuale di un disegno a matita di Jakob Phipp Hackert che, nel 1788, immortalò la villa da un punto di vista posto a nord-ovest del sito, mostrando chiaramente l'imponenza delle rovine rimaste allo scoperto e la fitta vegetazione che le circonda.

Nuove spoliazioni vennero perpetrate, ai primi dell'Ottocento, da uno studioso austriaco, Norbert Hadrawa, che si impossessò degli ultimi marmi rimasti in opera nella villa per venderli a peso ai marmorari napoletani. Gli esiti del parziale scavo condotto da Hadrawa tra il 1793 e il 1804, aspramente criticati da Maiuri, furono raccolti in un manoscritto intitolato *Ragguagli* che è andato totalmente perduto. Resta, a testimonianza delle ricerche dell'austriaco sulla villa, solo il disegno di un bel pavimento con decorazioni geometriche in marmo africano, giallo antico e porfido e una pianta dell'isola [Krause 2005, 25].

Il primo scavo modernamente inteso del palazzo di Tiberio fu eseguito nel 1827 da Giuseppe Feola, ispettore delle antichità dell'isola di Capri, che raccolse gli esiti delle sue ricerche in un manoscritto del 1830, pubblicato da Ignazio Cerio nel 1894. Le sue indagini, effettuate per conto di Francesco I di Borbone, si concentrarono inizialmente sul faro e sulla parte dissotterrata della villa, per poi proseguire con lo scavo archeologico vero e proprio a partire dal lato orientale della costruzione, in prossimità dell'esda [Feola 1830]. Nonostante gli scarsi esiti dei lavori di Feola,

che riportò alla luce una porzione molto piccola della villa, va riconosciuto all'architetto-archeologo napoletano il merito di avere effettuato uno scavo che, per la prima volta, non mirava solo al ritrovamento di preziose antichità, ma provava, in qualche modo, a ricostruire l'impianto spaziale della villa, dando alla struttura architettonica un valore specifico, indipendente dai tesori che celava.

Negli anni della campagna di scavo di Feola, continuarono le 'incursioni' di disegnatori e artisti che contribuirono a arricchire il patrimonio iconografico della villa. Sono riconducibili a questo periodo, tra gli altri, i disegni di Giacinto Gigante, Antonio Bonucci e Antonio Alvino che immortalarono i ruderi negli anni in cui i lavori in corso disvelavano nuove porzioni del complesso. In particolare, Alvino pubblicò, nel 1835, una vera e propria guida per i viaggiatori dal titolo *Antiche ruine di Capri*, corredata da dodici tavole, delle quali dieci raffiguranti villa Jovis [Mangone 2004, 25]. I disegni presentano scorci interni della villa che con colori vivaci esaltano la maestosità delle rovine e il loro rapporto con il paesaggio circostante. Alcune rappresentazioni, in particolare, mostrano visuali 'restaurate' degli ambienti interni alla costruzione, che non possono costituire validi riferimenti scientifici per l'interpretazione dello stato originario. Tuttavia, nel *corpus* dei disegni di Alvino sono presenti due tavole utili a comprendere lo stato dei ruderi negli anni successivi allo scavo di Feola. Esse rappresentano la pianta del complesso e una veduta a volo d'uccello da ovest che mostra, per la prima volta, la volumetria dei ruderi e la loro posizione nel paesaggio tra Capri e la punta della Campanella. La planimetria, incisa in scala 1:600, in particolare, rappresenta la prima raffigurazione in pianta della villa e servì come base per i successivi rilievi tra i quali quello più noto di Maiuri [Mangone 2004, 25].

Alcune stampe conservate presso l'Istituto Centrale per la Grafica, che qui si pubblicano per la prima volta, forniscono nuovi documenti per la conoscenza della villa e del suo contesto¹. Nel disegno di Thomas Dessoulavy, precedente al 1865, inciso da Pietro Paribeni, i ruderi di villa Jovis sono parzialmente nascosti dalla mole del faro che è raffigurato in primo piano. Il punto di vista, posto pochi metri più indietro rispetto a un altro disegno coevo, quello di Giacinto Gigante, rende nettamente visibile la lunga rampa che prima dell'intervento di Maiuri conduceva all'ingresso della cappella del Soccorso, utilizzando i ruderi come sostegno. Probabilmente frutto di un errore di interpretazione è, invece, il disegno anonimo, inciso da Pompiani intitolato *Capri. L'isola e il Palazzo di Tiberio*, che raffigura uno scorcio del nucleo urbano di Capri con il monte San Michele coronato da una costruzione fortificata. Un errore dovuto con ogni probabilità non tanto a una nuova interpretazione sulla posizione della villa, quanto piuttosto a una cattiva conoscenza dei luoghi da parte dell'autore.

Dopo il 1860, le rovine tiberiane passarono in consegna all'eremita che dimorava nella cappella di Santa Maria del Soccorso e l'area demaniale finì per essere occupata a poco a poco dai proprietari dei terreni limitrofi che, incoraggiati dal disinteresse del religioso, perpetrarono ulteriori danni alla villa, sfruttando le murature antiche come fondazioni per piccole costruzioni agricole. L'assenza di ulteriore materiale decorativo, a seguito degli ultimi ritrovamenti noti di Alvino e di Feola, che testimoniarono la scoperta di sculture, fistule, affreschi, marmi e terracotte, provocò il disinteresse verso le rovine che subirono un nuovo periodo di abbandono e degrado.

Ciò nonostante, verso la fine dell'Ottocento si diffuse anche a Capri l'esercizio del 'restauro ideale', praticato dagli allievi delle accademie francesi *des Beaux Art* come strumento didattico indispensabile per la conoscenza dell'architettura classica e le rovine di villa Jovis fornirono, in tal senso, un validissimo campo di indagine. Sulla scia dei disegni pubblicati da Alvino, furono in tanti a presentare fantasiose ricostruzioni della dimora tiberiana che esulavano spesso dalla reale

