



AHR

ArcHistoR

1 | 14

archistor.unirc.it

**ArchHistoR architettura storia restauro - architecture history restoration
anno I (2014) n.1**

Comitato scientifico internazionale:

Monica Butzek, Jörg Garms, Christopher Johns, Loughlin Kealy,
David Marshall, José Luis Sancho, Mark Wilson Jones

Comitato direttivo:

Simonetta Valtieri (direttore responsabile), Tommaso Manfredi, Francesca Martorano,
Bruno Mussari, Annunziata Maria Oteri, Francesca Passalacqua, Giuseppina Scamardi

Journal manager: Antonio Azzarà

Layout editors: Simona Bruni, Maria Rossana Caniglia, Tania Pansera, Nino Sulfaro (coordinatore)

Editore: Università *Mediterranea* di Reggio Calabria - Laboratorio CROSS. Storia dell'architettura e restauro

La rivista è ospitata presso il Servizio Autonomo per l'Informatica di Ateneo



ISSN 2384-8898

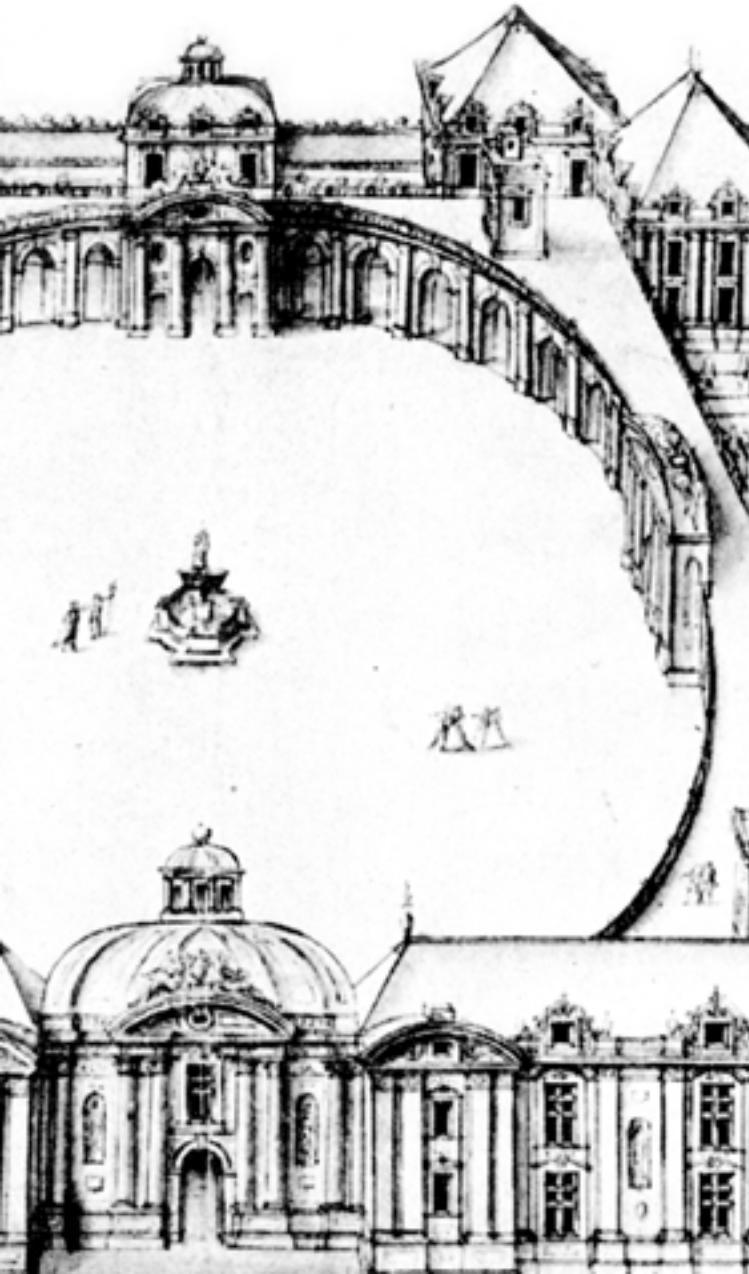
Sommario

Storia dell'architettura

- Marisa Tabarrini, *Il Palazzo del principe. Idee e progetti dall'accademismo sperimentale fiorentino ai disegni di Borromoni, con note sull'Album di Giovanni Vincenzo Casale* 4
- Silvia Medde, *Luigi Balugani da Bologna a Roma. Formazione e prima attività di un disegnatore clementino di metà Settecento* 36
- Vincenzo Fontana, *La prima storia per tipi dell'architettura universale. Il "Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes di Jean-Nicholas-Louis Durand" (Parigi 1800) e la sua edizione ampliata italiana (Venezia 1833)* 68
- Alessandro Spila, *Sui falsi ruderi di villa Torlonia: il Ninfeo* 108

Restauro

- Gian Paolo Treccani, *Tracce della Grande Guerra. Architetture e restauri nella ricorrenza del centenario* 134
- Patrizia Luciana Tomassetti, Aldo Giorgio Pezzi, *Tutela e recupero del patrimonio della Grande Guerra in Italia. I parchi e i viali della Rimembranza* 180



The Palace of the Prince. Ideas and Architectural Projects from Florentine Experimental Academism to Borromini's Drawings, with Notes on the Album of Giovanni Vincenzo Casale

Marisa Tabarrini
marisa.tabarrini@fastwebnet.it

The unrealised architectural projects of Borromini for the princely Pamphili and Carpegna palaces in Rome have been relegated to a genre of ideal architecture on account of the grandeur of their conception and for their typological design complexity which anticipated the developments of seventeenth and eighteenth-century architecture. Rather, it can now be demonstrated that as far as questions regarding models for a "Palace of the Prince" in Renaissance practise and theory, Borromini was well aware of this long architectural tradition for high-ranking patrons – a tradition which culminated in the second half of the sixteenth century in the graphic experimentalism of the Florentine Accademia del Disegno. This article analyses two architectural projects for the Palazzo Barberini which can be related to this Florentine academic environment: the first, attributed by Wittkower to Pietro da Cortona, and the second, an allegorical drawing by Orazio Busini, still imbued with a late Renaissance schematic vision. To underline the specific importance of this academic type of architectural design in contrast to the inventiveness of Borromini's architecture, his design projects for the Palazzo Carpegna are compared to the series of ideal palaces featured in the Album of drawings of Giovanni Vincenzo Casale, secretary to the Accademia del Disegno during the period when he closely followed the models of Montorsoli. From these comparisons it will be argued that the novelty of Borromini's architectural projects for the Carpegna and the Pamphili palaces derives from the dynamic activation, interpreted in a "Brandian"-baroque meaning, of traditional academic schemes, that, once freed from the rigidly modular academic pattern, reach a harmonious fusion between interior and exterior design.

Il palazzo del Principe. Idee e progetti dall'accademismo sperimentale fiorentino ai disegni di Borromini, con note sull'Album di Giovanni Vincenzo Casale

Marisa Tabarrini

I progetti irrealizzati di Borromini per palazzo Carpegna e per palazzo Pamphilj a Roma emergono nel corpus grafico dell'architetto per la straordinarietà dell'impostazione planimetrica e per la forte carica ideale che sembra preludere nella concezione la grandezza e la magnificenza dei palazzi regi del Sei-Settecento. Gli schemi d'impianto, organizzati secondo assi visuali privilegiati, appaiono quasi totalmente svuotati all'interno da una scenografica sequenza di cortili e atri multipli porticati, con disimpegni e scatee monumentali di ogni foggia che lasciano poco spazio agli ambienti della vera e propria residenza. La storiografia architettonica ha insistito sull'evidente sperimentalismo di questi progetti fino a creare il *topos* critico di un Borromini inventore immaginifico e ispirato, senza tuttavia approfondire la questione riguardante le suggestioni e i riferimenti culturali che hanno potuto influire sulla loro redazione.

Qui si intende mostrare come queste creazioni si ricollegano alla produzione teorica e progettuale del Rinascimento e specificatamente alle elaborazioni e sviluppi di un tipo edilizio urbano, quello del "palazzo del Principe", caratterizzato in pianta da ampi spazi riservati alla rappresentanza, a partire dalle architetture ideali di Francesco di Giorgio Martini, Giuliano Giamberti e Antonio Cordini da Sangallo, fino alla trattatistica di Sebastiano Serlio e di Jacques Androuet du Cerceau, e quindi all'ambito formativo dell'Accademia medicea del Disegno a Firenze, le cui conoscenze passarono in eredità all'Accademia di San Luca a Roma. Non trattandosi quasi in alcun caso di architetture costruite,

possiamo tuttavia ricomporre una genealogia di modelli prodotti da un'élite di artisti profondamente permeati di cultura umanistica: progetti particolarmente ambiziosi quasi tutti rimasti sulla carta per le difficoltà di attuazione in un contesto frammentato e instabile come quello italiano dalle complesse e intrecciate dinamiche politico e sociali, con rapidi rovesci di fortuna delle famiglie dominanti e a partire dal Cinquecento sostanzialmente sottomesso alle potenze straniere.

Dal palazzo del Principe al palazzo di Corte

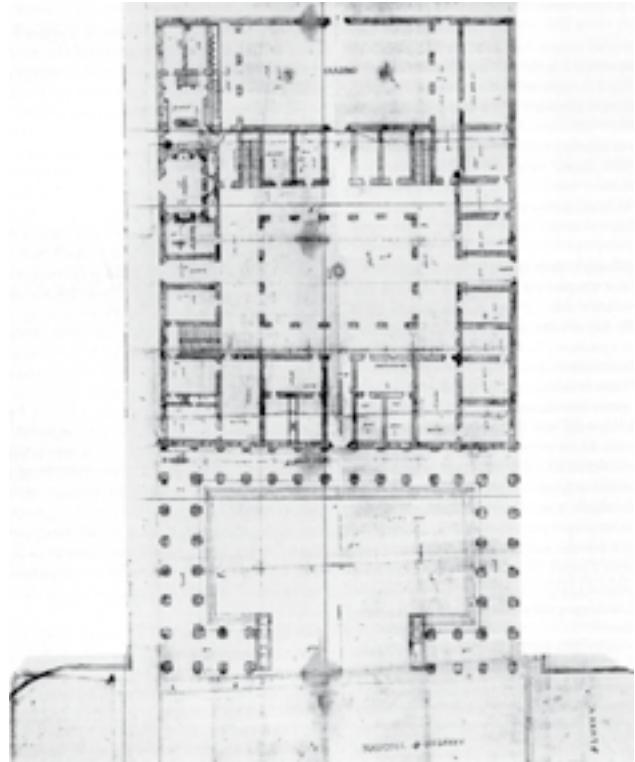
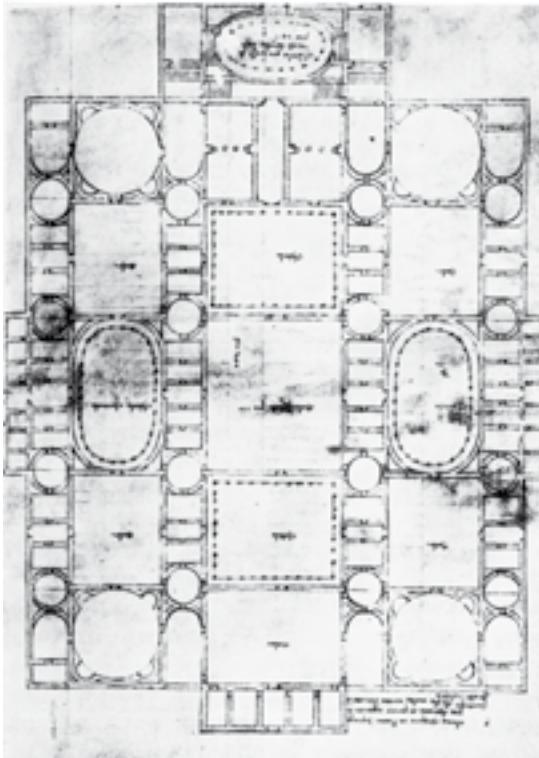
L'elaborazione progettuale della particolare tipologia del palazzo principesco in Italia a partire dalla seconda metà del Quattrocento si deve a una committenza molto ristretta di potenti che oltre a gestire grandi risorse economiche potevano disporre di estese aree urbane se non addirittura del pieno controllo del territorio. La teorizzazione si fa risalire all'Alberti che nel V libro dell'*Architettura* distingue il palazzo del Principe dal palazzo privato principalmente nella funzione sociale degli ambienti di accoglienza e di rappresentanza: «Ne le case de' principi bisogna che que' ricetti che sono destinati a l'uso di pochi habbino ancor'essi del grande, così bene, come quelle parti, che sono destinate a l'uso di molti; conciosia che tutti i luoghi delle case de' principi s'empiono sempre di moltitudine»¹. Una differenziazione tipologica sulla base della complessità planimetrica e del carattere di magnificenza degli spazi e dei percorsi riservati all'attività di governo, si svilupperà gradualmente grazie al contributo di alcuni architetti che, con largo anticipo anche rispetto agli sviluppi stranieri, elaboreranno progetti particolarmente innovativi già nello scorcio del XV secolo².

Se Francesco di Giorgio Martini offre i primi modelli teorici di palazzi regi che si distinguono dall'architettura civile minore per il notevole salto di scala e per la presenza in planimetria di più cortili collegati da atri, vestiboli e scale (fig. 1)³, i più significativi progetti di palazzi per grandi signori legati a una concreta situazione topografica si devono a Giuliano Giamberti da Sangallo e ad Antonio Cordini da Sangallo il Giovane. Le occasioni progettuali sono legate a una committenza di rango particolarmente elevato, quella stessa famiglia Medici che mezzo secolo prima aveva respinto un progetto di palazzo di Brunelleschi ritenuto troppo grandioso, e che ora, adottata un'accorta strategia di legami politico-familiari internazionali, persegue i suoi scopi anche attraverso la promozione culturale dei suoi artisti.

1. ALBERTI 1833, p. 138.

2. Sul palazzo del Principe vedi essenzialmente CHASTEL 1967, VALTIERI 1988; VALTIERI 1989; ADORNI 1989; TAFURI 1992; CALZONA, FIORE, TENENTI 2002; STAGNO 2005; FOLIN 2010.

3. MORRESI 1993; BURNS 1993; BRUSCHI 2002a.



Da sinistra, figura 1. Francesco di Giorgio Martini, progetto di un «Palatio maggiore», pianta. Torino, Biblioteca Reale, Cod. Tor. Saluzziano 148, f. 82v; figura 2. Giuliano da Sangallo, progetto per il palazzo mediceo in piazza Navona, pianta. Firenze, GDSU 7949 Ar.

Giuliano concepisce grandiose architetture, rimaste irrealizzate, per i palazzi di Ferdinando d'Aragona a Napoli (1488), di Ludovico il Moro a Milano e di Carlo VIII in Francia (1492-94), per le residenze di Lorenzo il Magnifico in via Laura a Firenze (1490), e di Leone X Medici a Roma (1513). Quest'ultimo progetto (GDSU 7949Ar) (fig. 2) consisteva in un impianto ad H con avancorte semipubblica schermata da un portico gigante libero affacciato su piazza Navona, una delle più importanti piazze dell'Urbe, e con il giardino posteriore racchiuso tra due ali loggiate.

È stato già osservato come nella caratterizzazione tipologica di palazzo doppio con foro antistante, nella disposizione scenografica degli elementi architettonici e nella creazione dello spazio urbano filtro tra pubblico e privato, si possano ritrovare indubbie anticipazioni delle concezioni distintive del barocco romano⁴. Antonio da Sangallo il Giovane elabora per la residenza dei Medici a Roma un progetto alternativo a quello di Giuliano (GDSU 1259 Ar e v) (fig. 3). Questa volta il blocco architettonico, risolto in perfetta simmetria, presenta all'interno il raddoppiamento dei cortili separati da una galleria centrale porticata in asse col vestibolo vitruviano e col passaggio, fiancheggiato dallo scalone d'onore, verso il giardino posteriore; la galleria passante costituisce un interessante precedente per quelle soluzioni volte a suddividere e organizzare i grandi spazi scoperti nei palazzi del barocco (fig. 4). Un'ideazione che, secondo Gustavo Giovannoni, per le grandi dimensioni, e per la disposizione d'insieme usciva dalla ordinaria composizione cinquecentesca precorrendo la grande composizione barocca, e cioè «le grandi concezioni del Borromini, del Fuga, del Vanvitelli, con l'associazione degli spazi coperti e scoperti in un insieme ampio e fastoso, col prolungarsi delle visuali, coi contrasti di ombre e di luci, coi portici multipli che "allargano l'aere"»⁵.

Sebbene eccezionale, nel primo quarto del Cinquecento la formula del palazzo principesco condivide ancora molti aspetti con quella dei palazzi privati che vanno gradualmente sempre più informandosi a criteri di prestigio⁶, e soprattutto con quella parallela delle ville monumentali da cui prende spunto per la progettazione delle corti centralizzate con vistosi effetti di monumentalità: si pensi ai disegni di ambito raffaellesco e sangallesco collegati alla progettazione per villa Madama⁷. Sul fronte teorico la ricerca tipologica continua a ispirarsi alla sperimentazione grafica di Francesco di Giorgio Martini, mentre prendono piede i vari tentativi di ricostruzione della casa antica passando da Fra' Giocondo fino a Palladio⁸.

4. BENTIVOGLIO 1972.

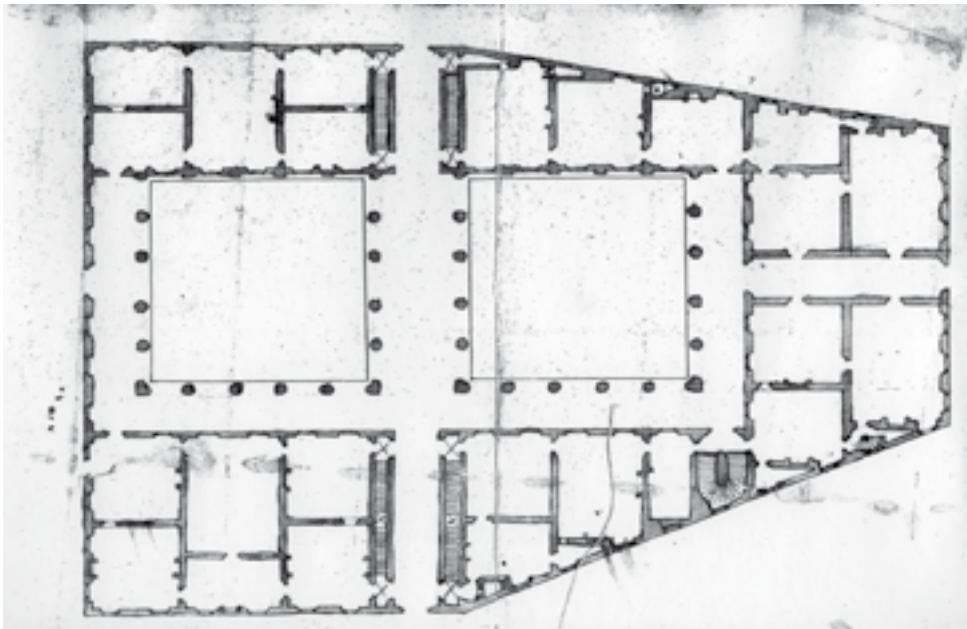
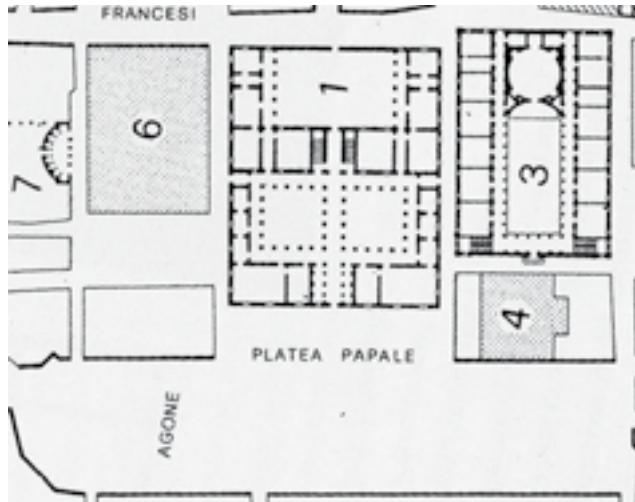
5. GIOVANNONI 1925.

6. Vedi come esempi i progetti irrealizzati di Antonio da Sangallo il Giovane per il palazzo del banchiere Raffaele Pucci a Orvieto, e di Baldassarre Peruzzi per palazzo Orsini a Roma (GDSU 456A). Cfr. RICCETTI 1998; WURM 1984, pl. 147; BRUSCHI 2002a; FROMMEL 2009.

7. Sui progetti per ville ideali vedi FROMMEL 2002.

8. FIORE 2002.

A lato, figura 3. Antonio da Sangallo il Giovane, progetto per il palazzo mediceo in piazza Navona, pianta (restituzione grafica dal disegno originale Firenze, GDSU 1259A);
 in basso, figura 4. Copia da un progetto di Domenico Paganelli (?) per la ristrutturazione del palazzo del cardinale Alessandrino ai Santi Apostoli, pianta. Archivio di Stato di Roma, Fondo Spada Veralli, vol. 448.



La svolta arriva a partire dagli anni trenta del Cinquecento quando in Europa il superamento delle ostilità e la lotta per la supremazia politica avviano, soprattutto in Francia e in Spagna, un radicale processo di rinnovamento funzionale e rappresentativo del palazzo principesco per l'adeguamento alle nuove esigenze di prestigio e di governo. In tale nuovo contesto si inserisce la progettazione degli architetti italiani per residenze di eccezionali dimensioni destinate ai sovrani assoluti stranieri. Il modello è sempre l'antico – i palazzi e le terme imperiali con i loro spazi di accoglienza pubblica offrono un importante repertorio – che ora viene ricercato con rinnovati intenti metodologici nell'ambito di sodalizi culturali come la Congregazione dei Virtuosi al Pantheon o l'Accademia di Virtù.

Antonio da Sangallo il Giovane, arriva a proporre per il palazzo dell'imperatore Carlo V un impianto simmetrico a sette cortili, due profondi vestiboli porticati sull'asse principale e scaloni d'onore plurimi (fig. 5)⁹. Il palazzo realizzato a Granada (fig. 6) vedrà concretizzarsi quell'ideale rinascimentale di un involucro architettonico scavato da una corte monumentale circolare magistralmente esemplato dai disegni di Battista da Sangallo e di Antonio da Sangallo il Giovane per la raffaellesca villa Madama a Roma (Uffizi, 273A e 314A), la cui estesa influenza è dimostrata anche dai progetti di Jacopo Barozzi da Vignola per la villa del Cardinal Cervini e per il castello dei Farnese a Caprarola¹⁰.

Spetta a Sebastiano Serlio, dal 1541 alla corte di Francesco I, l'ideazione e lo sviluppo di nuovi modelli per la ricostruzione monumentale del "Louvre des Valois" (1541 ca.) caratterizzati nello schema d'impianto da una calcolata sequenza di cortili di diversa dimensione e forma, quadrata, ottagonale, circolare, rettangolare. Nella variante progettuale «Palazzo del principe illustrissimo nella città» (Münich, Staatsbibliothek, cod. icon. 189, f. 64) (fig. 7) la presenza di una grande corte a pianta ovale introduce agli sviluppi in ambiente francese di Philibert de l'Orme con il progetto per il palazzo delle Tuileries a Parigi (1563)¹¹, e alle invenzioni dei libri di architettura di Jacques Androuet du Cerceau, mentre in Spagna si lavora concretamente, con il contributo di architetti italiani, alla creazione di modelli alternativi e cioè ai palazzi reali di Madrid (dal 1550) e soprattutto alla reggia monastero dell'Escorial (dal 1561)¹².

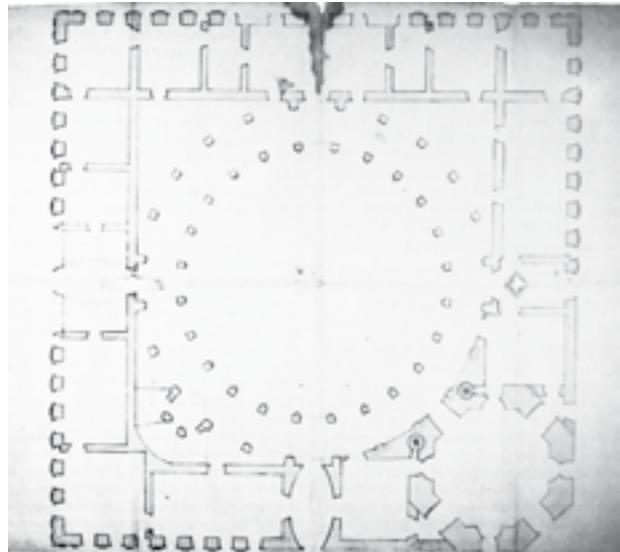
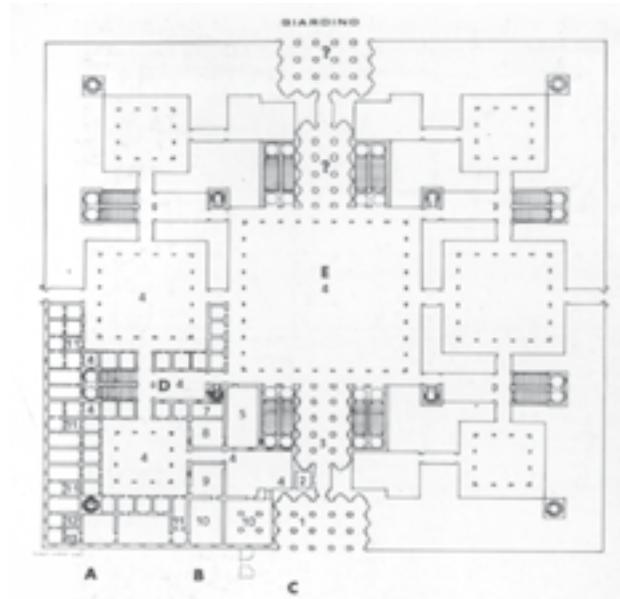
Se gli sviluppi più significativi per la tipologia vanno legandosi indissolubilmente alla committenza delle due case regnanti che si contendevano la supremazia in Europa – gli Asburgo e i Valois – per quanto riguarda l'Italia al centro di questa elaborazione sono le corti delle grandi famiglie dominanti,

9. BENTIVOGLIO 1986.

10. ROSENTHAL 1985; TAFURI 1987; FROMMEL, RICCI, TUTTLE 2003; DAVIES 2009; STIGLMAYR 2000.

11. CHASTEL 1967. Sulle corti ovali vedi ANDROUET DU CERCEAU 1965; CHÂTELET-LANGE 1976; FIORE 1994; FIORE 2004; GARGIANI 1998, p. 12, n. 6, 15, con bibliografia.

12. BUSTAMANTE GARCÍA, MARÍAS 1989; BUSTAMANTE GARCÍA 1994; MARÍAS 2010.



Dall'alto, figura 5. Antonio da Sangallo il Giovane, progetto di un palazzo reale, pianta (restituzione grafica dal disegno GDSU 999A: da BENTIVOGLIO 1986, p.613, fig.2); figura 6. Pedro Machuca, allievo di Giuliano da Sangallo (Toledo 1845 ca. - Granada 1550), palazzo di Carlo V a Granada, pianta. Madrid, Archivo Histórico Nacional.

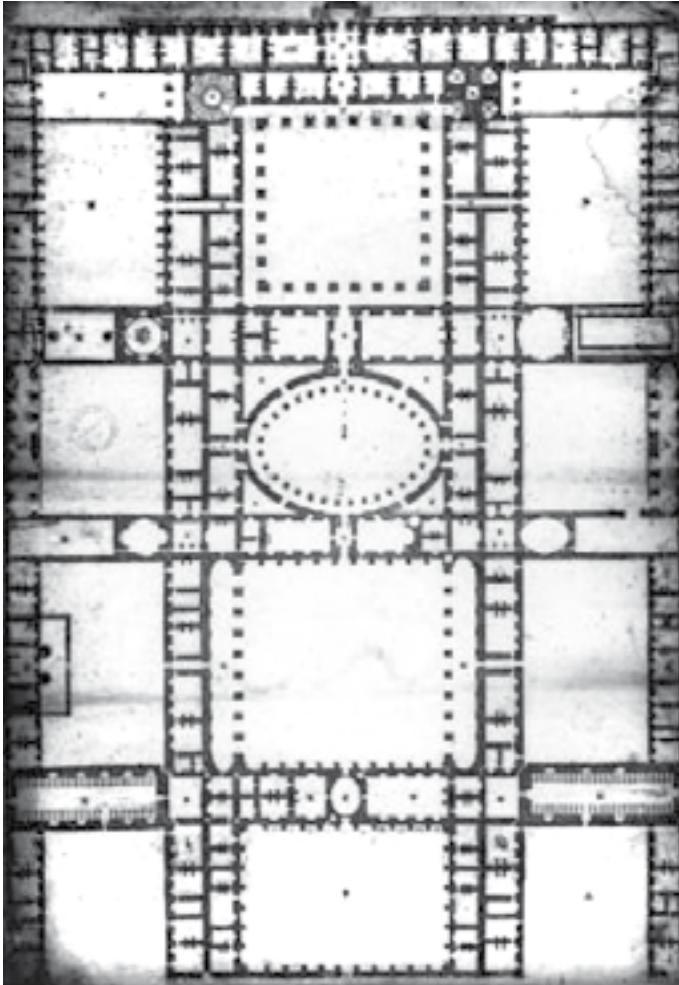


Figura 7. Sebastiano Serlio, «Palazzo del principe illustrissimo ne la città» con il cortile centrale ovato (stampa del XVI sec. dalla variante progettuale del “Libro sesto” conservata presso la Bayerische Staatsbibliothek, München, Codex Icon. 189).

soprattutto quella dei Farnese con la progettazione dei grandi palazzi a Parma e Piacenza¹³, e ancora la Firenze dei Medici, con la progettazione per l'ampliamento di palazzo Pitti (dal 1560) e con l'istituzione dell'Accademia medicea del Disegno (1563).

Eretta sotto l'influenza di Giorgio Vasari e di un allievo di Michelangelo Buonarroti, lo scultore architetto Angelo di Michele detto il Montorsoli (1507- 1563) frate dell'ordine dei Servi di Maria, essa tesaurizza il patrimonio di idee accumulate durante la prima metà del secolo¹⁴. Creata con lo scopo di accogliere l'élite di artisti che sovrintendevano alle attività nel principato, annovera tra i membri fondatori lo stesso Michelangelo, Bartolomeo Ammannati e, forte della sua appartenenza dinastica, Francesco Giamberti, figlio di Giuliano da Sangallo. Premessa teorica e pratica fondamentale dell'istituzione è il disegno, a capo di tutte e tre le arti, raccomandato da Vasari e da Vincenzo Borghini, primo «luogotenente» dell'accademia, come esercizio fondamentale del tirocinio dell'artista¹⁵. Riconducibile all'ambito culturale e d'influenza dell'accademia è una copiosa produzione grafica che include il *Libro di Piante* di Giorgio Vasari il Giovane, gli appunti di Bartolomeo Ammannati per un trattato sulla città e quelli di Giovanni Antonio Dosio per un trattato sull'architettura (figg. 8-9)¹⁶. Tra i temi tipologici ricercati, quello aulico del palazzo principesco dimostra l'adeguamento alle rinnovate esigenze del cerimoniale e dell'etichetta alle raccomandazioni riguardanti la vastità degli ambienti di rappresentanza e la magnificenza e comodità delle scale, secondo criteri progettuali che lo stesso Vasari contribuisce a diffondere nell'edizione del 1568 delle *Vite*¹⁷.

Nel 1572 l'Accademia del Disegno, divenuta funzionale al potere mediceo per affermare il proprio prestigio agli occhi delle corti italiane ed estere, è chiamata a giudicare una selezione di proposte progettuali per la reggia dell'Escorial inviata da Filippo II di Spagna (1527-1598)¹⁸. L'intervento va inserito in quel concorso internazionale di idee per la realizzazione della fabbrica reale che, attraverso l'agente del re, il barone Martirano, vedeva singolarmente impegnati i maggiori architetti italiani, da Jacopo Barozzi da Vignola a Palladio, da Gaelazzo Alessi a Pellegrino Tibaldi¹⁹. Quest'ultimo elaborò anche per l'occasione

13. Sui palazzi di corte dei Farnese a Parma e Piacenza vedi i numerosi contributi di ADORNI 1982; ADORNI 1989; ADORNI 2002a; ADORNI 2002b.

14. WAŻBIŃSKI 1985a; WAŻBIŃSKI 1985b; WAŻBIŃSKI 1987.

15. CARRARA 2005; CARRARA 2008; BELLÌ 2011.

16. Sui trattati medicei vedi BORSI 1980; STEFANELLI 1970; AMMANNATI 1970; OLIVATO 1971; MARCIANO 2008; CARRARA 2012.

17. VASARI 1568, I, p. 92. Sull'*escalation* del cerimoniale a cavallo del Seicento vedi JARRARD 1997.

18. WAŻBIŃSKI 1987.

19. Sulla missione del barone Giovanni Tommaso Martirano che raccolse su incarico di Filippo II le nuove idee e progetti per la fabbrica reale dell'Escorial a Roma, Genova (?), Milano e Venezia, vedi soprattutto KUBLER 1975 e 1982, REPISHTI 2000, MARÍAS 2011.