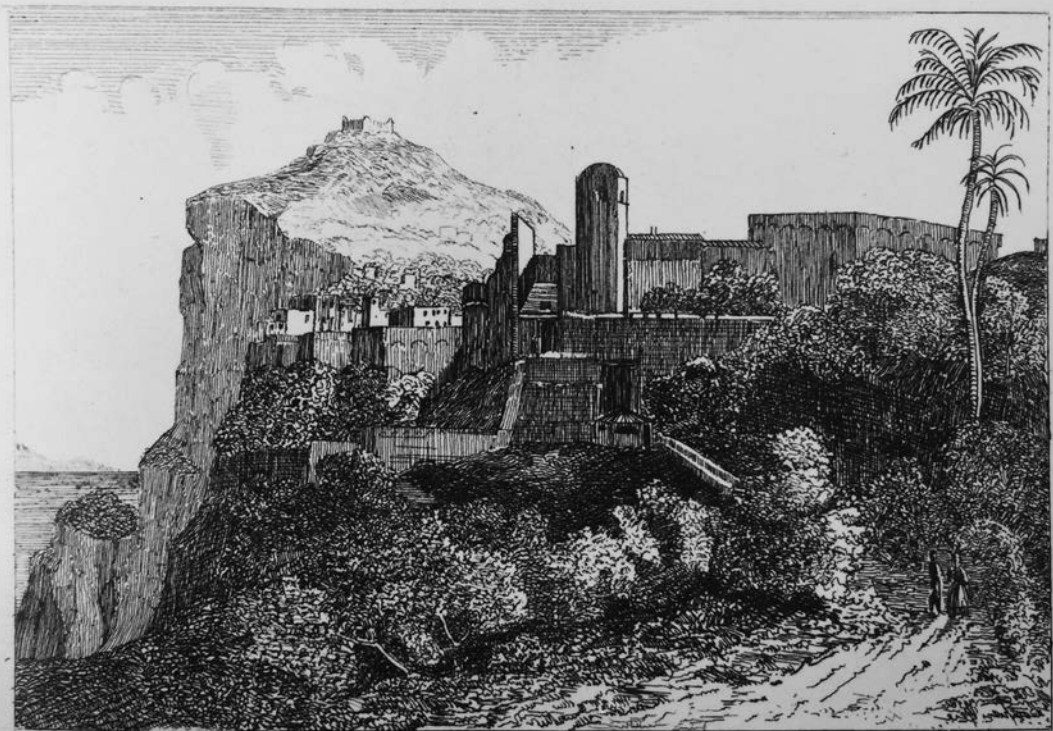
¹ Istituto Centrale per la Grafica. Archivio stampe, inv. CI.2231/4082.



Tommaso Desseulx del. dal vero.

Pietro Barbieri inc.

Palazzo di Tiberio e Pantheon all'Isola di Capri.



Pompeiani inc.

Capri - L'Isola, e il Palazzo di Tiberio.

Fig. 4: T. Dessoulavy, *Palazzo di Tiberio e Lanterna all'isola di Capri*, incisione di P. Paribeni (Roma, Istituto Centrale per la Grafica).

Fig. 5: Anonimo, *Capri, l'isola e il palazzo di Tiberio* (Roma, Istituto Centrale per la Grafica).

evidenza delle preesistenze archeologiche [Mangone 2005, 25-32]. Tra queste sono degne di nota le visioni «grandiose e suggestive» di Karl Weichardt, che «tentò genialmente, ma in maniera totalmente fantastica», d'integrare la pianta e le strutture architettoniche dell'alzato [Mangone 2005, 24]. Lo studioso tedesco utilizzò le risultanze dello scavo di Feola e la pianta riportata da Alvino per elaborare il disegno di una costruzione molto sviluppata in altezza, dotata di logge e terrazze, e decorata da slanciate colonne, bighe trionfali e vittorie alate. La ricostruzione di Weichardt, improbabile dal punto di vista del linguaggio architettonico e della corrispondenza al vero, pone, tuttavia, per la prima volta la questione dell'esistenza di livelli scomparsi della costruzione al di sopra delle cisterne attualmente visibili. Tale ipotesi costituirà, anche dopo lo scavo e il restauro novecentesco di Maiuri uno dei nodi principali per la comprensione dell'intero complesso.

3 | Lo scavo e il restauro di Amedeo Maiuri

Nel 1927, il regio decreto legge n. 344, del 17 febbraio, ampliava le competenze dell'Alto Commissariato per la città e la provincia di Napoli, con l'affidamento della «gestione finanziaria e amministrativa di tutti i lavori di scavo occorrenti a mettere in luce e sistemare le antichità e i monumenti classici di Ercolano, Baia e nell'isola di Capri»². L'Alto Commissariato fu una speciale prefettura che, dal 1925 a 1936 commissariò tutte le istituzioni presenti nella provincia di Napoli riproponendo, di fatto, il totalitarismo nazionale a livello locale [Veronese 2012]. Attraverso il regio decreto, venivano estese anche ai siti archeologici tutte le facoltà e i poteri di intervento che l'Alto Commissariato aveva nel campo degli edifici pubblici e delle strade, compresa la possibilità di dichiarare «indifferibili e urgenti» le espropriazioni per pubblica utilità nelle aree interessate dai lavori. Un provvedimento che contribuiva a mettere in atto le disposizioni del governo centrale in merito al rinnovato clima di interesse verso l'architettura classica propagandato dal regime, legalizzando l'applicazione delle antidemocratiche procedure dello stato fascista anche alla riscoperta del patrimonio archeologico della nazione.

Nel 1932, Amedeo Maiuri, grazie a tale strumento, si apprestò allo scavo delle parti della villa ancora sotterrate e al loro restauro, in vista dell'apertura al pubblico del sito archeologico. Lo stato in cui Maiuri trovò i ruderi della villa non lasciava dubbi sull'assenza di qualsiasi tipo di reperto o decorazione musiva superstite, ma «lo scavo qui – afferma l'archeologo – è qualcosa di più e di meglio della ricerca di materiali da museo; si tratta di ricomporre, dalla visione di questi ruderi, la vita tragica e avventurosa di una delle più singolari e più grandi figure dell'impero» [Maiuri 1937, 30].

I documenti di archivio relativi allo scavo della villa testimoniano che già dal 1925 i resti della dimora tiberiana avevano sollecitato l'interesse dell'amministrazione fascista verso il possibile scavo del complesso archeologico. Nel carteggio con il Ministero dell'Educazione Nazionale e l'Alto Commissariato, Maiuri sollecitava l'amministrazione comunale di Capri a procedere agli espropri dei suoli nell'area della villa, sottolineando come «le spese di esproprio non gravi per lo scarsissimo valore agricolo dei terreni, verrebbero largamente compensate dall'alto valore redditizio di una tale zona monumentale con la semplice applicazione di una tassa d'ingresso»³.

Un primo *Piano parcellare di spese per le espropriazioni* fu redatto proprio nel 1925, con l'indicazione dei confini della zona comprendente la villa e l'elenco dei proprietari che ne occupavano la superficie⁴. Si trattava di acquisire una vasta area, una volta di proprietà dei Borbone, passata in seguito al governo italiano e da questo affidata alla Congrega della Carità di Capri che, di volta in volta, cedeva la pochissima superficie coltivabile a diversi usufruttuari. L'ordine religioso oppose

² A.S.Na. Prefettura di Napoli. Gabinetto, II versamento, b. 688.