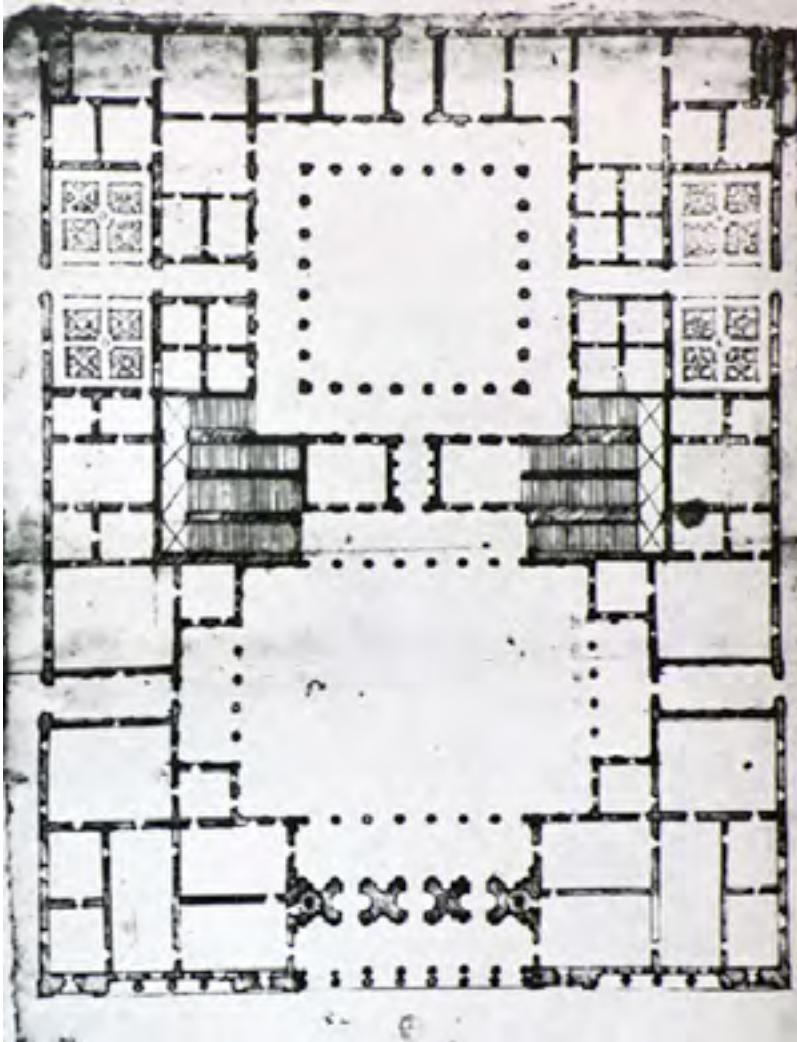
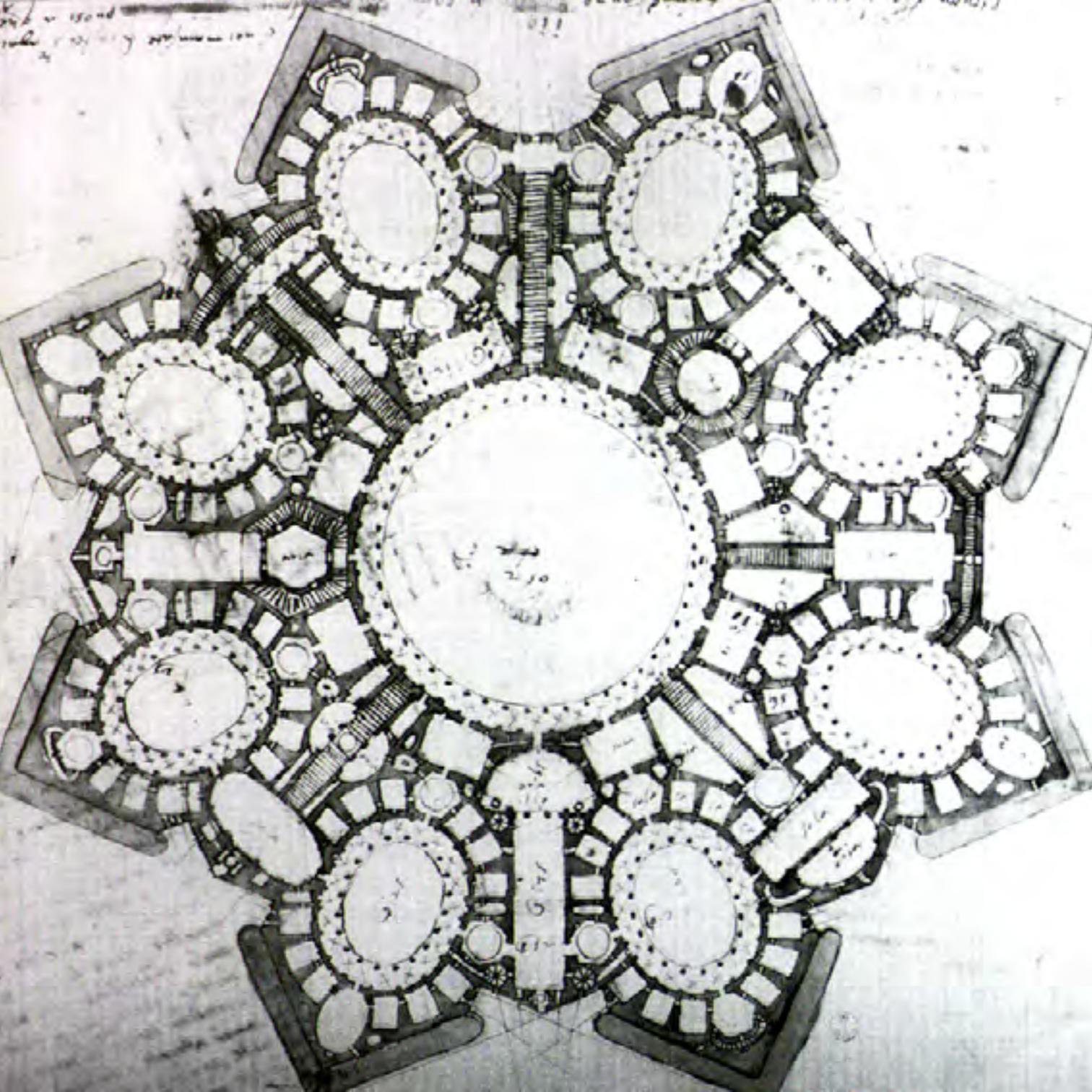


Figura 8. Bartolomeo Ammannati, progetto di un palazzo reale, pianta. Firenze, GDSU 3447 A.

Nella pagina a fianco, figura 9. Giovanni Antonio Dosio (attr.), progetto di villa-fortezza, pianta. Firenze, GDSU 3874 A.



una trattazione tipologica sul palazzo del principe, esemplare delle nuove concezioni sviluppatesi nella seconda metà del secolo, aggiornata su esempi italiani e soprattutto spagnoli, descrivendo un organismo edilizio con vari cortili disposti in base ad uno schema reticolare, sostanzialmente non dissimile dai prototipi martiniani²⁰. Il prestigio della committenza fu d'indubbio stimolo teorico e pratico per gli accademici del Disegno, che oltre a vagliare i progetti inviati, presentarono un loro progetto collettivo. Vincenzo Danti (1530-1576), fratello di Egnatio biografo del Vignola, fece anche un disegno di forma ovale «la copia del quale sua Altezza Serenissima [il granduca Cosimo] mandò in Spagna nelle proprie mani del Re, tanto le parve bello e capriccioso»²¹.

Sebbene non sia stata ancora identificata nessuna delle numerose proposte progettuali avanzate degli architetti italiani per l'Escorial, si può facilmente ipotizzare che queste abbiano avuto attraverso la commissione peritale, composta da Bartolomeo Ammannati, Vincenzo de' Rossi, Francesco da Sangallo, Vincenzo Danti, Agnolo Bronzino, e nonostante il sostanziale giudizio negativo di Filippo II, una divulgazione estesa, se non altro nell'ambito dello stesso corpo accademico, influenzando anche l'idea del palazzo aristocratico urbano.

Alcune piante di palazzi ideali nell'Album di Giovanni Vincenzo Casale e i progetti di Borromini per i palazzi Pamphilj e Carpegna.

Nel 1589 viene arruolato all'Escorial l'architetto Giovanni Vincenzo Casale (1539-1593), frate servita collaboratore di Angelo di Michele detto il Montorsoli a Firenze, nel doppio ruolo di segretario nel 1567 della nascente Accademia medicea del Disegno e di assistente ai lavori per la sede dell'istituzione presso il convento dell'Annunziata²². A Casale viene notoriamente ricondotto l'Album madrilenno *Preciosa collección de dibujos de Arquitectura y escultura originales de muchos celebres maistros...*, una raccolta miscellanea di disegni di architettura e di decorazione che l'architetto avrebbe portato con sé nel suo trasferimento in Spagna intorno al 1584-1585. L'Album si compone di un primo nucleo di disegni ereditato dal maestro Montorsoli, di un secondo gruppo assemblato dallo stesso Casale, e di un'aggiunta riconducibile al nipote Alessandro Massai.

La raccolta, vista per primo da Eugenio Battisti e catalogata da Agustín Bustamante e Fernando

20. SIMONCINI 1989.

21. DANTI 1583; FIDANZA 1998; MARÍAS 2001.

22. Per una biografia di Casale vedi BATTISTI, FOSSI 1978; LANZARINI 1998-1999; LANZARINI 1999.

Mariás, è stata studiata più recentemente da Orietta Lanzarini²³. Nessuno di questi studiosi riconduce espressamente la presenza dei numerosi disegni di rilievo o di studio di architetture romane e fiorentine all'assiduità di Casale col metodo dell'Accademia del Disegno, anche dopo la morte di Montorsoli. La stessa Lanzarini persegue il collegamento foglio per foglio alla formazione e all'opera dell'architetto, non considerando la possibilità che per una parte della raccolta, e cioè per quei disegni di cui rileva correttamente la natura repertoriale, si possa trattare di esercitazioni grafiche legate alla prassi accademica. Mi riferisco in particolare al *corpus* di disegni identificati dalla studiosa come copie da originali del Casale attribuibili al Massai, comprendente un fascicolo-campionario composto da una serie unitaria di piante di palazzi 'ideali', presentato nell'indice come: «Estãn desenhados dezaseis cazas e passos que pode servir na citade e na quinta conforme aos sitios e vontades do'sores que os mandarem fazer» (figg. 10-12, 22)²⁴.

Le planimetrie non sono dissimili da quelle di Giorgio Vasari il Giovane e di Bartolomeo Ammannati per la tipologia del palazzo regio, e sono assimilabili a variazioni accademiche su un tema tipologico assegnato, sganciate da una committenza reale; sono chiaramente influenzate o provengono dallo stesso ambito culturale, ovvero l'Accademia del Disegno dei Medici. Esse fotografano, per sperimentalismo e complessità, il punto di arrivo della ricerca grafica tardo-cinquecentesca con alcuni spunti avanzati che sfociano nel virtuosismo geometrico. Caratteri che ritroviamo nelle planimetrie di ville agli Uffizi attribuite seppur in modo dubitativo al Dosio e influenzate dal trattato di Serlio e dai libri di Du Cerceau, consistenti in elaborazioni fantasiose, quasi una costellazione di corti ovali e circolari dove germinano scale di ogni foggia, i cui limiti formalistici sono da individuarsi proprio nello sperimentalismo involuto, espressivo di una cultura rinascimentale in fase di esaurimento²⁵.

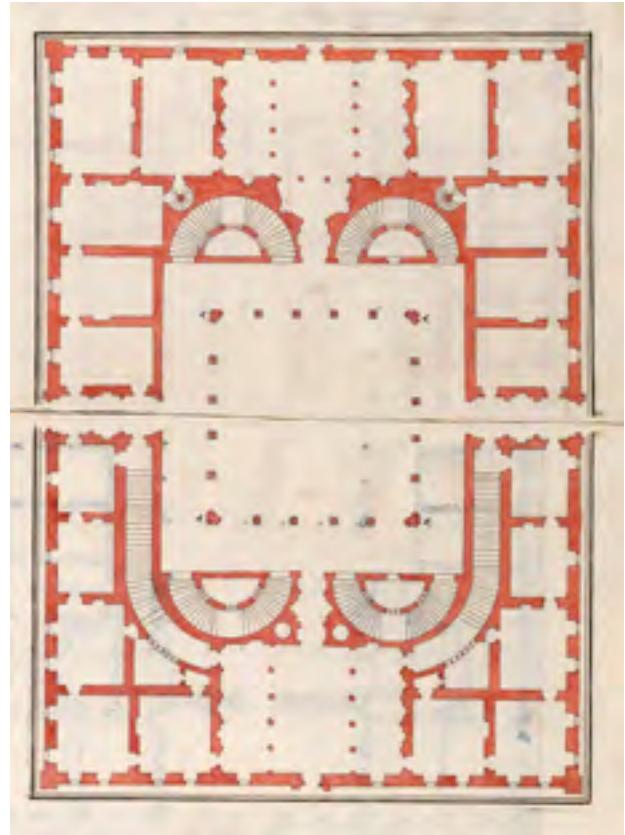
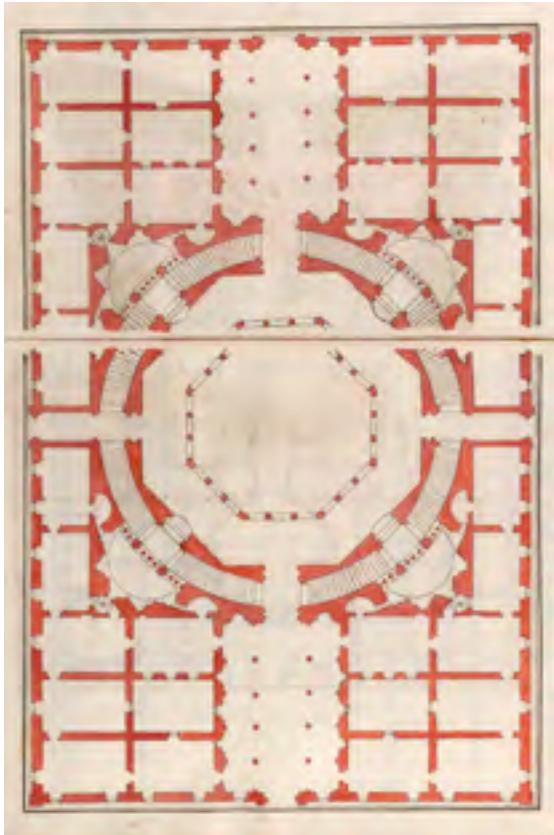
Ne sono esempi, all'affacciarsi del nuovo secolo, per l'architettura religiosa, le pur interessanti proposte di Ludovico Cigoli per la facciata della basilica di San Pietro in Vaticano ma soprattutto, per quanto riguarda il nostro tema, il progetto attribuito a Fausto Rughesi da Montepulciano per il prolungamento della navata, forse databile ad un consulto del 1606, che sembra offrire, più che una concreta proposta, un esercizio di sovrapposizione grafica tra la pianta cruciforme della basilica michelangiolesca e un corpo longitudinale ovale incongruo (fig. 19)²⁶.

23. Sulla raccolta conservata alla Biblioteca Nacional di Madrid con la segnatura B16-49, vedi essenzialmente BATTISTI 1961 e 1965; KUBLER 1978; BUSTAMANTE GARCÍA, MARIÁS 1991; LANZARINI 1998-1999, con bibliografia.

24. LANZARINI 1998-1999, fig. 23, n. 103.

25. MARCIANO 2008. L'attribuzione al Dosio di questi disegni è controversa. MORROGH 1985 ne ha in passato posto in dubbio la paternità per proporre invece la figura di Giovanni Vittorio Soderini (1526-1596).

26. Nessuno dei disegni presentati al consulto del 1606 ci è giunto in originale. Il disegno già attribuito ad



Da sinistra, figura 10. Alessandro Massai da Giovanni Vincenzo Casale (?), progetto di un palazzo ideale con cortile ottagonale, pianta. Madrid, Biblioteca Nacional, B 16-49, ff. 154v.-155, n. 156 moderno; figura 11. Alessandro Massai da Giovanni Vincenzo Casale (?), progetto di un palazzo ideale con quattro scale semicircolari, pianta. Madrid, Biblioteca Nacional, B 16-49, ff. 159v.-160, n. 161 moderno.

Nel 1593 la fondazione a Roma dell'Accademia di San Luca per opera di Federico Zuccari, già membro dell'Accademia medicea e pittore alla corte di Filippo II di Spagna dal 1585 al 1588, coincide con una sorta di passaggio di consegne da Firenze a Roma, quando il primato del disegno sostenuto dai toscani è contrastato dal pragmatismo degli architetti ticinesi ancora alla ricerca di una loro emancipazione culturale²⁷. Si costituiscono tuttavia da subito le prime raccolte di disegni messe a disposizione degli allievi per l'esercizio di copiatura, in particolare quella di Ottaviano Mascarino, principe dell'Accademia nel 1604, al quale si deve il progetto per una loggia dei mercanti a Roma su impianto ovale colonnato²⁸.

La radice manieristica delle opere dei maestri del barocco romano, su cui esistono molti contributi scientifici, è stata una delle principali chiavi di lettura delle opere di Bernini, Borromini e Pietro da Cortona, concentrata però quasi esclusivamente sul rapporto tra linguaggio architettonico e tradizione del michelangiolismo fiorentino²⁹. Non si può dire tuttavia pienamente esplorato l'aspetto riguardante l'eredità della ricerca tipologica soprattutto in tema di palazzi.

Le planimetrie di palazzi ideali conservate nell'Album madrileno dimostrano una grande potenzialità di spunti per il barocco romano, a partire dallo schema d'impianto con corte porticata in forma di esedra che rinvia a quella progettata per palazzo Barberini (figg. 12-13). Sembra utile ricordare che pochi decenni più tardi quando i Barberini decidono la costruzione del loro palazzo di famiglia al Quirinale vengono dapprima consultati i fiorentini emeriti per tradizione accademica, in particolare Michelangelo Buonarroti il Giovane (1568-1646), membro dell'Accademia del Disegno dal 1589, amico di Maffeo Barberini e di Galileo Galilei, difensore della tradizione nazionale ma presto avveduto della forte carica avanguardistica degli architetti romani, fino a diventare mentore di Pietro da Cortona a Firenze³⁰.

Una delle prime proposte planimetriche per palazzo Barberini, quando ancora si pensava alla costruzione di un blocco compatto, è quella di Orazio Busini incisa da Daniel Widman (1631), nota anche da una copia di Gregorio Spada (fig. 14), nipote del cardinale Bernardino istruito al disegno

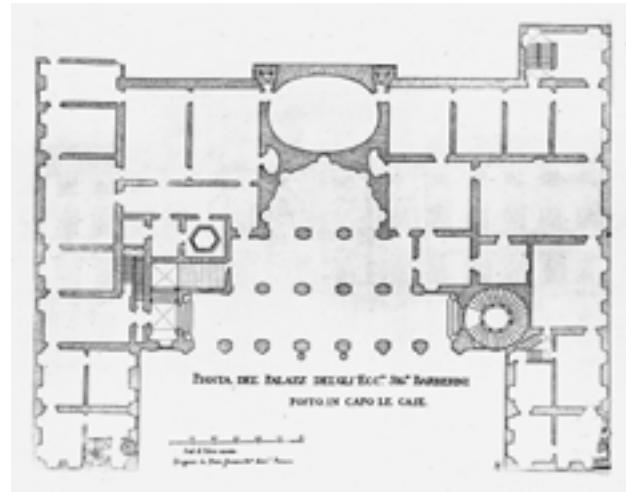
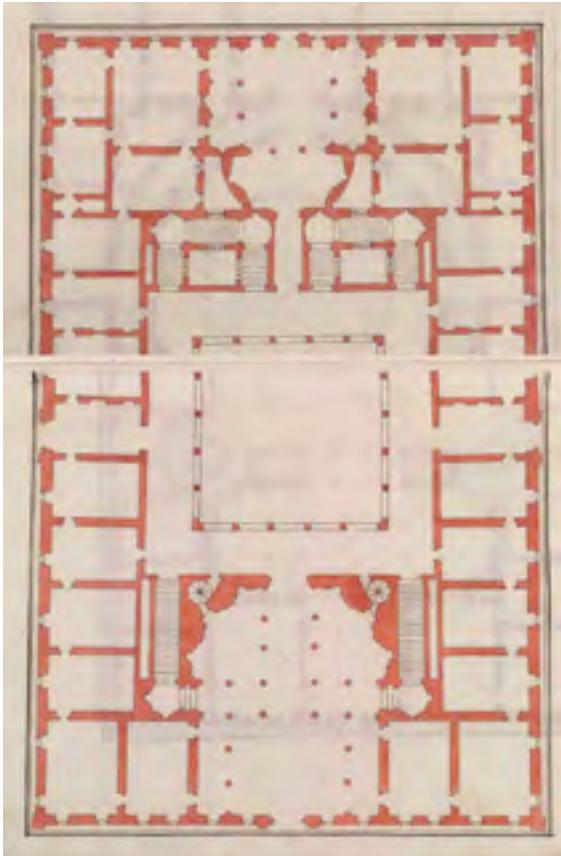
Ottaviano Mascarino, poi a Fausto Rughesi, è probabilmente una copia di Domenico Tasselli da Lugo, pittore nella cerchia di Giacomo Grimaldi (1568-1623), ed è inserito nell'Album A 64 ter della Biblioteca Apostolica Vaticana, Archivio del Capitolo di San Pietro. Si vedano al riguardo: ALFARANO, CERRATI 1914, fig. 3, appendice 41; HIBBARD 1971; SCHIAVO 1990, nota 84, pp. 884-885; BENEDETTI 2000; BORTOLOZZI 2009-2010, pp. 291-292.

27. WAŻBIŃSKI 1985a; WAŻBIŃSKI 1985b.

28. Accademia Nazionale di San Luca, Archivio Storico, Fondo Ottaviano Mascarino, Progetto per la loggia dei mercanti in via dei Banchi a Roma, pianta, n. 2369.

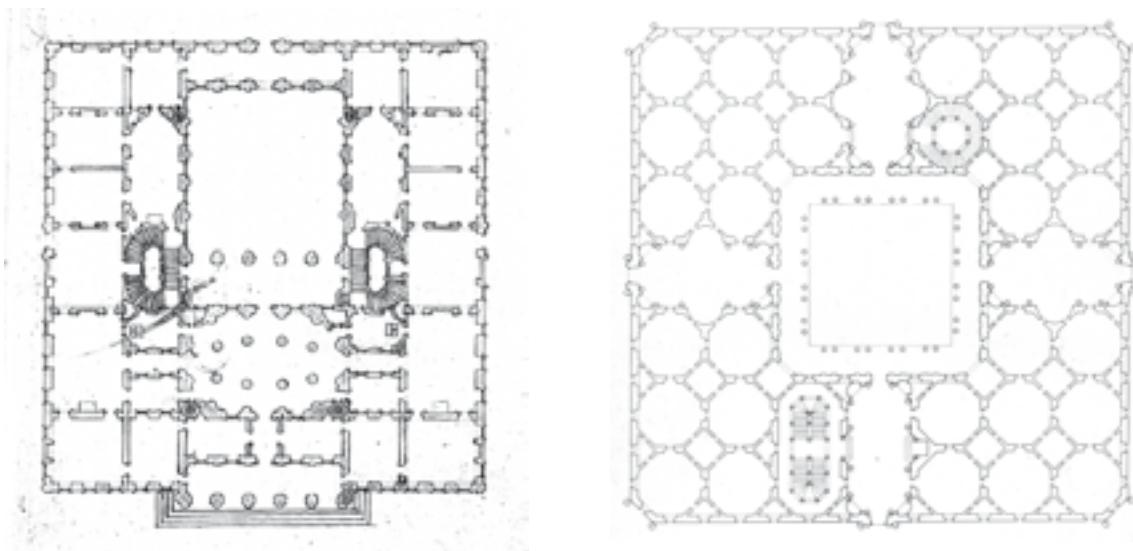
29. Vedi essenzialmente PORTOGHESI 1967 e 2006; BRUSCHI 1978; FROMMEL 1999; FAGIOLO 2002.

30. WADDY 1975; CONTINI 2010.



Da sinistra, figura 12. Alessandro Massai da Giovanni Vincenzo Casale (?), progetto di un palazzo ideale con grande atrio a esedra, pianta. Madrid, Biblioteca Nacional, B 16-49, ff. 155v.-156, n. 157 moderno; figura 13. Pietro Ferrerio, Palazzo Barberini, pianta del piano terreno, incisione.

Nella pagina a fianco, da sinistra, figura 14. Gregorio Spada (attr.), copia dello studio allegorico di Palazzo Barberini come «Organum numericae Sapientiae» inciso da Daniel Widman su disegno del sacerdote Orazio Busini (dopo il 1631), pianta. Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 11258, c. 218; figura 15. Progetto accademico di ambito barberiniano, già identificato da Wittkower come progetto cortoniano per palazzo Barberini (restituzione grafica; vedi disegno originale in WITTKOWER 1958).



architettonico come conveniva a gentiluomini secondo le parole dello stesso Borghini³¹. A ben guardare, la soluzione fantasiosa che caratterizza la composizione simmetrica delle scale si accompagna a una assoluta rigidezza d'impianto da ricondursi piuttosto alla sperimentazione grafica accademica e cioè a quegli stessi schemi grafici che abbiamo visto nei fogli di Massai o di Dosio, sebbene qui assoggettata a un maggiore rigore di concezione palladiana.

Lo stesso ragionamento riteniamo possa estendersi al disegno identificato da Rudolf Wittkower (1958 e 1972) come proposta iniziale per palazzo Barberini e attribuito con alterni ripensamenti al Cortona (fig. 15)³². Le incertezze degli studiosi che hanno seguito il Wittkower, si estendono dall'autografia e datazione del disegno alla lettura come pianta sezionata al livello terreno o nobile. Il grafico mostra un blocco quadrangolare smussato ai vertici, rigidamente impostato su una griglia-alveare interrotta da una corte quadrata al centro e da quattro atri negli assi ortogonali. Alcune soluzioni riconducono più a

31. BELDON SCOTT 1995; CONNORS 1995; FAGIOLÒ 2000, che ha pensato invece a un suggerimento di Francesco Borromini.

32. WITTKOWER pubblica il progetto nel 1958 (ed. ital. 1958, p. 154, tav. 81 A) datandolo al 1629 e identificandolo come il progetto cortoniano per palazzo Barberini; attribuzione accolta da PORTOGHESI (1961, pp. 260-262) e riproposta successivamente dallo stesso WITTKOWER (1972, p. 196), dopo alcuni ripensamenti.

Borromini che a Cortona: l'impianto cruciforme e oblungo degli atri che sembrano citare insieme Santa Maria dei Sette Dolori, la nave di San Giovanni in Laterano e San Carlino alle Quattro Fontane; lo scalone a pianta ottagonale comparso nella progettazione per palazzo Carpegna; gli smussi dei cantonali esterni e gli scantonamenti degli angoli del cortile articolato da un binato di colonne³³. Tuttavia lo schema cellulare della struttura muraria e la statica suddivisione tramite pareti piane, con la pur interessante soluzione dell'*enfilade* di ambienti e luci sugli assi diagonali, risultano estranei al Borromini. Il *pattern* ripetitivo di ottagoni e quadrati rigetta i principi di composizione dinamica rendendo inerti gli indubbi spunti borrominiani, come i binati colonnari che "fissando" gli smussi esterni separano piuttosto che fluidificare l'interruzione degli allineamenti parietali.

Seguendo l'ipotesi del disegno accademico, confermata dalla tendenza complessiva all'astrazione geometrica, al linearismo strutturale e alla traslazione simbolica, decade ogni problematicità ermeneutica, non essendo più rilevante la disputa sulla cronologia e sulla morfologia, su quale soluzione sia più cortoniana o borrominiana, più o meno opportunamente inserita nel ciclo progettuale o adeguata alla situazione topografica. D'altra parte sono stati già osservati i caratteri "colti" dell'immagine con le derivazioni dai disegni di Francesco di Giorgio, di Peruzzi, o di Serlio per il Louvre nel Sesto Libro³⁴, alle quali possiamo aggiungere, per la particolare orditura ad alveare con attraversamenti sugli assi ortogonali e diagonali, una probabile proposta di Baldassarre Peruzzi per il palazzo di Carlo V, sebbene questa sia informata a una diversa concezione muraria, con "bozzoli organici" creati da pieni murari che quasi prevalgono sui vuoti, evocativa dei sodi plastici di strutture murarie antiche, dal Pantheon alle terme imperiali (fig. 16). E vale la pena ricordare anche il viaggio di Francesco Barberini – patrono dell'Accademia di San Luca dal 1633 – a Madrid e all'Escorial dove, accompagnato da Cassiano Del Pozzo, ebbe forse occasione di visionare materiale grafico³⁵.

All'opposto, i disegni di Borromini per palazzo Carpegna e per palazzo Pamphilj³⁶, sono il risultato di un arduo processo progettuale, culminato in creazioni emblematiche di una nuova concezione architettonica, dove l'innovazione non è da riconoscersi nei singoli episodi architettonici che pur apparendo nuovi in realtà rielaborano modelli tradizionali, rifacendosi a un'intera serie storica di corti circolari-ovali e di scale elicoidali da Francesco di Giorgio a Raffaello, da Antonio da Sangallo a Palladio,

33. RASPE 1994, pp. 120 ssg.

34. Vedi FROMMEL 1998; CERUTTI FUSCO, VILLANI 2002, pp. 158-159.

35. Sul viaggio di Francesco nel 1626 come cardinal legato in Spagna vedi HARRIS, DE ANDRÉS 1972; MARÍAS 1986; ANSELMINI 2004.

36. Su palazzo Carpegna vedi GIOVANNONI 1934; TAFURI 1967; MARCONI 1974; SALVAGNI 2000; CUEVAS DEL BARRIO 2009-2010.

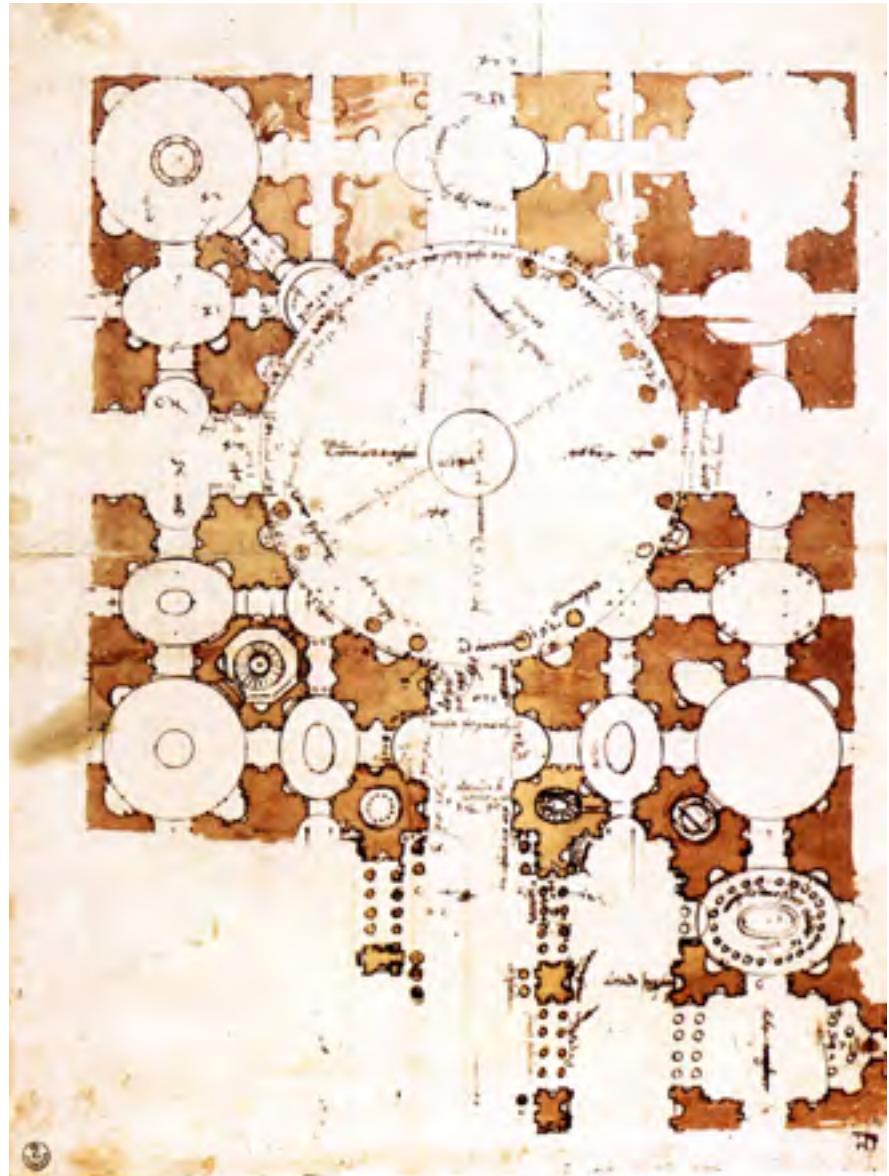
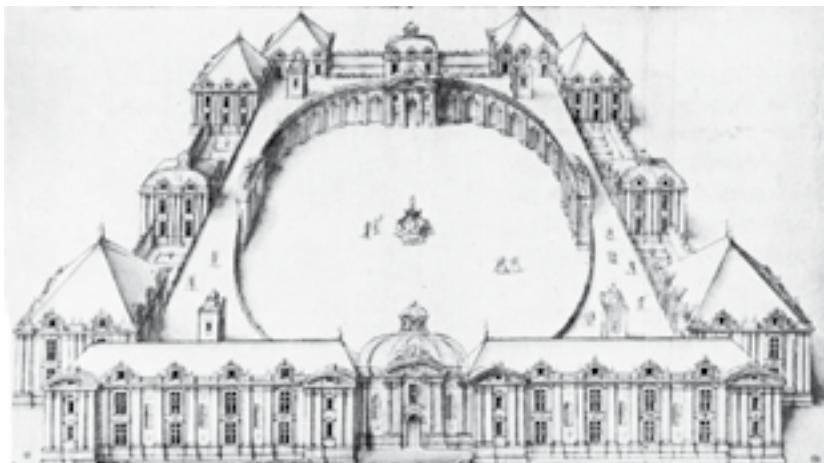
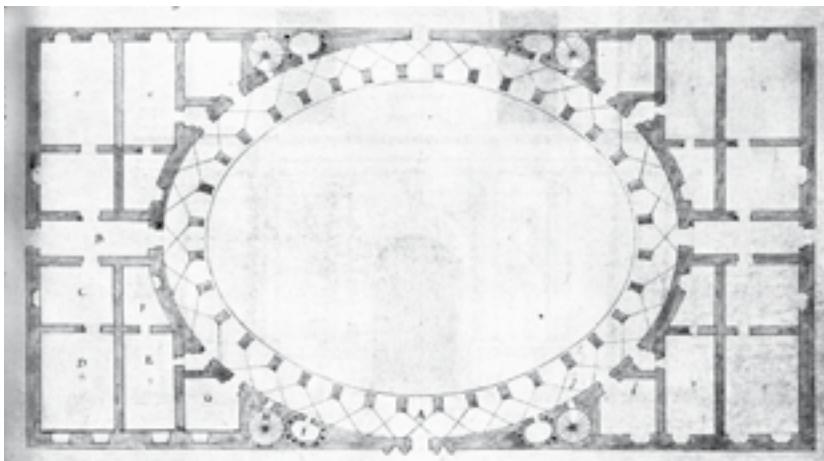


Figura 16. Baldassarre Peruzzi, progetto di un palazzo ideale, pianta. Firenze, Uffizi, 581Ar.