³ A.C.S. Ministero dell'Istruzione AA.BB.AA. Divisione II, 1925-26, b. 6 Napoli.

⁴ SABAP-NA, «Archivio corrente», Capri. Villa Jovis e Palazzo di Tiberio, busta B 5/7.

Fig. 6: Villa Jovis prima del restauro di Amedeo Maiuri (Roma. Museo della Civiltà Romana).

Fig. 7: Villa Jovis prima del restauro di Amedeo Maiuri (Roma. Museo della Civiltà Romana).

una decisa resistenza prima di concordare l'indennità e solo il 21 luglio 1931 fu possibile firmare l'accordo che prevedeva la cessione delle aree alla soprintendenza, con l'esclusione della piccola chiesa del Soccorso, che sarebbe rimasta di proprietà della Congrega, aperta al culto e raggiungibile per tutta la durata dei lavori.

Un primo programma della soprintendenza per il restauro della villa era già pronto dal 1929 e prevedeva una spesa di 375.000 lire per «opere di sterro per rimettere completamente in luce i ruderi esistenti, opere di consolidamento, convogliamento di acque pluviali, sistemazione della via di accesso, e decorazione arborea del gruppo archeologico con flora classica monumentale»⁵. La discussione del progetto si protrasse ancora per tre anni, fin quando il 1° settembre 1932, con un decreto dell'Alto Commissariato, fu approvato il programma della Soprintendenza alle Antichità per il completo scavo e restauro del palazzo di Tiberio. Il progetto comprendeva tre perizie: una relativa alle opere di sterro e sgombero dei materiali; una alle espropriazioni ancora da completarsi e la terza relativa allo scavo archeologico vero e proprio, che includeva anche il consolidamento e il restauro dei ruderi. I lavori iniziarono nell'estate del 1932⁶.

La liberazione dell'edificio prese avvio dalla demolizione della lunga rampa a gradoni di accesso alla chiesa di Santa Maria del Soccorso, che nascondeva «la parte più grandiosa e meglio conservata del Palazzo» [Maiuri 1937, 35]. L'ingresso alla cappella, che sorgeva appena fuori dal perimetro delle mura della villa, fu garantito, come, stipulato negli accordi con la Congrega della Carità, da una nuova rampa sul lato orientale dell'edificio. Contemporaneamente, su tutta l'area dei ruderi, fu diradato il vigneto con l'eliminazione dei muretti in pietrame che lo sorreggevano e furono demoliti i caseggiati sorti sulle rovine. Uno di questi, che sorgeva al termine della lunga strada che dal centro di Capri raggiungeva l'altura della villa, fu risparmiato dalla demolizione e adibito a abitazione del custode e biglietteria, funzione che conserva tutt'oggi.

Una volta individuato il perimetro della villa, i lavori furono diretti alla liberazione degli ambienti interni, dei corridoi e delle grandi sale voltate, delineando man mano la complessa morfologia della dimora che, secondo Maiuri, non era stata mai neanche intuita «dai vecchi e insufficienti rilievi degli studiosi napoletani» [Maiuri 1937, 35].

Si decise di restaurare dapprima una delle grandi cisterne centrali, ridandole, per tutta la durata del cantiere, la funzione originaria di approvvigionamento delle acque. Furono ripristinati, in seguito, i corridoi e le scale di accesso ai vari ambienti per permetterne la fruizione e, dove fu ritenuto necessario, come nell'area degli antichi magazzini, vennero riutilizzati gli incassi originari delle travature lignee perdute per realizzare nuovi solai in cemento armato. Le maggiori difficoltà furono riscontrate nell'eliminazione dei terrapieni che occupavano le grandi cisterne centrali e i vani circostanti. La situazione di equilibrio precario che si era consolidata per secoli rendeva, infatti, complessa l'operazione di rimozione del terreno che in molti punti svolgeva la funzione di contrafforte.

Nell'ottobre del 1933, dopo poco meno di due anni dall'inizio dei lavori, Maiuri poteva già affermare che la fase di scavo era completata, e che «è incominciata invece l'opera più ardua, più lenta, più necessaria del restauro» [Maiuri 1937, 32]. Molto danneggiate erano le volte che, dove ancora presenti, minacciavano il crollo. I lavori di consolidamento furono eseguiti con porzioni di muratura di pietrame o di mattoni in sostruzione, con accurate incassature, piloni di rinforzo in cemento armato e, dove necessario, cappe armate per le volte di copertura⁷.

Anche il faro fu incluso nel progetto di restauro dal momento che presentava vistosi dissesti che lasciavano presagire un imminente crollo. Costituito da un masso di muratura di pietrame e mattoni, il faro di Tiberio, «rivale della luna», secondo Stazio, aveva assunto con il tempo un'im-

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.



10399 ISOLA DI CAPRI - Paesaggio colla Torre di Tiberio.



portanza iconografica anche maggiore dei ruderi stessi della villa. A pochi passi dal palazzo, su uno strapiombo a 335 metri a picco sul mare, la porzione di torre rimanente doveva essere stata utilizzata anche nei secoli successivi all'abbandono della villa e, come testimoniano alcune raffigurazioni ottocentesche, era stato adeguato con nuovi parapetti e solai. Prima dei restauri, risultava gravemente danneggiato a causa dell'azione degli agenti atmosferici che, nel grosso blocco di muratura, avevano determinato rilevanti soluzioni di continuità e un progressivo processo disgregativo [Maiuri 1937, 32].

Nel 1935, avviata al compimento la fase del consolidamento, furono approvati ulteriori lavori per permettere la fruizione del sito attraverso la messa in opera di ringhiere e scale per la sicurezza dei visitatori. L'intero complesso venne inaugurato nel 1938 in occasione dei festeggiamenti per il Bimillenario augusteo che si celebrò con un programma ricco di iniziative in tutta Italia⁸. Risalgono a questo periodo le belle immagini, conservate presso il Museo della Civiltà Romana, utilizzate per la Mostra Augustea della Romanità, che si tenne nel Palazzo delle Esposizioni a Roma dal 23 settembre 1937 al 4 novembre 1938⁹. Le fotografie raffigurano villa Jovis prima e dopo i restauri di Maiuri, mettendo in evidenza le aree riscoperte dallo scavo, i restauri e i nuovi allestimenti per garantire la fruizione.