Dall'alto, figura 17. Sebastiano Serlio, Anfiteatro dalla 'Castramentatio' di Polibio. München, Bayerische Staatsbibliothek, ms. Libro VIII; figura 18. Androuet du Cerceau, progetto per un palazzo di delizie, incisione. Paris, Ecole des Beaux-Arts, Coll. Masson; da CHATELET-LANGE 1976, fig. 14).

da Vignola a Mascherino. Se i riferimenti più calzanti vanno dall’VIII libro del Serlio, con la ricostruzione dell’anfiteatro della *castramentatio* polibiana³⁷, e alle invenzioni del suo epigono Androuet du Cerceau con edifici quasi privati dei loro aspetti funzionali e ridotti a involucro di ampie corti di rappresentanza (figg. 17-18, 20) – la cui risonanza nei primi anni del Seicento è documentata anche nella progettazione anzidetta di Rughesi per il prolungamento della basilica di San Pietro – meno ovvie sono le analogie che qui segnaliamo con le planimetrie di palazzi ideali, raccolte nell’Album di Casale a Madrid³⁸.

L’accostamento inedito tra due figure così distanti come Giovanni Vincenzo Casale (1539-1593) e Francesco Borromini (1599-1667) scaturisce dal confronto critico tra alcuni disegni di progetto che, accomunati dallo stesso carattere ideale e immaginifico, sembrano potersi inserire, nonostante l’apparente autonomia, in un più complesso e interrelato sistema diacronico di idee progettuali.

Il disegno borrominiano Alb. Azr 1019b, notoriamente considerato tra i più interessanti nel corpus grafico dell’architetto ticinese nonché il punto di arrivo di un complesso iter progettuale (figg. 20-21), condivide ad esempio una impostazione planimetrica di base molto simile a quella del disegno madrilenno B 16-49, ff. 156v-157 (n. 158 moderno) (fig. 22) sia nella matrice a involucro svuotata lungo l’asse longitudinale da un sistema rappresentativo di atri, cortili e scale monumentali collegati da portici passanti, sia nella forma inusitata di alcuni elementi come la scala colonnata di forma semicircolare³⁹. Le affinità finiscono qui, tuttavia, perché Borromini, rigettando l’astrattezza simmetrica e la disposizione planimetrica basata sul metodo “dei quadrati” seguita dal Sangallo e adottata successivamente da Palladio e dagli accademici del Disegno, sgancia la progettazione dalla griglia modulare, e coordina gli elementi architettonici secondo un nuovo ordinamento visivo e percettivo.

Nel *modus procedendi* di Borromini lo schema di partenza viene innervato da una nuova concezione spaziale che attiva assi dinamici in rotazione orientata fluida e dinamizza ogni singolo elemento architettonico portandolo fuori dalla compostezza accademica. Quella logica geometrica che sblocca la stasi degli organismi architettonici religiosi borrominiani, contraendone e dilatandone gli involucri concentrati sul fulcro del culto, ora include una sorta di agitazione centrifuga applicandosi ai vuoti che corrodono e percorrono l’architettura, e alla velocità dei percorsi ritmati da pause e da episodi scenografici che incidono sulla organicità dell’interno, animato da una sorta di respiro organico eversivo ma contenuto nello stesso tempo da una fitta trama elastica posta a verificare la metamorfosi. Una dinamizzazione che nel ciclo progettuale per palazzo Carpegna rimane costretta entro i limiti

37. Sui modelli di Serlio vedi ROSENFELD, ACKERMAN 1978; FIORE 1994; FIORE 2004.

38. ROSENFELD, ACKERMAN 1978.

39. Sulla tipologia di questa scala si ricorda la versione semplificata progettata dal Borromini per palazzo di Spagna. Cfr. RASPE 2000.

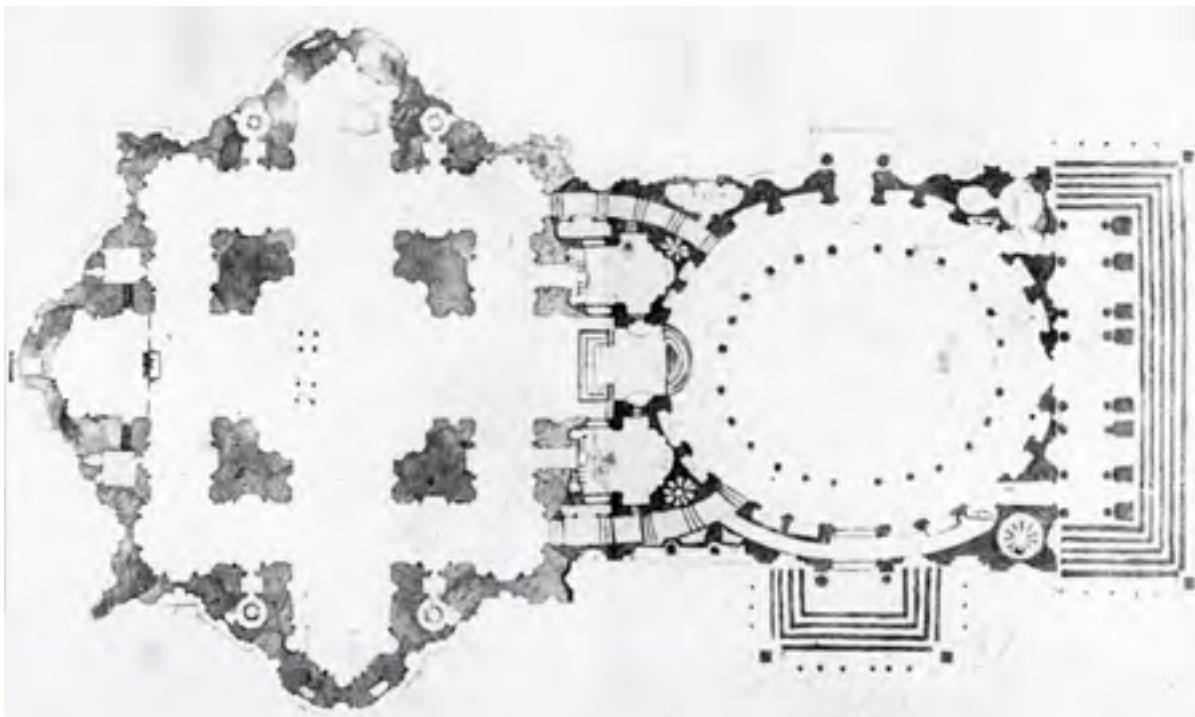
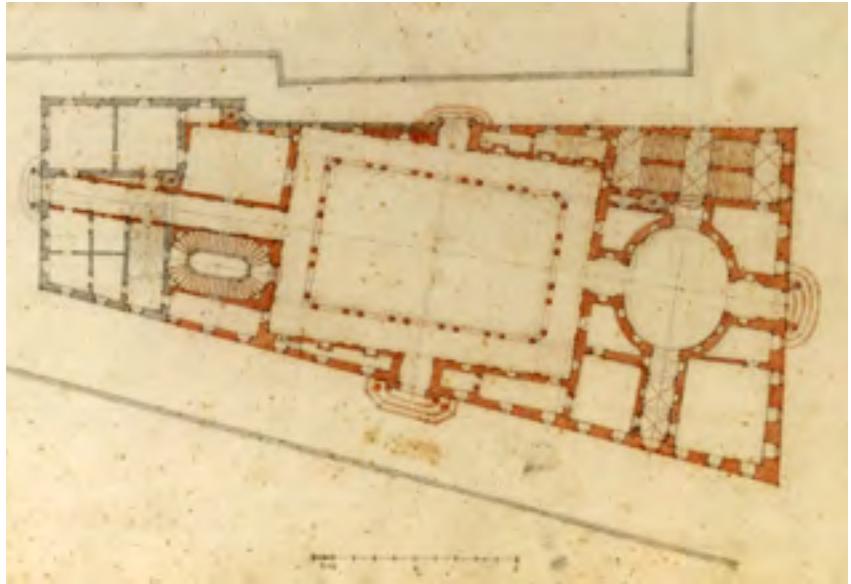


Figura 19. Cerchia di Giacomo Grimaldi (1568-1623). Copia del progetto diversamente attribuito a Ottaviano Mascherino o a Fausto Rughesi per il prolungamento della basilica di San Pietro con un atrio ovale, pianta. Biblioteca Apostolica Vaticana, Archivio del Capitolo di San Pietro, A 64 ter, cc. 3v-4r.



Dall'alto, figura 20. Francesco Borromini, progetto per palazzo Carpegna con cortile rettangolare, pianta. Wien, Albertina, Az Rom 1014a; figura 21. Francesco Borromini, progetto per palazzo Carpegna con cortile ovale, pianta, Wien, Albertina, Az Rom 1019b.

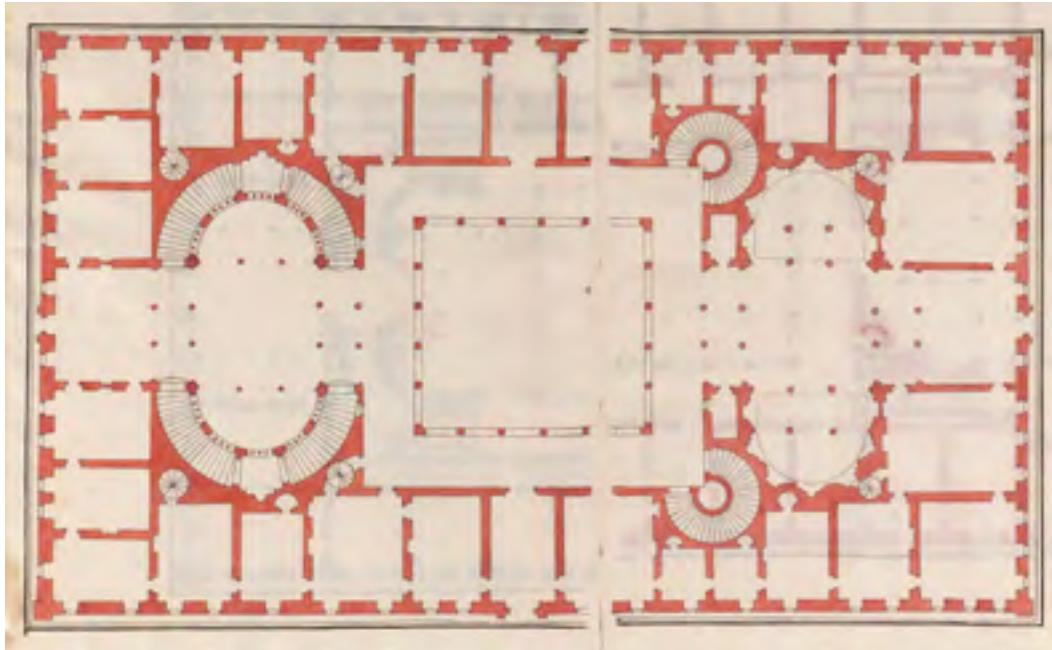
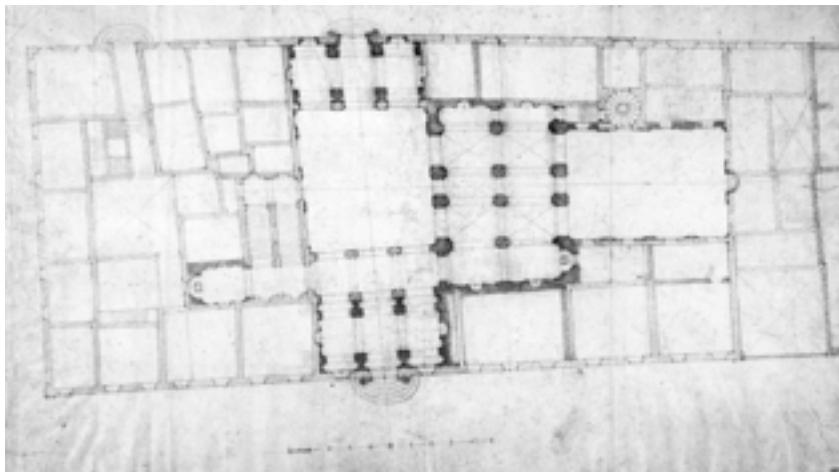
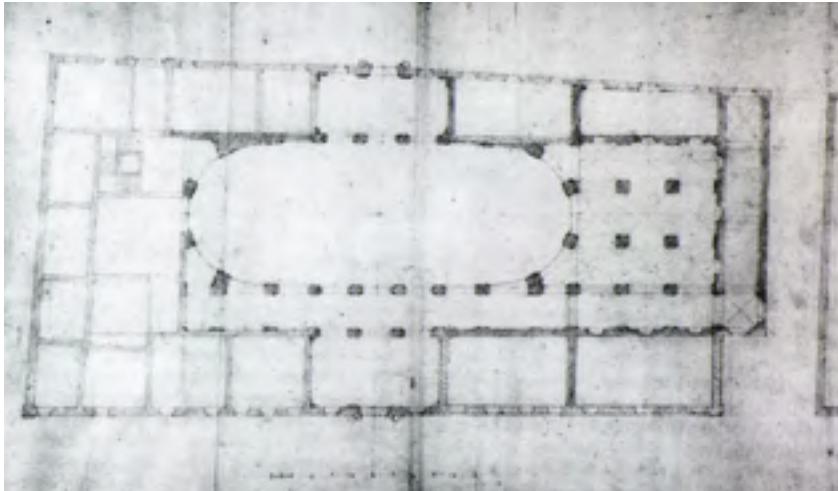


Figura 22. Giovanni Vincenzo Casale. Progetto di un palazzo ideale, pianta. Madrid, Biblioteca Nacional, B 16-49, ff. 156v.-157, n. 158 moderno.

delle cortine murarie e degli allineamenti stradali, se si eccettua l'ipotesi Alb. Az. Rom 1018 dove Borromini tenta l'associazione palazzo-piazza del Trivio rinunciando all'idea di blocco e optando per un'architettura totalmente compenetrata nello spazio urbano.

Per trovare qualcosa di analogo bisogna ricorrere al ciclo progettuale per il palazzo di Innocenzo X a piazza Navona. Dopo l'elezione del cardinale Giovanni Battista Pamphilj a pontefice (1644), l'impresa di ampliamento del palazzo di famiglia venne improntata a nuovi parametri di grandezza, con la previsione di trasferirvi la Curia con gli uffici giuridico-amministrativi. Il modello programmatico suggerito dal papa filospagnolo agli architetti coinvolti fu quello del palazzo regio con cappella palatina dell'Escorial⁴⁰. Per Borromini fu l'occasione (persa) per elaborare modelli di trasformazione tipologica

40. SLADEK 2000.



Dall'alto, figura 23. Francesco Borromini, progetto per palazzo Pamphilj, pianta. Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 11258, ff. 169; figura 24. Francesco Borromini, progetto per palazzo Pamphilj, pianta. Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 11258, fol. 167.

dal vecchio palazzo cardinalizio in nuova residenza papale. Con un deciso salto di scala rispetto alle proposte dei suoi concorrenti Girolamo e Carlo Rainaldi, Borromini elaborò planimetrie sapientemente regolarizzate dagli assi ortogonali, tagliando la preesistenza con audaci raccordi curvi od obliqui e inserendo corti e vestiboli di inusitata grandezza⁴¹. Nella variante BAV, Vat. Lat. 11258, fol. 169 (fig. 23), egli introdusse un'unica corte di forma pseudo ovale, con articolazione unitaria a due esedre contrapposte presumibilmente ad arco trionfale, l'una posta a schermare la parte vecchia, l'altra a trapassare in un atrio porticato coperto a disimpegno di una scala monumentale rettilinea. Mentre nel progetto BAV, Vat. Lat. 11258, fol. 167 (fig. 24), l'idea forte che darà eccezionale impulso a quanto eseguito è quella delle due corti passanti collegate da porticati coperti, le cui radici affondano nella progettazione sangallescica e palladiana, per riaffiorare più evidenti nella trattatistica ammanattiana, e nella divulgazione accademica di fine Cinquecento, testimoniata ancora una volta dai grafici nell'Album di Casale. La fortuna di questa soluzione è dimostrata pochi decenni più tardi anche dal progetto di Giovanni Antonio De Rossi per palazzo Altieri.

Nelle irrealizzate proposte per palazzo Carpegna e per palazzo Pamphilj – emarginate sia dalla critica che dalla committenza storica, poco propensa al sacrificio dello spazio abitativo, nel genere delle architetture ideali – l'audace sfruttamento dei caratteri topografici e la riflessione critica sull'architettura antica e rinascimentale permettono all'architetto ticinese di elaborare monumentali involucri scavati da grandiose corti oblunghe ovali, o percorsi di straordinaria complessità organizzati secondo libere aggregazioni di spazi in sequenze prospettico-assiali che enfatizzano l'aspetto celebrativo.

L'esito più fecondo della ricerca tipologica su palazzo del Principe nel secolo, dove la sintesi dell'eredità rinascimentale e classica si fonde con la combinazione dinamica di forme curvilinee e rettilinee elevate a scala monumentale, è rappresentato però dal primo progetto irrealizzato di Bernini per il Louvre che avrà un'influenza di lunga durata in tutta Europa.

41. Sui progetti di Borromini per palazzo Pamphilj vedi PORTOGHESI 1967a; PORTOGHESI 1967b; THELEN 1967; PREIMESBERGER 1976; LEONE 2008.

Bibliografia

- ADORNI 1982 - B. ADORNI, *L'architettura farnesiana a Piacenza 1545-1600*, Battei, Parma 1982.
- ADORNI 1989 - B. ADORNI, *Le grandi fabbriche e la città. Fortezze e palazzi di corte dei Farnese a Parma e a Piacenza*, in J.C. Maire Vigueur (a cura di), *D'une ville à l'autre. Structures matérielles et organisation de l'espace dans les villes européennes (XIIIe–XVIIe siècle)*, Atti del convegno (Roma, 1-4 dicembre 1986), Boccard, Roma 1989, pp. 439-484.
- ADORNI 2002 - B. ADORNI, *Palazzo Farnese a Piacenza*, in R. Tuttle, B. Adorni, C. L. Frommel (a cura di), *Jacopo Barozzi da Vignola*, Electa, Milano 2002, pp. 308-323.
- ADORNI 2002 - B. ADORNI, *L'architettura a Parma sotto i primi Farnese 1545-1630*, Diabasis, Reggio Emilia 2008.
- ALBERTI 1833 - L.B. ALBERTI, *Della architettura, libri dieci [...] traduzione di Cosimo Bartoli, con note apologetiche di Stefano Ticozzi e trenta tavole in rame disegnate ed incise da Costantino Gianni*, Ferrario, Milano 1833.
- ALFARANO, CERRATI 1914 - M. CERRATI (a cura di), *Tiberii Alphanani de Basilicae Vaticanae antiquissima et nova structura*, Tip. Poliglotta Vaticana, Roma 1914.
- AMMANNATI 1970 - B. AMMANNATI, *La città: Appunti per un trattato*, Officina Edizioni, Roma 1970.
- ANDROUET DU CERCEAU 1965 - J. ANDROUET DU CERCEAU, *Les trois Livres d'architecture, Paris 1559, 1561 et 1582*, ristampa, Gregg Ridgewood/NJ 1965.
- ANSELMI 2004 - A. ANSELMI (a cura di), *Il Diario del viaggio in Spagna del cardinale Francesco Barberini scritto da Cassiano Dal Pozzo*, Ediciones Doce Calles, Madrid 2004.
- BATTISTI 1961 - E. BATTISTI, *Disegni cinquecenteschi per S. Giovanni dei Fiorentini*, in *Saggi in onore del professor Vincenzo Fasola*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", 1961, 6-7, pp. 185-194.
- BATTISTI 1965 - E. BATTISTI, *Disegni inediti del Montorsoli*, in *Studi in onore di Giusta Nicco Fasola*, in "Arte lombarda", 10 (1965), pp. 143-148.
- BATTISTI, FOSSI 1978 - E. BATTISTI, M. FOSSI, *Casali (Casale), Giovanni Vincenzo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 21, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1978, pp. 90-92.
- BELDON SCOTT 1995 - J. BELDON SCOTT, *Patronage and the visual encomium during the pontificate of Urban VIII. The ideal Palazzo Barberini in a dedicatory print*, in "Memoirs of the American Academy in Rome", XL (1995), pp. 197-234.
- BELLI 2011 - G. BELLI, *Vasari, Ammannati, Borghini e l' "età dell'oro" cosimiana*, in C. Acidini Luchinat, G. Pirazzoli (a cura di), *Ammannati e Vasari per la città dei Medici*, Polistampa, Firenze 2011, pp. 117-124.
- BENEDETTI 2000 - S. BENEDETTI, *La fabbrica di San Pietro*, in A. Pinelli (a cura di), *La Basilica di San Pietro in Vaticano*, Modena 2000, pp. 53– 127.
- BENTIVOGLIO 1972 - E. BENTIVOGLIO, *Il progetto per palazzo Medici in piazza Navona di Giuliano da Sangallo*, in "L'Architettura", 18 (1972), pp. 196-204.
- BENTIVOGLIO 1986 - E. BENTIVOGLIO, *Un palazzo reale con sette cortili per Carlo V? Il disegno Uffizi 999 A di Antonio da Sangallo il Giovane*, in G. Spagnesi (a cura di), *Antonio da Sangallo il Giovane. La vita e l'opera*, Atti del XXII Congresso di Storia dell'Architettura (Roma, 19-21 febbraio 1986), Roma 1986, pp. 287-295.
- BORSI 1980 - F. BORSI, *Il disegno interrotto: trattati medicei d'architettura*, Gonnelli, Firenze 1980.
- BORTOLOZZI 2010 - A. BORTOLOZZI, *Il completamento del nuovo San Pietro sotto il pontificato di Paolo V, disegni e dibattiti 1605 – 1613*, in "Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana", 39 (2009-2010), pp. 281-328.
- BRUNETTI, CUSMANO, TESI 2002 - O. BRUNETTI, S. C. CUSMANO, V. TESI (a cura di), *Bernini e la Toscana: da Michelangelo al barocco mediceo e al neocinquecentismo*, Gangemi, Roma 2002.
- BRUSCHI 1978 - A. BRUSCHI, *Borromini. Manierismo spaziale oltre il barocco*, Dedalo Libri, Bari 1978.

- BRUSCHI 2002a - A. BRUSCHI, *Introduzione*, in BRUSCHI 2002b, pp. 9-33.
- BRUSCHI 2002b - A. BRUSCHI (a cura di), *Storia dell'architettura italiana. Il primo Cinquecento*, Electa, Milano 2002.
- BURNS 1993 - H. BURNS, *I disegni di Francesco di Giorgio agli Uffizi di Firenze*, in FIORE, TAFURI 1993, pp. 330-357.
- BUSTAMANTE GARCÍA 1994 - A. BUSTAMANTE GARCÍA, *La octava maravilla del mundo: (estudio histórico sobre el Escorial de Felipe II)*, Ed. Alpuerto, Madrid 1994.
- BUSTAMANTE GARCÍA, MARIÁS 1989 - A. BUSTAMANTE GARCÍA, F. MARIÁS, *De Granada a El Escorial: la arquitectura renacentista en el siglo XVIII*, in E. Arias Anglés (a cura di), *El arte en tiempo de Carlos III*, Jornadas de Arte, 4, 1988, Alpuerto, Madrid, 1989, pp. 71-79.
- BUSTAMANTE GARCÍA, MARIÁS 1991 - A. BUSTAMANTE GARCÍA, F. MARIÁS, *Álbum de Fra Giovanni Vincenzo Casale*, in *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional de Madrid. Siglos XVI y XVII*, Ministerio de Cultura, Madrid 1991, pp. 245-246.
- CALZONA, F.P. FIORE, A. TENENTI 2002 - A. CALZONA, F.P. FIORE, A. TENENTI (a cura di), *Il principe architetto*, Atti del convegno internazionale (Mantova, 21-23 ottobre 1999), Olschki, Firenze 2002.
- CARRARA 2005 - E. CARRARA, *Vincenzio Borghini disegnatore dall'antico*, in "Pegasus", 7 (2005), pp. 81-96.
- CARRARA 2008 - E. CARRARA, *La nascita dell'Accademia del Disegno di Firenze, il ruolo di Borghini, Torelli e Vasari*, in M. Deramaix, P. Galand-Hallyn, G. Vagenheim, J. Vignes (a cura di), *Les Académies dans l'Europe humaniste*, Atti del colloquio internazionale (Parigi, 10-13 giugno 2003), Droz, Genève 2008, pp. 129-162.
- CARRARA 2012 - E. CARRARA, *Il corpus grafico di Giovanni Antonio Dosio: dall'antico alle regole*, in "Symbolae antiquariae", 5 (2012), pp. 9-22.
- CERUTTI FUSCO, VILLANI 2002 - A. CERUTTI FUSCO, M. VILLANI, *Pietro da Cortona, architetto*, Gangemi, Roma 2002.
- CHASTEL 1967 - A. CHASTEL, *La demeure royale au XVI siècle et le Nouveau Louvre*, in J. Courtault et al. (a cura di), *Studies in Renaissance & Baroque Art presented to Anthony Blunt on his 60th birthday*, Phaidon, London, New York 1967, pp. 78-82.
- CHÂTELET-LANGE 1976 - L. CHÂTELET-LANGE, *La "forma ovale si come costumarono li antichi romani": salles et cours ovales en France au seizième siècle*, in "Architectura. Zeitschrift für Kunstgeschichte der Baukunst", VI (1976), 2, pp. 128-47.
- CONNORS 1995 - J. CONNORS, *Orazio Busini in England*, in "Memoirs of the American Academy in Rome", XL (1995), pp. 235-236.
- CONTINI 2010 - R. CONTINI (a cura di), *Una gloria europea: Pietro da Cortona a Firenze (1637-1647)*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2010.
- CUEVAS DEL BARRIO 2009-2010 - J. CUEVAS DEL BARRIO, *El Palacio Carpegna de Roma: de la intervención de Francesco Borromini a sede de la Accademia de San Lucas*, in "Boletín de arte", 30-31 (2009-2010), pp. 47-72.
- DANTI 1583 - E. DANTI (a cura di), *Le due regole della prospettiva pratica di M. Jacopo Barozzi da Vignola, con i commentarii del R.P.M. Egnazio Danti dell'Ordine dei Predicatori, matematico dello Studio di Bologna*, Francesco Zanetti, Roma 1583.
- DAVIES 2009 - P. DAVIES, *The palace of Charles V in Granada and two drawings from the school of Raphael*, in R. Eriksen, M. Malmanger (a cura di), *Imitation, representation and printing in the Italian Renaissance*, Fabrizio Serra, Pisa 2009, pp. 157-190.
- FAGIOLO 2000 - M. FAGIOLO, *Il segno del giovane Borromini nella "Città del Sole" di Urbano VIII (1624-1631)*, in FROMMEL, SLADEK 2000, pp. 215-232.
- FAGIOLO 2002 - M. FAGIOLO, *Introduzione alla "toscanità" di Bernini (e alla "romanità" di Michelangelo e di Buontalenti)*, in BRUNETTI, CUSMANO, TESI 2002, pp. IX-LIX.
- FIDANZA 1997 - G. B. FIDANZA, *Vincenzo Danti architetto*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 41 (1997), pp. 392-405.

- FIORE 1994 - F.P. FIORE, *Serlio, Sebastiano. Architettura civile: libri sesto, settimo e ottavo nei manoscritti di Monaco e Vienna*, Il Polifilo, Milano 1994.
- FIORE 2002 - F.P. FIORE, *Trattati e teorie d'architettura del primo Cinquecento*, in BRUSCHI 2002b, pp. 504-521.
- FIORE 2004 - F.P. FIORE, *L'architecture de Sebastiano Serlio et "La castramétation des Romains selon Polybe"*, in *Le traité d'architecture de Sebastiano Serlio*, Picard, Paris 2004, pp. 211-219.
- FIORE, TAFURI 1993 - F.P. FIORE, M. TAFURI (a cura di), *Francesco di Giorgio architetto*, Electa, Milano 1993.
- FOLIN 2010 - M. FOLIN, *La dimora del principe negli Stati italiani*, in D. Calabi e E. Svalduz (a cura di), *Il Rinascimento italiano e l'Europa. 6. Luoghi, spazi, architetture*, Colla, Vicenza 2010, pp. 345-365, 776-779
- FROMMEL 1998 - S. FROMMEL, *Sebastiano Serlio architetto*, Electa, Milano 1998.
- FROMMEL 1999 - C.L. FROMMEL, *Borromini e la tradizione*, in R. Bösel, C.L. Frommel (a cura di), *Borromini e l'universo barocco*, I, Catalogo della mostra (Roma, 16 dicembre 1999 - 28 febbraio 2000), Electa, Milano 1999, pp. 51-63.
- FROMMEL 2002 - S. FROMMEL, *Sogni architettonici: i Sangallo, le ville e i palazzi a pianta centrale*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", 2002, 40, pp. 17-38.
- FROMMEL 2009 - C.L. FROMMEL, *Architettura del Rinascimento italiano*, Skira, Milano 2009.
- FROMMEL, RICCI, TUTTLE 2003 - C.L. FROMMEL, M. RICCI, R. TUTTLE (a cura di), *Vignola e i Farnese*, Atti del convegno internazionale (Piacenza, 18 - 20 aprile 2002), Electa, Milano 2003.
- FROMMEL, SLADEK 2000 - C.L. FROMMEL, E. SLADEK (a cura di), *Francesco Borromini*, Atti del convegno (Roma, 13-15 gennaio 2000), Electa, Milano 2000.
- GARGIANI 1998 - R. GARGIANI, *Idea e costruzione del Louvre: Parigi cruciale nella storia dell'architettura moderna europea*, Alinea, Firenze 1998.
- GIOVANNONI 1925 - G. GIOVANNONI, *Disegni sangallesi del palazzo Medici in Roma*, in "Architettura e arti decorative", 1925, pp. 193-200.
- GIOVANNONI 1934 - G. GIOVANNONI, *La Reale Insigne Accademia di San Luca nella inaugurazione della sua nuova sede*, Castaldi, Roma 1934.
- HARRIS, DE ANDRÉS 1972 - H. HARRIS, G. DE ANDRÉS (a cura di), *Descripción del Escorial por Cassiano Dal Pozzo (1626)*, Instituto Diego Velázquez, Madrid 1972.
- HIBBARD 1971 - H. HIBBARD, *Carlo Maderno and Roman Architecture 1580-1630*, London 1971.
- JARRARD 1997 - A. JARRARD, *The escalation of ceremony and ducal staircases in Italy (1560-1680)*, in "Annali di architettura", 8 (1997), pp. 159-178.
- KUBLER 1975 - G. KUBLER, *Galeazzo Alessi e l'Escuriale*, in *Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento*, Sagep Ed., Genova 1975, pp. 599-603.
- KUBLER 1978 - G. KUBLER, *Drawings by G. A. Montorsoli in Madrid*, in W. Stedman Sheard, J. T. Paoletti (a cura di), *Collaboration in Italian Renaissance Art*, Yale University Press, New Haven-London 1978, pp. 143-164.
- KUBLER 1982 - G. KUBLER, *Building the Escorial*, Princeton Univ. Press, Princeton-NJ 1982.
- LANZARINI 1998-1999 - O. LANZARINI, *Il codice cinquecentesco di Giovanni Vincenzo Casale e i suoi autori*, in "Annali di architettura", 10-11 (1998-1999), pp. 183-202.
- LANZARINI 1999 - O. LANZARINI, *Un artista di fine Cinquecento: fra Giovanni Vincenzo Casali dei Servi*, in "Studi storici dell'Ordine dei Servi di Maria", 49 (1999), 1-2, pp. 33-80.
- LEONE 2008 - S. C. LEONE, *The palazzo Pamphilj in Piazza Navona: constructing identity in early modern Rome*, Miller, Londra 2008.

- MARCIANO 2008 - A. MARCIANO, *Giovanni Antonio Dosio fra disegno dell'antico e progetto*, La Scuola di Pitagora Ed., Napoli 2008.
- MARCONI 1974 - P. MARCONI, *I disegni di architettura dell'Archivio storico dell'Accademia di San Luca*, De Luca, Roma 1974.
- MARÍAS 1986 - F. MARÍAS, *De las Descalzas Reales a la Plaza Mayor: dibujos madrileños en Windsor Castle de la colección de Cassiano dal Pozzo*, in *Cinco siglos de arte en Madrid (XV - XX): III Jornadas de Arte*, Alpuerto, Madrid 1986, pp. 73-85.
- MARÍAS 2001 - F. MARÍAS, *El Escorial entre dos Academias: Juicios y Dibujos*, in "Reales sitios", 38 (2001), 149, pp. 2-19.
- MARÍAS 2010 - F. MARÍAS, *Il palazzo di Carlo V a Granada e l'Escorial*, in D. Calabi, E. Svalduz (a cura di), *Il Rinascimento italiano e l'Europa. Luoghi, spazi, architetture*, Colla Ed., Vicenza 2010, pp. 293-321, 768-771.
- MARÍAS 2011 - F. MARÍAS, *Vignola e la Spagna. disegni, incisioni, letture e traduzioni*, in A.M. Affanni, P. Portoghesi (a cura di), *Studi su Jacopo Barozzi da Vignola*, Atti del Convegno (Caprarola, 23-26 ottobre 2008), Gangemi, Roma 2011, pp. 255-275.
- MORRESI 1993 - M. MORRESI, *La fortuna di Francesco di Giorgio architetto. Dalle invenzioni dei trattati a palazzo Thiene a Vicenza*, in FIORE, TAFURI 1993, pp. 390-399.
- MORROGH 1985 - A. MORROGH, *Disegni di architetti fiorentini, 1540-1640*, Olschki, Firenze 1985.
- OLIVATO 1971 - L. OLIVATO, *Giorgio Vasari il Giovane: il funzionario del Principe*, in "L'Arte", 4 (1971), 14, pp. 4-28.
- REPISHTI 2000 - F. REPISHTI, "Disegni et modelli et pareri" per l'Escorial richiesti a Giuseppe Meda, a Vincenzo da Seregno e a Pellegrino Pellegrini (1572), in "Arte lombarda", 2000, 128, pp. 61-63.
- STEFANELLI 1970 - V. STEFANELLI (a cura di), *Giorgio Vasari il Giovane. La città ideale; Piante di chiese (palazzi e ville) di Toscana e d'Italia*, Officina, Roma 1970.
- PORTOGHESI 1961 - P. PORTOGHESI, *Gli architetti italiani per il Louvre*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", 1961, 31-48, pp. 243-268.
- PORTOGHESI 1967a - P. PORTOGHESI (a cura di), *Disegni di Francesco Borromini: mostra organizzata dall'Accademia Nazionale di S. Luca in occasione del terzo centenario della morte di Francesco Borromini*, Catalogo della mostra (Roma, 1967), De Luca, Roma 1967.
- PORTOGHESI 1967b - P. PORTOGHESI, *Borromini: architettura come linguaggio*, Electa, Roma 1967.
- PORTOGHESI 2006 - P. PORTOGHESI, *Concordia discors*, in M. Fagiolo, P. Portoghesi (a cura di), *Roma barocca*, Electa, Milano 2006, pp. 24-59.
- PREIMESBERGER 1976 - R. PREIMESBERGER, *Pontifex romanus per Aeneam praesignatus: die Galleria Pamphilj und ihre Fresken*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", 16 (1976), pp. 221-289.
- RASPE 1994 - M. RASPE, *Das Architektursystem Borrominis*, Dt. Kunstverl., München 1994.
- RASPE 2000 - M. RASPE, *Gli scaloni del Borromini. Palazzo Pamphilj, Palazzo di Spagna, Palazzo Barberini*, in FROMMEL, SLADEK 2000, pp. 107-121.
- RICCETTI 1998 - L. RICCETTI, *Antonio da Sangallo il Giovane in Orvieto: una lettera ed altri documenti inediti*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 42 (1998), pp. 67-100.
- RINALDI 2002 - A. RINALDI, *Firenze e Roma alle soglie del barocco: paradossi e aberrazioni dell'architettura fiorentina tra XVI e XVII secolo*, in BRUNETTI, CUSMANO, TESI 2002, pp. 3-20.
- ROSENFELD, ACKERMAN 1978 - M. N. ROSENFELD, J. S. ACKERMAN, S. Serlio. *On domestic architecture: different dwellings from the meanest hovel to the most ornate palace ; the sixteenth century manuscript of book VI in the Avery Library of Columbia University*, MIT Press, Cambridge/Mass. 1978.
- SALVAGNI 2000 - I. SALVAGNI, *Palazzo Carpegna (1577-1934)*, De Luca, Roma 2000.
- SCHIAVO 1990 - A. SCHIAVO, *Michelangelo nel complesso delle sue opere*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1990.