4 | Conclusioni

Lo scavo del Maiuri permise un avanzamento notevole delle conoscenze sulla villa. La visione complessiva dell'intero sito, garantita per la prima volta dalla 'liberazione' di tutti gli ambienti, rese possibile la catalogazione e il confronto di numerosi dati relativi alla tecnica costruttiva della villa, ai materiali utilizzati e alle fasi di realizzazione. Soprattutto, le opere di restauro e di valorizzazione del complesso, che consentirono la regolare apertura al pubblico, fornirono un ulteriore strumento per la crescita turistica dell'intera isola di Capri che in quegli stessi anni vedeva consolidarsi il suo ruolo di stazione di soggiorno internazionale dove il mito del Mediterraneo, fatto di storia, architettura e paesaggio, traeva le sue origini. [Picone 2017].

Tale ruolo è testimoniato anche da alcuni rari filmati, conservati presso l'archivio dell'Istituto Luce, che mostrano il complesso di villa Jovis in occasione di celebrazioni e momenti aggregativi. In particolare merita una citazione il cortometraggio di Francesco Rosi del 1989, intitolato *Una certa idea di Napoli*, che introduce le bellezze del golfo di Napoli con una vista di villa Jovis, per la prima volta immortalata dall'alto con l'ausilio di un elicottero.

L'immagine attuale dei ruderi tiberiani è stata nuovamente modificata da un discusso restauro delle murature effettuato in anni recenti e soprattutto dalla crescita di una fitta vegetazione, in gran parte ereditata dalle piantumazioni volute da Maiuri, che ha parzialmente nascosto alla vista i resti della villa e alterato quel carattere severo e aspro visibile nelle fotografie successive al restauro degli anni Trenta.

Resta invece ampiamente attuale il dibattito sugli aspetti più problematici della costruzione che continuano a far discutere storici e archeologi, nonostante l'eshaustività delle conclusioni contenute negli scritti di Maiuri. D'altro canto, mentre non esistono elementi che possano fare dubitare dell'identificazione dei ruderi con la villa Jovis/Jonis citata da Svetonio, non sono ancora del tutto chiari gli aspetti legati alla tipologia della costruzione.

La ricostruzione di Krause, con l'ipotesi di un ulteriore piano della villa, andato perduto, apre un dibattito che non riguarda solo la distribuzione funzionale della dimora caprese, ma concerne l'evoluzione morfologica della *domus* romana all'interno dell'architettura classica. Si postula, infatti, l'esistenza non di una villa suburbana, adattatasi alle asperità del suolo e del luogo dove era stata

⁸ *Ibidem*.

⁹ Museo della Civiltà Romana. Archivio fotografico, Mostra augustea della romanità.

costruita, ma di un palazzo vero e proprio con caratteristiche tipiche della cultura romana, ma con forti influenze greco-ellenistiche, che si porrebbe come prototipo delle più note ville romane di Nerone e Adriano.

Le incertezze riscontrate derivano, oltre all'assenza di dati materiali, dalle peculiarità di villa Jovis e da una non univoca interpretazione delle fonti.

Nonostante gli autori classici indichino la dimora di Tiberio con l'appellativo di *villa*, i resti attualmente visibili, così come sono stati interpretati dalla critica contemporanea, non possono essere riconducibili a nessuna delle due tipologie note di villa suburbana del periodo augustotiberiano. Non c'è la classica simmetria degli ambienti, non c'è l'usuale successione della *domus*, composta da *fauces-atrium-tablinum* e, soprattutto, manca la tradizionale concezione assiale che caratterizza la casa romana di derivazione etrusca.

Le conclusioni di Maiuri sono state nella maggior parte dei casi riproposte dagli autori successivi, tra i quali John Bryan Ward Perkins che fa suo il parallelismo tra la distribuzione funzionale del complesso e la «triste personalità di Tiberio» [Ward Perkins 1970]. In tale concezione, la particolarità costruttiva della villa risiede nella necessaria contingenza di adattarsi a un ambiente roccioso e impervio che ha determinato la nascita di una costruzione anomala, a terrazze degradanti lungo il naturale dislivello del suolo.

L'ipotesi di una costruzione a più piani, invece, vicina alle suggestioni richiamate da Weichardt, è stata riproposta anche recentemente da Cairolì Fulvio Giuliani che, prima di Krause, ammette l'esistenza di un ulteriore piano, limitandolo però all'ala a nord est, del complesso e negando, tuttavia, l'esistenza di un piano nobile con peristilio avanzata dall'archeologo svizzero [Giuliani 1982].

Tale soluzione, in ogni caso, escluderebbe la tipologia a villa del complesso, rendendolo maggiormente simile a un palazzo e, come tale, un *unicum* nel panorama delle dimore suburbane a partire dall'epoca repubblicana, fino al tempo di Tiberio. La villa così concepita troverebbe, infatti, simili riferimenti solo nel tipico palazzo di derivazione greco-ellenistica, formato da un alto basamento quadrato, coronato dal piano nobile, attorno a un peristilio [Krause 2005]. Un riferimento non del tutto estraneo alla cultura di Tiberio che trascorse lunghi anni in Grecia prima di stabilirsi a Capri.

Sono dunque assai rilevanti le questioni ancora aperte relative a villa Jovis, al punto da rendere l'indagine attorno a questo straordinario complesso un tema ancora del tutto attuale. Ricorre inoltre, negli scritti di numerosi studiosi, la convinzione che l'intera area del monte Tiberio, ricoperta da una fitta vegetazione e da vigneti di proprietà privata, nasconda ancora strutture sotterrate che potrebbero aiutare a comprendere lo sviluppo della dimora. Così come un'indagine approfondita sul faro e il presunto *specularium*, ancora in parte da scavare, potrebbe confermare l'ipotesi, già sostenuta da Krause, che quest'ultimo costituisca in realtà la fondazione del *Pharus* di cui parla Stazio e che quello esistente, sia diversamente da quanto sostenuto da Maiuri, una semplice *specula*.

Tali campi di indagine, ancora sostanzialmente inesplorati, rendono villa Jovis un sito che, indipendentemente dalla sua attuale bellezza e importanza, può ancora costituire un interessante oggetto di studio, non solo per la conoscenza dell'edificio stesso, ma per una migliore definizione della presenza romana all'interno del territorio campano e dell'evoluzione delle tipologie abitative in epoca classica.

Fig. 9: La Marina di Capri da Villa Jovis (Veronese 2016).

Fig. 10: Capri. Villa Jovis (Veronese 2016).