- SIMONCINI 1989 - G. SIMONCINI, *Il palazzo del Principe nella concezione di Pellegrino Tibaldi*, in S. Valtieri (a cura), *Il palazzo dal Rinascimento a oggi*, Gangemi, Roma 1989, pp. 113-134.
- SLADEK 2000 - E. SLADEK, *L'architettura dei palazzi di Borromini*, in FROMMEL, SLADEK 2000, pp. 86-97.
- STAGNO 2005 - L. Stagno, *Palazzo del Principe. Villa di Andrea Doria*, Sagep, Genova 2005.
- STIGLMAYR 2000 - C. STIGLMAYR, *Der Palast Karls V. in Granada*, Lang, Frankfurt am Main 2000.
- TAFURI 1967 - M. TAFURI, *Borromini in Palazzo Carpegna: documenti inediti e ipotesi critiche*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", 1967, 79-84, pp. 85-107.
- TAFURI 1987 - M. TAFURI, *Il palazzo di Carlo V a Granada: architettura "a lo romano" e iconografia imperiale*, in "Ricerche di storia dell'arte", 1987, 32, pp. 4-26.
- TAFURI 1992 - M. TAFURI, *Ricerca del Rinascimento: principi, città, architetti*, Einaudi, Torino 1992.
- THELEN 1967 - H. THELEN (a cura di), *Francesco Borromini. Disegni e documenti vaticani*, Catalogo della mostra (Città del Vaticano, ottobre 1967), Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 1967.
- VALTIERI 1988 - S. VALTIERI, *Il palazzo del principe, il palazzo del cardinale, il palazzo del mercante nel rinascimento*, Gangemi, Roma 1988.
- VALTIERI 1989 - S. VALTIERI (a cura di), *Il palazzo dal Rinascimento a oggi: in Italia, nel Regno di Napoli in Calabria; storia e attualità*, Atti del convegno internazionale (Reggio Calabria, 20-22 ottobre 1988), Gangemi, Roma 1989.
- VASARI 1568 - G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori, con i ritratti loro et con l'aggiunta delle Vite de' vivi & de' morti dall'anno 1550 insino al 1567...*, Giunti, Firenze 1568 (ed. a cura di G. Milanesi, Sansoni, Firenze 1906).
- WADDY 1975 - P. WADDY, *Michelangelo Buonarroti the Younger. Sprezzatura and Palazzo Barberini*, in "Architectura", V (1975), 2, pp. 101-111.
- WAŻBIŃSKI 1985a - Z. WAŻBIŃSKI, *Lo studio: la scuola fiorentina di Federico Zuccari*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 29 (1985), 2-3, pp. 275-346.
- WAŻBIŃSKI 1985b - Z. WAŻBIŃSKI, *Giorgio Vasari e Vincenzo Borghini come maestri accademici: il caso di Giovan Battista Naldini*, in G.C. Garfagnini (a cura di), *Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica*, Atti del convegno di studi, Arezzo, 8-10 ottobre 1981, Olschki, Firenze 1985, pp. 285-299.
- WAŻBIŃSKI 1987 - Z. WAŻBIŃSKI, *L'Accademia medicea del Disegno a Firenze nel Cinquecento: idea e istituzione*, Olschki, Firenze 1987.
- WITTKOWER 1958 - R. WITTKOWER, *Art and Architecture in Italy*, Pelican History of Art, Harmondsworth 1958.
- WITTKOWER 1958 - R. WITTKOWER, *Arte e architettura in Italia: 1600-1750*, Einaudi, Torino 1958 (2ª ed. 1972).
- WURM 1984 - H. WURM, *Baldassarre Peruzzi: Architekturzeichnungen. Tafelband*, Wasmuth, Tübingen 1984.
- ZANGHERI 1999 - L. ZANGHERI, *Gli accademici del Disegno*, Olschki, Firenze 1999.



Luigi Balugani from Bologna to Rome. The Training and Early Works of a Draftsman from the Accademia Clementina in the Mid-Eighteenth Century

Silvia Medde
silviamedde@tiscali.it

This essay treats the figure of the architect and draftsman Luigi Balugani: specifically his training and his first professional activity, documented in Bologna and in Rome. Balugani's name is known on account of his association with the archaeological and naturalistic expedition to Africa and to the Middle East led in 1765 by the Scott James Bruce of Kinnaird, in which Balugani took part as a draftsman.

As regards his professional training, Balugani gained experience in the Bolognese context of the Accademia Clementina in the 1750s, an academic experience representative of the background of many architects, not only in Bologna. Luigi Ferdinando Marsili was the founder of the Institute of Sciences and Arts, that incorporated the Accademia Clementina. Due to his interdisciplinary organization of the course of studies, and following the twenty years of teaching at the Academy by Ferdinando Galli Bibiena, the academic program of the Institute came to include the study of subjects such as measurement, architectonic composition and perspective, while leaving out the practical aspects of architecture. It is no coincidence that most of Balugani's documented experiences, both in Bologna and in Rome, where he moved in 1761 to improve his studies, centre on drawing and engraving, which he learnt at the Accademia.

Luigi Balugani da Bologna a Roma. Formazione e prima attività di un disegnatore clementino di metà Settecento

Silvia Medde

Il percorso del bolognese Luigi Balugani fu sicuramente intenso nonostante egli non abbia avuto modo di legare il proprio nome ad opere di rilievo che ne perpetuassero la memoria. Partecipò, è vero, alla spedizione archeologica e naturalistica realizzata in varie regioni dell’Africa e in Medio Oriente a partire dal 1765 dallo scozzese James Bruce of Kinnaird ma, complici le numerose e colpevoli omissioni effettuate da Bruce stesso nel resoconto del viaggio, non è stato possibile se non in tempi recenti valutare la reale portata del suo contributo a quell’impresa¹. Con l’obiettivo di contribuire utilmente alla definizione del profilo biografico e artistico di Balugani che, formatosi come architetto, in modo analogo a quanto accadde per molti suoi coetanei, fu attivo principalmente nelle vesti di disegnatore ed incisore, in questa sede si vuole proporre una ricostruzione dei suoi anni italiani, precedenti la partenza per l’Africa.

Fonte primaria per la ricostruzione del percorso del bolognese è la dettagliata biografia stesa dal suo contemporaneo Marcello Oretti, da cui apprendiamo che Luigi Melchiorre Balugani nacque a Bologna il 14 gennaio 1737 quale secondogenito di Luca Balugani e della padovana Eleonora Ceccani². Al pari del

1. Il resoconto del viaggio africano fu dato alle stampe da Bruce solo molti anni dopo il suo rientro in Europa con il titolo *Travels to discover the source of the* (BRUCE 1790). Sull’impresa e il ruolo avuto da Balugani rimando a HULTON, HEPPER, FRIIS 1991; MEDDE 2011, MEDDE 2013a; MEDDE 2013b.

2. ORETTI ms. B. 132, pp. 256-259. Nella biografia del fratello Filippo, che fu apprezzato scultore, Oretti ribadisce a proposito del comune genitore che fu «assai rinomato ne lavori manuali in ogni genere di meccanica» (ORETTI ms. B. 133, p. 95).

fratello più grande Filippo³, che prediligerà però la scultura, egli si dedicò fin da giovanissimo al disegno ornamentale; appassionatosi all'architettura, venne affidato dal genitore alle cure di Giuseppe Civoli. Pur essendo a sua volta una figura di secondo piano nel panorama felsineo, la carriera di Civoli offre l'introduzione più opportuna alla formazione di Balugani; la sua vicenda ben esemplifica infatti quel processo di specializzazione nel campo del disegno e delle discipline legate allo studio della prospettiva che, caratteristica della scuola felsinea, fu in larga parte una conseguenza diretta delle scelte operate in seno all'Accademia Clementina, fondata a Bologna agli inizi del secolo XVIII nel contesto dell'Istituto delle Scienze e delle Arti.

Da annoverare fra i primi allievi di Ferdinando Galli Bibiena presso la classe d'architettura dell'istituzione bolognese, dove conseguì numerosi riconoscimenti, e dunque da considerare bibienesco di prima generazione, Civoli ereditò l'impegno didattico del grande maestro dedicandosi con straordinaria continuità all'insegnamento dall'aggregazione come membro ordinario nel 1730 fino alla morte nel 1778⁴. Come molti architetti d'estrazione accademica, che si distinsero nella pittura di quadratura e di scenografia, egli fu raramente attivo in qualità di progettista, specializzandosi viceversa nel disegno architettonico. È interessante ricordare che, alla stregua di un moderno professionista, lavorò in qualità di disegnatore anche per conto di altri, e specialmente per Carlo Francesco Dotti, spesso rimanendo anonimo ma in alcuni casi firmando gli elaborati; è il caso del progetto presentato dal comasco al concorso per la facciata della basilica di San Giovanni in Laterano a Roma, le cui tavole furono appunto realizzate e siglate dal Civoli⁵.

Nonostante le aperture introdotte dal promotore dell'Istituto, il conte Luigi Ferdinando Marsili, a Bologna l'architettura fu sempre concepita attraverso e in funzione della rappresentazione grafica e della produzione pittorica, «in prospettiva», per dirla con il segretario dell'Accademia Giovan Pietro Zanotti, che di questo particolare indirizzo fu il principale responsabile e sostenitore ritenendo che la quadratura costituisse una delle più autentiche peculiarità della scuola felsinea⁶. Neanche l'ammissione

3. Oltre alla biografia oretiana segnalata alla nota precedente, su Filippo vedi i profili di RICCOMINI 1977, pp. 120-123, e ZAMBONI 1979. In relazione alla sua attività quale coniatore della zecca bolognese, carica alla quale venne designato per volontà del suo predecessore Ercole Lelli, vedi le parti pertinenti di NOÈ 1984.

4. Su questa interessante figura vedi ROLI GUIDETTI 1982; CASALI PEDRIELLI 1988, pp. 172-173.

5. Vedi al riguardo KIEVEN 1991, p. 11, n. 44. Dell'attività svolta per il Dotti si parla anche nella polemica intercorsa fra il figlio di questi, Giangiacomo, e l'architetto Raimondo Compagnini nel periodo 1777-1778, per cui vedi in particolare COMPAGNINI 1777, p. 11. In una lettera firmata da Giovanni Carlo Sincio Galli Bibiena in data 25 aprile 1750 si fa inoltre riferimento all'attività progettuale svolta dal Civoli anche per conto dell'altro figlio di Dotti, Paolo, a sua volta architetto: vedi MAYER GODINHO MENDONÇA 2003b, pp. 392-393.

6. Sull'insegnamento dell'architettura presso la Clementina si rimanda specificamente a LENZI 1992, FIORAVANTI BARALDI

nel 1747 di architetti costruttori del calibro di Carlo Francesco Dotti e Alfonso Torreggiani fra i quaranta membri ordinari della prestigiosa istituzione comportò reali cambiamenti d'indirizzo nell'attività accademica. Essa rimase in linea generale avulsa dall'orizzonte del reale, come dimostrano il sempre limitato ruolo consultivo svolto dal consesso clementino in merito a problemi d'attualità⁷, la galleria dei temi proposti per i concorsi annuali e i relativi progetti⁸. È tuttavia interessante sottolineare che talora questi ultimi furono frutto di una proficua circolazione di idee fra ambito accademico e cantieri cittadini: particolarmente calzante è il caso del tema bandito nel 1749, sotto il principato del Torreggiani, prendendo spunto dall'incompiuta facciata della basilica di San Petronio. Di qualche interesse appaiono anche i progetti vincitori firmati nel 1729 da Giovan Battista Alberoni per uno scalone monumentale e nel 1739 da Giovanni Carlo Sicinio Galli Bibiena per un salone nobiliare, da porre in relazione rispettivamente con i lavori condotti in anni assai prossimi a quelli della loro stesura all'interno dei palazzi Davia Bargellini e Pepoli 'Vecchio'⁹.

Il concorso per il premio Marsili nella seconda classe di architettura del 1752, nel quale l'appena quindicenne Balugani si affermò superando numerosi concorrenti, proponeva un tema assolutamente in linea con gli indirizzi prettamente teorici appena ricordati. La richiesta, consistente nella elaborazione di una proposta per la «facciata di un cortile a due ordini, cioè dorico e ionico in linea, con una base d'ordine dorico in prospettiva», metteva alla prova le capacità compositive, prospettiche e il gusto ornamentale degli studenti piuttosto che la loro inventiva progettuale, priva com'era la traccia di specifiche sulla destinazione di questa architettura e soprattutto non interessata al suo sviluppo planivolumetrico¹⁰. Non stupirà quindi che anche il disegno vincitore (fig. 1) appaia per molti versi come una virtuosistica esercitazione grafica nella quale dietro alla ben compartita facciata è riscontrabile una certa ingenuità progettuale. La magniloquente articolazione planimetrica (che comunque Balugani non trascurò di sviluppare) in logge ed ampi vani dal perimetro irregolare sembra infatti pensata esclusivamente in funzione dei due scenografici scaloni angolari, il cui andamento rivela una significativa vicinanza con lo

1992; GIUMANINI 2004; PIGOZZI 2004. Per le famose affermazioni dello Zanotti vedi la trascrizione delle annotazioni autografe in OTTANI CAVINA, ROLI 1977, p. 129.

7. Si pensi alla vicenda della valutazione dello scritto steso dal Dotti sul restauro della cupola vaticana (su cui vedi MATTEUCCI 1969, pp. 136-140, DE ANGELIS 2010) e le polemiche sulla progettazione e costruzione del teatro comunale, per cui si rimanda in particolare a BERGAMINI 1997; in proposito vedi anche BENASSI 1988, pp. 214-218).

8. Per i concorsi accademici vedi GIUMANINI 2000; GIUMANINI 2001.

9. Per cui vedi, rispettivamente, LENZI 1974; LENZI 2001, MATTEUCCI 1973, p. 241, MEDDE 2004.

10. Accademia di Belle Arti di Bologna (ABABO), Archivio storico, *Atti dell'Accademia Clementina*, I, p. 159, seduta del 12 gennaio 1752 per la formulazione del tema; p. 161, seduta del 4 giugno 1752 per la proclamazione del vincitore. Per la trascrizione dei verbali delle sedute che qui interessano, anche in riferimento alle note successive, vedi QUESTIOLI 2005.