Bibliografia

- ALISIO, G. (1995). *Capri nell'Ottocento: da meta dell'anima a mito turistico*, Napoli, Electa Napoli.
- ALVINO, F., QUARANTA, B. (1835). *Le antiche ruine di Capri disegnate e restaurate dall'architetto Francesco Alvino e ed illustrate dal Cavalier Bernardo Quaranta, decano della Facoltà Belle Lettere e Filosofia*, Napoli, Tipografia Trani.
- BELOCH, J. (1890). *Campanien, Geschichte und Topographie des antiken Neapel und seiner Umgebung*, Breslavia, E. Morgenstern (ed. II).
- BOUCHARD, E. (1934). *Manoscritto del 1632*, pubblicato da E. Cerio, in *Capri nel Seicento, Documenti e Note*, Capri, Biblioteca Caprense.
- CERIO, E. (1921). *L'avvaloramento archeologico di Capri*, Napoli, Pierro.
- DE ANGELIS BERTOLOTTI, R. (1990). *Capri: la natura e la storia*, Roma, Palombi.
- DE ANGELIS BERTOLOTTI, R. (2001). *Capri: dal Regno d'Italia agli anni del fascismo*, Napoli, Editoriale scientifica.
- FEOLA, G. (1830). *Rapporto sullo stato attuale dei ruderi Augusto-Tiberiani nella isola di Capri. Pubblicato e annotato da dr. Ignazio Cerio*, 1894, Napoli.
- GIORDANO, F. (1570?). *De Capreis Insula*, in *Historia Neapolitana*, MS n. XIII-B26, Biblioteca Nazionale di Napoli, 1570?; pubblicato in N. Douglas, (1985). *Capri. Materiali per una descrizione dell'isola*, edizione italiana a cura di A.M. Palombi Cataldi, Frassinelli, Gallarate.
- GIULIANI, C.F. (1982). *Note sull'architettura delle residenze imperiali dal I al III sec. d.C.*, in «Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt», II, pp. 233-257.
- HADRAWA, N. (1794). *Ragguagli di vari scavi, e scoperte di antichità fatte nell'Isola di Capri e dal medesimo comunicati per lettere ad un suo amico in Vienna*, Napoli, presso Vincenzo Orsino.
- KRAUSE, C. (2005). *Villa Jovis*, Napoli, Electa Napoli.
- MAIURI, A. (1934). *Il Palazzo di Tiberio, detto villa Jovis, a Capri. Atti del III Congresso nazionale degli Studi Romani, Roma 1934*; ristampato in A. Maiuri, (1954), *Saggi di varia Antichità*, Venezia, Neri Pozza Editore, pp. 443-458.
- MAIURI, A. (1937). *Breviario di Capri*, Napoli, Rispoli.
- MAIURI, A. (1957). *Capri: storia e monumenti*, Roma, Libreria dello Stato.
- MANGONE, F. (2004). *Capri e gli architetti*, Napoli, Massa.
- MANGONI, R. (1834). *Ricerche topografiche ed archeologiche sull'isola di Capri*, Napoli, dai torchi di Gennaro Palma.
- PANE, R. (1965) *Capri: mura e volte*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- PICONE, R. (2017). *Capri e il Mediterraneo. Architetture e paesaggi da consegnare al futuro*, in *Immaginare il Mediterraneo. Architettura, Arti, Fotografia*, a cura di A. Maglio, F. Mangone, A. Pizza, Napoli, Artstudio Paparo, pp. 305-316.
- REA, G. (2013), *Scavi archeologici e scoperte di antichità nella città di Napoli nella "Historia Neapolitana" di Fabio Giordano*, tesi di dottorato in Scienze acheologiche e storico-artistiche, Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Napoli Federico II, tutor: prof. Federico Rausa; co-tutor: prof. Francesco Caglioti, XXIV Ciclo.
- SECONDO, G.M. (1750). *Relazione storica dell'antichità, rovine e residui di Capri*, Napoli, presso L. e R. Nobile nella stamperia del Monitore nel chiostro di S. Pietro a Majella.
- VERONESE, L. (2012). *Il restauro a Napoli negli anni dell'Alto Commissariato (1925-1936). Architettura, Urbanistica, Archeologia*, Napoli, Fridericiana.
- VERONESE, L. (2012). *Villa Jovis a Capri: lo scavo e il restauro negli anni del regime*, in «Confronti.

Quaderni di restauro architettonico», vol. 0, *L'architettura allo stato di rudere*, pp. 20-31.
WARD PERKINS, J.B. (1970). *Etruscan and Roman Architecture*, Harmondsworth, Penguin Books.
WEICHARDT, C.F.W. (1900). *Das Schloss des Tiberius und andere römische Bauten auf Capri*, Leipzig, K.F. Kohler.

Fonti archivistiche

Istituto Centrale per la Grafica. Archivio stampe, inv. CL2231/4082.
Archivio di Stato di Napoli (A.S.Na). *Prefettura di Napoli. Gabinetto*, II versamento.
Archivio Centrale dello Stato (A.C.S). *Ministero dell'Istruzione AA.BB.AA. Divisione II*.
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per l'Area Metropolitana di Napoli (SABAP-NA), "Archivio corrente", *Capri. Villa Jovis e Palazzo di Tiberio*.
Museo della Civiltà Romana. Archivio fotografico, *Mostra augustea della romanità*.

Lettere & Ricerche



La Casa del Fascio di Predappio nel panorama del restauro dell'architettura contemporanea. Contributi per aiutare a scegliere (2015). A cura di DELIZIA, F., DI FRANCESCO, C., DI RESTA, S., PRETELLI, M., Bologna, Bononia University Press.

Recensione
di Federica Marulo

Il volume rappresenta il risultato dell'attività di ricerca svolta attraverso la virtuosa cooperazione tra l'amministrazione comunale di Predappio, l'Università Alma Mater Studiorum di Bologna e l'allora Direzione Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici dell'Emilia Romagna.

Si tratta di uno studio volto ad approfondire la conoscenza della Casa del Fascio di Predappio mediante l'intreccio di fonti archivistiche e lettura diretta della fabbrica, evidenziandone il ruolo chiave nella più ampia vicenda storica del ventennio. L'obiettivo è quello di fornire un indirizzo alle scelte di conservazione del manufatto architettonico che, trascendendo le questioni specifiche, apra lo sguardo a tematiche più generali sulla tutela e la conservazione del 'moderno'. Il volume si articola in quattro capitoli che accompagnano il lettore attraverso il processo di analisi e interpretazione della fabbrica, in cui ad una prima fase di conoscenza fa seguito la riflessione sugli scenari futuri possibili.

In apertura si ricostruisce la complessa parabola evolutiva che ha interessato il manufatto architettonico e la sua singolare realtà urbana. Velleità propagandistiche tramutano l'instabilità geologica di Predappio 'vecchia' da causa contingente ad occasione per la celebrazione di quel 'mito delle origini' che accompagnerà tutte le tappe salienti di tale vicenda. A ciò si riconduce la scelta di localizzare nella frazione di Dovia – che diede i natali a Benito Mussolini – un nuovo

e più sicuro abitato, così come l'adozione di un lessico architettonico tra il rurale e l'eclettico – in cui si riflette il coevo dibattito sull'architettura vernacolare quale riferimento per lo stile 'nazionale –, fino alla costruzione dei nuclei fondativi del nuovo impianto urbano intorno a due edifici fortemente rappresentativi della vicenda biografica di Mussolini. Ci si trova dinnanzi ad un processo in cui un luogo e una comunità divengono tutt'uno con l'architettura e l'immagine del regime fascista, da cui traspare la volontà di celebrare una nuova stagione della Storia.

È all'interno di questo scenario che si colloca la travagliata fase di progettazione ed esecuzione della fabbrica. Tra le svariate proposte concepite tra il 1926 al 1934, Mussolini opterà per la soluzione individuata dall'ingegnere Arnaldo Fuzzi. Di tale progetto sopravvive soltanto una documentazione fotografica che ha rivestito un ruolo di grande importanza nella lettura ed interpretazione dell'architettura; a partire da quest'ultima è stato infatti possibile riscontrare analogie e discrepanze tra idea progettuale ed edificio realizzato. Motivazioni di carattere economico sono alla base della modifica del progetto originario, a cui consegue un notevole ritardo nel completamento delle opere. Ma il cantiere non può dirsi concluso con l'entrata in funzione: a distanza di circa tre anni si rendono già necessari i primi lavori di manutenzione, frutto della cattiva conduzione del cantiere, della mancanza

di manodopera specializzata e dell'assenza del progettista in fase esecutiva; già a partire dalla sua realizzazione, la fabbrica si avvia, in tal modo, verso quel lento declino che culminerà nella definitiva perdita della sua funzione a seguito della seconda guerra mondiale. La Casa del Fascio sembra così appartenere a 'una nuova categoria di rovina', che non è sancita dalla mutilazione fisica quanto piuttosto dal peso di una storia che per anni si è voluta dimenticare. I successivi usi impropri che ne hanno frammentato gli spazi evidenziano tale condizione: una *damnatio memoriae* a cui solo in anni recenti si è dato risposta, con il riconoscimento della Casa del Fascio nella sua portata culturale mediante Decreto del Direttore Regionale nel 2010. Il secondo capitolo completa la fase di conoscenza attraverso l'ausilio della lettura diretta, testando ancora una volta quella 'unicità di metodo' che contraddistingue la disciplina del restauro architettonico e che si trova ad essere interrogata ad ogni tentativo di ampliare l'oggetto del suo campo di applicazione. Le attività di rilievo e misurazione hanno restituito, attraverso un ricco apparato iconografico, un'ampia messe di soluzioni spaziali e tecnologiche che costituiscono un repertorio particolarmente significativo della cultura materiale e architettonica nella prima metà del XX secolo; all'indagine visiva ha fatto seguito un accurato piano diagnostico che ha consentito l'approfondimento della storia costruttiva della fabbrica. L'intreccio della lettura diretta con l'analisi delle fonti indirette ha quindi aperto la strada all'interpretazione delle plurime declinazioni del rapporto tra forma e materia, in un'architettura che è specchio diretto dell'epoca storica che l'ha concepita. Molteplici sono i rimandi allegorici a posizioni ideologiche, che fanno della materia costruita il canale preferenziale per la trasmissione di un messaggio dalla forte valenza simbolica. L'enfasi attribuita al concetto di trasparenza ne è un esempio rappresentativo: essa si traduce in una serie di soluzioni tecnologiche innovative, tutte riconducibili alla volontà di abbattere ogni ostacolo tra governo e popolo. Altrettanto significativa è l'assonanza rilevata tra geometria e potere, in cui ancora una volta l'ar-

chitettura assurge al ruolo di tramite privilegiato per una ideologia di più ampia portata. Nella terza parte del volume si pone attenzione alle future possibilità di risignificazione della Casa del Fascio di Predappio attraverso la lettura critica di esperienze condotte in contesti analoghi. Un primo quadro di sintesi si fonda sull'analisi del dibattito e degli interventi di restauro, realizzati nell'ultimo trentennio, aventi per oggetto la conservazione dell'architettura del XX secolo. Se ne evince la sostanziale prevalenza di un atteggiamento ripristinatorio dell'immagine originaria, che tende a screditare la valenza testimoniale del dato materico. Vittime dell'icona intorno ad essi costruita, solo raramente tali edifici sono oggetto di un atteggiamento conservativo, comunque parziale, limitato ad alcuni elementi e circoscritto a casi isolati. La disciplina del restauro si trova dunque nella posizione di dover adeguare i propri strumenti – interpretativi e operativi – a tale categoria di oggetti, per i quali «a una minore complessità stratigrafica – afferma Francesco Delizia – corrispondono nuove complessità». Venuto meno il palinsesto, a stimolare il senso critico contemporaneo è il progetto da cui tali opere hanno avuto origine, il mondo culturale che esso porta con sé e il suo indiscutibile valore artistico; rispetto ad esso tutte le trasformazioni successive sembrano stravolgere e tradire l'idea originaria con il suo portato sperimentale. Tale atteggiamento sembra essere supportato da un'idea di tutela finalizzata a sottrarre le testimonianze materiali dallo scorrere naturale degli eventi: la nuova sfida posta dall'architettura del XX secolo è proprio quella di accogliere il 'divenire' nella più consolidata concezione di tutela. In questo processo è fondamentale considerare in maniera consapevole la reintegrazione di quella singolare 'lacuna funzionale' che caratterizza in massima parte le Case del Fascio. Tale tipologia architettonica è oggetto, all'interno del testo, di un ulteriore quadro di approfondimento in relazione alle dinamiche di rifunzionalizzazione ad essa associata. Attraverso la lettura critica di interventi condotti su edifici analoghi – nella stessa Emilia Romagna così come in un contesto più lontano, quale è quello

della città di Ankara – sono analizzate le diverse declinazioni della risignificazione, oscillanti tra il disuso e l'abuso; ciò denuncia la necessità di linee guida condivise che tengano conto del valore culturale delle singole architetture e del loro essere parte di un sistema, data la loro diffusione capillare sul territorio nazionale e internazionale. Nell'ultima parte il volume si pone l'obiettivo di calare le questioni generali connesse al riuso dell'architettura del XX secolo sul caso specifico analizzato. L'operazione passa attraverso la comprensione della attuale condizione dell'odierna Predappio, piccola cittadina ormai lontana dalle grandi ambizioni del ventennio. Qui la crescita della popolazione è ferma agli anni Cinquanta del secolo scorso e anche dal punto di vista economico, nonostante l'idea di Mussolini di farne il centro propulsore per l'industrializzazione del forlivese, Predappio ha mantenuto la sua originaria propensione agricola; da ciò deriva la spiccata vocazione enogastronomica di questa porzione di territorio ricca di storia e di fascino, inserita all'interno di un contesto di particolare rilevanza paesaggistica.

Come nei pellegrinaggi degli anni del regime, Predappio è oggi meta di un turismo internazionale che denuncia l'esigenza di avviare un processo di conoscenza e valorizzazione, da concepirsi nella forma di un itinerario che metta a sistema i luoghi-simbolo del Fascismo oltre che le potenzialità caratterizzanti l'area del forlivese. Tali considerazioni di più ampia scala costituiscono la necessaria premessa all'avvio di una riflessione sugli scenari futuri possibili per la Casa del Fascio; a partire dal riconoscimento delle molteplici sfumature che caratterizzano il suo valore testimoniale, l'approccio alle questio-

ni connesse alla sua rivitalizzazione assumono dunque la portata di un'operazione preminentemente culturale. È con questa attitudine che sono state concepite le proposte degli studenti dei Laboratori di Restauro dell'Università di Bologna, i cui esiti costituiscono una parte sostanziale del corredo grafico e iconografico dell'intero volume. Le soluzioni proposte rappresentano la conferma del criterio di minimo intervento, che alla sottrazione preferisce l'aggiunta misurata, e di una compatibilità culturale oltre che materica, rafforzando così la validità di un metodo che è ancora una volta riflessione critica, enucleata nella singolarità delle scelte operative compiute caso per caso.

La profondità dei significati, sinteticamente delineati, fa del volume un valido strumento per la conoscenza della complessa vicenda del ventennio fascista in Italia, che trova una risposta specifica nell'idea di architettura e di città sviluppata in tale stagione della storia; una concezione avanguardistica trasposta in una serie di soluzioni sperimentali, che ad oggi pongono nuove questioni conservative. La lettura critica costituisce un importante contributo che, travalicando il caso specifico, fa da stimolo per una più ampia riflessione sul tema della conservazione e protezione dell'architettura del XX secolo. La ricchezza di contenuti che ne risulta ha inoltre il pregio di mettere in luce la fecondità sancita dallo scambio tra istituzioni universitarie ed enti agenti sul territorio. Essa rappresenta un invito ad una cooperazione sistematica per le positive ricadute che ne conseguono, sia in termini di potenziale formativo all'interno del percorso didattico universitario che per gli esiti della ricerca quale offerta di conoscenza applicata.



RICerca/REStauo (2017). A cura di FIORANI, D., Roma, Edizioni Quasar.

Recensione
di Iole Nocerino

La pubblicazione *RICerca/REStauo* (Edizioni Quasar) raccoglie gli atti del I Convegno Nazionale organizzato dalla SIRA (Società Italiana per il Restauro dell'Architettura), dal titolo omonimo, tenutosi a Roma il 26 e 27 settembre 2016 e coordinato da Donatella Fiorani. L'iniziativa, così come sottolinea la curatrice nella presentazione, si propone di condividere attraverso un dialogo multidisciplinare contenuti e metodi del Restauro, una disciplina oggi in “fase di transito”.

I risultati dell'incontro, così come i saggi degli autori, sono raccolti in dieci sezioni autonome e compongono gli undici volumi del cofanetto. Il dibattito è aperto dalla sezione curata da Stefano Francesco Musso *Questioni teoriche: inquadramento generale* (1A). Dai contributi dei partecipanti al primo tavolo di lavoro, si individuano alcune osservazioni comuni. I temi dell'incontro nella prassi tra aspetti scientifici e umanistici, tra rigore della conoscenza e creatività, della rispondenza alle istanze della contemporaneità emergono dai saggi di Davide Del Curto (*Il restauro è morto? Viva il restauro! Contemporary issues in building conservation*) e Emanuele Romeo (*Quale storia e quali teorie del restauro nell'era della globalizzazione culturale?*). Gli aspetti etici sono affrontati in particolare da Stefano Francesco Musso (*Per una nuova riflessione sugli aspetti teorici del Restauro*) Andrea Pane (*Per un'etica del restauro*) e Lucina Napoleone (*La 'Teoria del restauro' come*

campo di ricerca), mentre lo studio in chiave critica dell'architettura storica come elemento fondante del progetto di restauro, ai fini della coerenza tanto con la preesistenza quanto con gli obiettivi della conservazione, si evince dal saggio di Bianca Gioia Marino (*Restauro, storia, progetto: una questione da affrontare*).

Le questioni teoriche generali del restauro, poi, sono andate articolandosi in peculiari argomentazioni nella sezione dedicata alle *Questioni teoriche: tematiche specifiche* (1B). La curatrice Maria Adriana Giusti ha tenuto insieme i diversi sviluppi del restauro che hanno riguardato, oltre al “monumento” nel senso più originario del termine, anche le sue più ampie accezioni, come: il giardino (*Restauro dei giardini: côté archéologique e contemporaneo*, della stessa curatrice); le città in Maria Teresa Campisi (*Nuove leggi per una (presunta) conservazione dell'edilizia di base dei centri storici*); il paesaggio; l'“innesto” contemporaneo, in Sara Di Resta (*Intenzioni e prassi dell'architettura contemporanea per il restauro: 'limes' (o senso del confine) come tema di linguaggio*); l'archeologia, un tema che si ritrova in Andrea Ugolini (*Quale conoscenza per le 'aree archeologiche strutturate'*) e in Carmen Genovese (*L'anastilosi nel restauro contemporaneo tra vecchie e nuove istanze*).

La ricomposizione di un “quadro definito dalle riflessioni di metodo e da alcuni casi applicativi inerenti la storia e la geografia del restauro” è quanto svolto da Donatella Fiorani, curatrice

del volume sulle *Questioni teoriche: storia e geografia del restauro* (1C). In particolare, nell'ambito della ricerca storiografica nel restauro, ne risultano disaminati alcuni “contenuti possibili”, come: la storiografia dei restauratori e la loro prassi; la storiografia delle tecniche; la storiografia delle fabbriche e le relative trasformazioni, all'interno della quale Valentina Russo (*Una difficile circolarità per la conservazione. Interpretazione storico-evolutiva e operatività sul patrimonio costruito*) affronta la relazione fra acquisizioni della storiografia architettonica e orientamenti del restauro. Riguardo alla “geografia del restauro”, invece, numerosi contributi hanno mostrato l'arricchimento che il confronto internazionale offre alla ricerca scientifica: approcci contemporanei alle preesistenze in aree geografiche distanti sono argomentati da Maria Grazia Ercolino (*Patrimonio, autenticità e tradizione nella cultura cinese del XXI secolo*) e da Rosa Anna Genovese (*Dal Paesaggio agli Itinerari culturali: conservazione, tutela e valorizzazione tra Oriente ed Occidente*).

Alle riflessioni inerenti agli aspetti teorici del restauro seguono le due sezioni sulla “conoscenza” del patrimonio. Nella sezione, infatti, *Conoscenza dell'edificio: metodi e contenuti* (2A), il curatore Alberto Grimoldi mette in relazione la trattatistica e l'indagine diretta con l'analisi geometrica e la diagnostica, evidenziando competenze in continua evoluzione, le potenzialità e i rischi di “intersezione disciplinare”. Ampio spazio è riservato al consolidamento, in particolare sul delicato e attualissimo fronte della normativa antisismica, di cui Giuliana Cardani (*Il rilievo e il monitoraggio del panorama fessurativo negli edifici storici in muratura come sistema di pianificazione degli interventi di consolidamento*) e Paola Condoleo (*Il ruolo del rilievo strutturale per la conoscenza e la sicurezza delle costruzioni storiche*) illustrano alcuni esempi. Attraverso un confronto tra il restauro e la fisica-tecnica per l'architettura, invece, Marco Pretelli e Kristian Fabbri (*Architettura e 'historic indoor microclimate' (HIM). Un contributo per la conservazione dell'architettura storica*) definiscono interventi tesi a migliorare le condizioni di conservazione delle fabbriche stesse con azioni il più possibile minime, compatibili e reversibili.

La presentazione di singoli casi-studio, rappresentativi di diverse problematiche, è coordinata da Maurizio De Vita nella sezione *Conoscenza dell'edificio: casi-studio* (2B). Si sottolinea qui l'aspetto profondamente progettuale del restauro, che si compone di azioni non replicabili per l'unicità delle situazioni. Pertanto, la casistica e la discussione che ne scaturisce, rappresenta una valida fonte di conoscenza e di confronto.

Il legame tra progetto e cantiere, disaminato prima nei suoi orizzonti operativi, corrispondente alla terza macro-tematica del convegno, ha riguardato la sezione *Progetto e cantiere: orizzonti operativi* (3A), curata da Stefano Della Torre; mentre le problematiche specificamente strutturali compaiono nella sezione *Progetto e cantiere: problemi strutturali* (3B), curata da Aldo Aveta. Nella 3A, i contributi si sono concentrati su due questioni specifiche: l'uso e il paesaggio. Per quanto riguarda la prima, è confermata dagli autori l'idea che il restauro, per sua connaturalità, non possa prescindere dalla destinazione d'uso degli edifici in quanto l'utilizzo di un'architettura costituisce una continuità di vita ad essa, (Nino Sulfaro *Il tema dell'uso nel progetto di conservazione. Note su una questione ancora aperta*). Si affrontano i temi della compatibilità materica e prestazionale e della fruizione degli edifici. Per quanto concerne la seconda questione, i contributi di Lionella Scazzosi (*Il paesaggio, sfida e risorsa materiale, immateriale e Disciplinare*), Renata Picone (*Restauro architettonico e tutela del paesaggio in Italia. Prospettive future di un dialogo storico*) e Donatella Rita Fiorino (*Il Restauro incontra altre discipline: dalla conservazione dell'architettura un modello per la tutela del paesaggio*), mostrano una evoluzione dell'argomento verso il concetto di paesaggio come sintesi di valori plurimi riconoscibili anche in virtù della disciplina del restauro.

Nella sezione 3B, Aldo Aveta connette apporti di taglio diverso, che spaziano dalla restituzione storica e legislativa in materia di restauro strutturale ad esperienze progettuali, offrendo poi, nel suo personale contributo, un *excursus* legislativo unito a considerazioni sulla necessità di vivacizzare oggi il dibattito in materia di consolidamento. Nei saggi risulta inoltre condivisa

l'idea di una generale interferenza degli ingegneri strutturalisti nella disciplina. Carlo Blasi (*Alcune note su conservazione, sicurezza e responsabilità negli interventi di restauro*), Aldo Aveta (*Il progetto e il cantiere di restauro: l'approccio strutturale ed il consolidamento*) e Eva Coïsson (*Consolidamento strutturale, terra di confine: alcuni casi esemplificativi dei diversi approcci disciplinari*) invitano le nuove generazioni di architetti a riappropriarsi di un ruolo esclusivo negli interventi di restauro.

Tra le ultime tre sezioni, nella *Valorizzazione e gestione delle informazioni* (sezione 4) curata da Renata Prescia, il dibattito si è focalizzato sulla interconnessione del restauro con discipline come la scienza della comunicazione, l'ingegneria informatica e la sociologia. Si evince un quadro delle possibilità offerte dalle nuove tecnologie per la gestione e comunicazione dei beni culturali, in particolar modo dai contributi di Valeria Natalina Pracchi (*La 'domanda' o il 'bisogno' di fruizione dei beni culturali*) e Raffaele Amore (*Beni culturali e nuove tecnologie*).

La discussione evolve, toccando il campo della formazione universitaria, nella *Ricerca e Didattica* (sezione 5) curata da Carolina Di Biase. Si discute sul ruolo della Ricerca e sul suo rapporto con

la Didattica e si affronta la questione dei “confini”, che esulano ormai da quelli propriamente storici e architettonici, attraversando ambiti tematici geografici, culturali e politici.

Nell'ultima sezione *Ricerca in-formazione*, invece, i curatori Maria Piera Sette, Fabio Mariano ed Eugenio Vassallo raccolgono i contributi di sedici giovani ricercatori, dottori di ricerca e dottorandi, che spaziano da tematiche trasversali a casi-studio specifici, attraversando filoni di indagine di natura storiografica, critica, metodologica, nonché scientifica.

In conclusione, dai contributi dei relatori al convegno “RICerca/REStauo”, emerge il carattere scientifico di un confronto disciplinare che dà ulteriore spinta al dibattito e che conferma quanto l'arricchimento non possa prescindere dall'incontro e dall'incrocio con gli altri campi del sapere, sempre in reciproca interrelazione nel settore del Restauro. In particolare, proficuo e auspicabile è il dialogo con l'avanzamento delle discipline storiche che da sempre hanno contraddistinto il carattere interdisciplinare della conservazione, nei suoi obiettivi come nei suoi strumenti, allo scopo di avanzare culturalmente nella teoria e nella prassi.