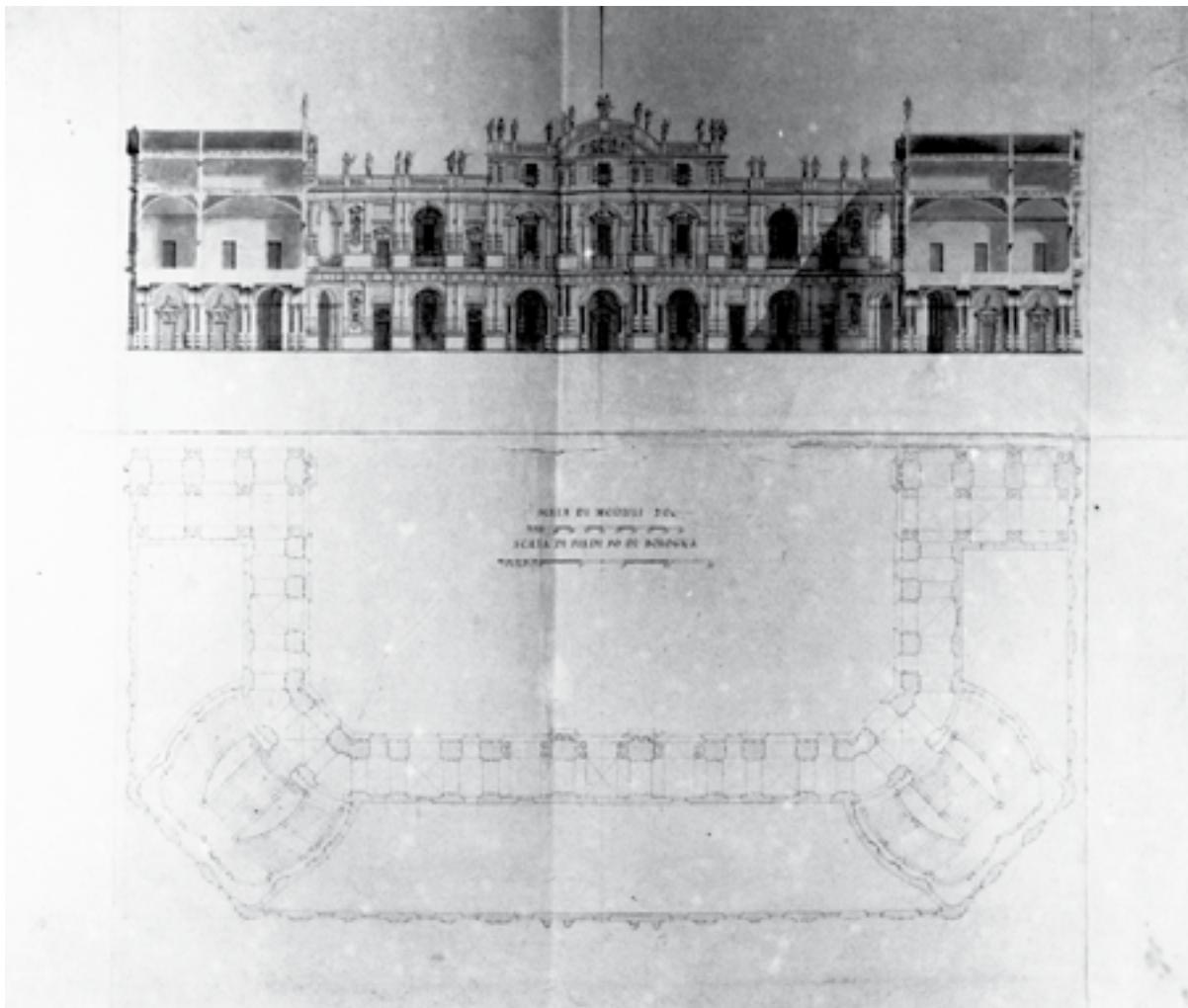


Figura 1. Luigi Balugani, Prospetto e pianta di un cortile. Progetto vincitore del premio Marsili d'architettura di seconda classe del 1752. Bologna, Accademia di Belle Arti, Gabinetto dei disegni e delle stampe.

scalone del palazzo Ranuzzi a Bologna, del quale Balugani fornirà qualche tempo dopo una riproduzione a stampa ben nota agli studiosi. È viceversa significativo che il pur ridondante lessico ornamentale di derivazione bibienasca appaia nel complesso disciplinato da una severa sintassi architettonica, riflesso del montante clima di neocinquecentismo e preludio alle certo più consapevoli scelte degli anni successivi.

L'anno seguente, sotto il direttorato fra gli altri del Civoli, Balugani riceverà il premio Fiori, riconoscimento per gli studenti più assidui nella frequenza¹¹, nonché il premio Marsili per la prima classe di concorso, sviluppando un soggetto ecclesiastico. La traccia, relativa alla «facciata di un tempio di due ordini di architettura *ad libitum*, con la sua pianta»¹², imponeva questa volta una riflessione progettuale di ben altro impegno. Il grande elaborato presentato dal bolognese, cui si deve riconoscere anche una certa raffinatezza grafica nell'uso della simbologia cromatica in pianta, certifica indubbi progressi. Pur riprendendo una tipologia già esperita in ambito clementino – la chiesa a cupola con campanili laterali¹³ – il progetto propone infatti qualche originalità sia in facciata (fig. 2), dove compare una versione razionalizzata della contrapposizione tipicamente barocca di andamenti concavi e convessi, che in pianta (fig. 3), dove, mediante una ben scandita modularità compositiva, accentuata dal ripetersi del tema classico delle colonne libere binate, si raggiunge una ben calibrata commistione fra tipologie planimetriche differenti.

Grazie a questi prestigiosi riconoscimenti, ma probabilmente anche grazie all'interessamento dell'autorevole Ercole Lelli¹⁴, con il quale dovette intrattenere rapporti piuttosto stretti, in quegli anni Balugani venne incluso fra i «Valenti Giovani bolognesi»¹⁵ che lavorarono per conto di Antonio Buratti alla riproduzione degli affreschi del cinquecentesco palazzo Poggi, sede prestigiosa del cittadino Istituto delle Scienze e delle Arti. Inizialmente prodotti per il personale diletto del committente, i disegni vennero pubblicati su sua iniziativa nel 1756 a Venezia per garantirne una adeguata documentazione visiva ovviando al rischio che i posteri non potessero fruire di quelle mirabili opere¹⁶.

11. Sul premio Fiori vedi FIORAVANTI BARALDI 1990 e più recentemente GIUMANINI 2001. Balugani ricevette il premio nella sezione di architettura insieme a Giustino Morrichelli, Angelo Bigari e Lorenzo Pavia (GIUMANINI 2001, *ad annum* 1753, p. 31).

12. ABABO, *Archivio storico, Atti dell'Accademia Clementina*, I, pp. 164, 174.

13. Vedi la scheda redatta da BERGAMINI, MATTEUCCI 1979.

14. Come ritiene probabile BIAGI MAINO 1995, p. 17.

15. La citazione è tratta dal testo introduttivo alle tavole inserite in ZANOTTI 1756. Fra i compagni di Balugani nell'impresa si ricordano attivi quali disegnatori Gaetano Gandolfi, Domenico Maria Fratta, Sebastiano Gamma, Giovan Battista Moretti, Antonio Maria Zanetti, Giovan Domenico Ferretti, Gabriel Soderling e Angelo Carboni; gli incisori delle pregevoli tavole furono Bartolomeo Crivellari, Joseph Wagner ed il già affermato Giovan Battista Brustolon.

16. Utili informazioni sulla vicenda sono contenute nel testo introduttivo dello Zanotti. Secondo PERINI 1985, nota 97, la scelta di una tipografia veneziana nascondeva un intento polemico nei confronti del mondo editoriale bolognese. Sull'opera

Come in molti altri episodi precedenti e successivi, la riproduzione a stampa dei più insigni capolavori del passato era intesa anche quale strumento di educazione artistica ed estetica oltre ch  espediente per la salvaguardia della loro memoria. Grazie all'accorta regia dello Zanotti, che fu chiamato a redigere il testo di accompagnamento alle tavole, la pubblicazione del pregevole volume, che Luigi Crespi disse opera «d'una magnificenza sopra ogni credere, talch  non se un monarca avrebbe potuto fare di pi »¹⁷, divenne inoltre occasione utile alla celebrazione dell'istituzione affidataria degli affreschi, non ultimo mediante l'illustrazione dei suoi orientamenti culturali.

A Balugani, certo in virt  delle sue particolari competenze, venne affidata la riproduzione della straordinaria «Prospettiva dipinta nella volta, che serve d'ornamento alla caduta di Fetonte» di Pellegrino Tibaldi (fig. 4). Come nel caso delle decorazioni della sala di Ulisse (affidate ad Angelo Carboni), ad essa si decise di conferire il massimo rilievo possibile ritraendola indipendentemente rispetto al suo nucleo narrativo, illustrato su disegno di Sebastiano Gamma nella tavola precedente. Quel mirabile loggiato, trabeato su due livelli e arditamente scorciato in un vertiginoso sott'in su doveva certo essere letto come un degno ed assai autorevole antecedente per tutta la fiorentina scuola dei quadraturisti emiliani.

In relazione alle intense campagne di studio e documentazione dei monumenti cittadini, che per quanto concerne il settore architettonico furono dominate da Giuseppe Antonio Landi¹⁸, merita segnalare anche i disegni «veramente rarissimi», realizzati da Balugani a penna ed acquerello e raffiguranti in prospetto, pianta e spaccati la cappella e l'Arca di San Domenico nell'omonima chiesa bolognese (per un totale di sei tavole). In pi  di una occasione Oretti riferisce di averli ammirati presso la collezione bolognese di Giuseppe Borgia¹⁹, ma di essi, purtroppo, non si   reperita traccia.

In questo graduale processo di specializzazione di Balugani quale disegnatore di architettura, che non a caso gli valse la qualifica di «prospettivista» da parte di Oretti medesimo²⁰, una tappa di

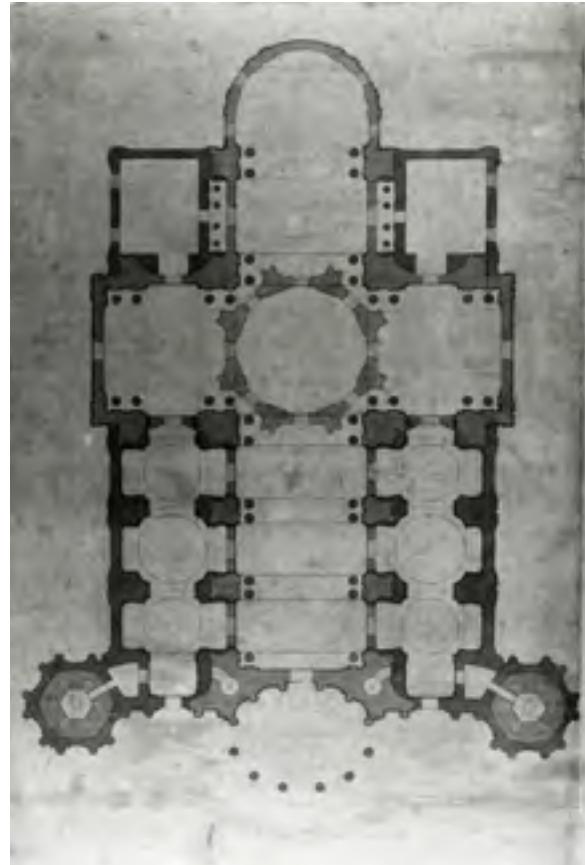
vedi anche BOREA 2001, pp. 87-90.

17. Per la citazione *ivi*, pp. 87-88.

18. Vedi soprattutto LANDI s.d., ma pubblicato probabilmente fra il 1743 e il 1747 (cio  dopo la morte di Ferdinando Bibiena, alla cui memoria il volume   dedicato, ed entro la data ufficiale dell'aggregazione accademica del Landi), al quale devono essere aggiunti una serie di fogli sparsi del Gabinetto Disegni e Stampe della Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna segnalati in MAYER GODINHO MENDONÇA 2003a, pp. 118-133; al testo della studiosa si rimanda pi  in generale per la figura di Landi.

19. Quel poco che sappiamo di questa non ricca collezione grazie a ORETTI ms. B. 109, p. 39, indica che il Borgia fu soprattutto un appassionato collezionista di prospettive architettoniche. Egli, la cui abitazione era ubicata in via Lame, sarebbe stato secondo GALEATI ms. B. 93, p. 195, un mercante di droghe.

20. ORETTI ms. B. 132, p. 147; si tratta della biografia di Giovan Antonio Bettini, del quale i fratelli Balugani possedevano



Da sinistra, figura 2. Luigi Balugani, Prospetto di una chiesa. Progetto vincitore del premio Marsili d'architettura di prima classe del 1753. Bologna, Accademia di Belle Arti, Gabinetto dei disegni e delle stampe; figura 3. Luigi Balugani, Pianta di una chiesa. Progetto vincitore del premio Marsili d'architettura di prima classe del 1753. Bologna, Accademia di Belle arti, Gabinetto dei disegni e delle stampe.



Figura 4. Luigi Balugani dis., Giovan Battista Brustolon inc., Quadratura della volta della sala della Caduta di Fetone, in ZANOTTI 1756, tav. XXXV. Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio.

sicura importanza è costituita dalla realizzazione della veduta del catafalco commemorante il decesso del pontefice bolognese Benedetto XIV, in base alla quale venne realizzata l'incisione allegata alla *Relazione de' funerali* del 1758 (fig. 5). Commissionata da Egano Lambertini poco più di un mese dopo la morte del suo importante zio, la mole del monumento venne innalzata dal rinomato macchinista Petronio Nanni su disegno di Vittorio Bigari e Angelo Piò nella chiesa di San Bartolomeo²¹.

Cimentandosi nella rappresentazione di un'architettura nell'architettura, Balugani prescelse un punto di vista decentrato rispetto all'asse longitudinale della navata principale, sapientemente collocato in una posizione mediana, cioè abbastanza avanzata e ribassata da enfatizzare il senso ascensionale della struttura ma sufficientemente arretrata da consentire il dispiegamento di una porzione degli addobbi della navata. Anche grazie alle capacità dell'incisore Giovanni Fabbri, che seppe tradurre sulla lastra quell'atmosfera di calda penombra determinata dalla doratura delle modanature architettoniche e degli elementi decorativi, la tavola fornisce un puntualissimo riscontro alla dettagliata *Relazione*, rivelando un'acribia descrittiva di cui Balugani darà per altri versi dimostrazione nel corso del soggiorno africano.

Nuovi riconoscimenti accademici erano intanto arrivati al giovane in quel medesimo anno: nel 1758 egli risulta infatti assegnatario del premio Fiori²² e vincitore nella più impegnativa prima classe di concorso del premio Marsili. Tenuto ad ideare «una zecca con tutte le sue officine necessarie e un capitello d'ordine corinzio»²³, il concorrente diede prova di un'ulteriore, importante crescita sia sul piano progettuale che su quello stilistico (figg. 6-7). L'adozione di un aggiornato lessico neocinquecentista si presenta infatti qui non quale espediente estetico fine a sé stesso, ma strumento utile a sviluppare in alzato la razionale distribuzione planimetrica degli ambienti. Così l'edificio si presenta articolato in due nuclei principali: il primo, di più ridotte dimensioni è contraddistinto dal tono aulico della facciata principale che viene coerentemente ripresa nel cortile di rappresentanza, mentre il secondo, ampio nucleo di servizio ripropone lo scarno classicismo del prospetto secondario.

Il carattere utilitaristico di questo edificio si prestava bene al recupero di una certa sobrietà strutturale e lessicale, ma l'intelligenza dimostrata nella redazione del progetto di concorso testimonia una sincera

«due belle prospettive mezzane a tempera».

21. *Relatione de' funerali* 1758. A tal proposito vedi le schede di OTTANI CAVINA 1980 e PEDRIELLI 1988, ed inoltre PEDRIELLI 1991, pp.196-199. Più recentemente vedi RONCUZZI ROVERSI MONACO 2001.

22. GIUMANINI 2001, p. 32.

23. Le valutazioni sono annotate in data 20 aprile 1758 (Vedi ABABO, Archivio storico, *Atti dell'Accademia Clementina*, I, p. 209 per la formulazione del tema e p. 212 per la proclamazione del vincitore). Il disegno, in cattive condizioni, è stato individuato e pubblicato da GIUMANINI 2000, figg. 111 e 111a, p. 132.



Figura 5. Luigi Balugani dis, Gio. Fabbri inc., Veduta del catafalco eretto per papa Benedetto XIV nella chiesa di San Bartolomeo a Bologna, in *Relatione de' funerali 1758*. Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio.

adesione alle istanze culturali del nuovo corso classicista, e segnatamente neocinquecentista, che a Bologna si affermò come è noto soprattutto grazie alla presenza di Francesco Algarotti fra il 1757 e il 1762. Il cosmopolita conte veneziano apportò stimoli di grande importanza per l'aggiornamento del dibattito artistico bolognese, promuovendo, come ha sottolineato Anna Maria Matteucci, l'intelligente recupero dei modelli costruttivi del Cinquecento locale²⁴. Nonostante non abbia ricoperto ruoli ufficiali in seno all'Accademia Clementina (dove pure fu acclamato membro d'onore nel 1757) egli contribuì in modo decisivo all'educazione degli studenti. È da ritenersi che anche Balugani risentisse del fascino del maestro e partecipasse in qualche modo delle dotte disquisizioni – non ultimo quelle sull'antico – che intercorrevano fra lui e l'allievo prediletto Mauro Tesi²⁵, ma che furono certamente animate dal contributo di coloro che furono più impegnati tanto nel recupero della cultura classica e nello studio rigoroso delle sue vestigia quanto nella riproposizione dei modelli desunti dalla tradizione del Rinascimento, di cui si discuteva anche nel corso delle «veglie» organizzate dal Lelli in casa propria, frequentate dai più aggiornati esponenti del panorama culturale bolognese dell'epoca²⁶.

Una svolta importante si determinò per il giovane Luigi nel 1759, grazie al successo riportato nella prima edizione del concorso internazionale di architettura della neonata Reale Accademia di Belle Arti di Parma. La vittoria del bolognese giunse totalmente inaspettata non solo perché l'affluenza di molti illustri candidati, anche stranieri, diminuiva le possibilità di riuscita, ma anche perché il concorrente Louis Feneulle, che si classificò secondo con un solo voto di differenza rispetto a Balugani, era sostenuto dal potente ministro borbonico Guillaume Du Tillot. Sembra che dopo questa sconfitta, alla quale concorse comunque l'astensione dal voto di Ennemonde-Alexandre Petitot che non volle essere accusato di parzialità nei confronti del suo allievo Feneulle, il ministro abbia minacciato addirittura di chiudere l'Accademia²⁷.

24. Vedi MATTEUCCI 1988, p. 105. Sul ruolo di Algarotti e, più in generale, sul neocinquecentismo bolognese, vedi il più recente contributo della studiosa MATTEUCCI 2008, in part. pp. 27-30.

25. Interessantissimo a tal proposito il tenore delle comunicazioni intercorrenti fra Algarotti e Tesi, documentate nel carteggio manoscritto dell'Archiginnasio di Bologna (vedi ALGAROTTI ms. B. 207), nel quale sono frequenti i riferimenti ai monumenti antichi resi noti dalle più aggiornate pubblicazioni archeologiche inglesi e francesi. Che, su suggerimento dell'Algarotti, 'Maurino' abbia coltivato lo studio dell'architettura antica e cinquecentesca è sottolineato anche dal suo biografo Jacopo Alessandro Calvi (vedi il testo introduttivo alla *Raccolta di disegni originali di Mauro Tesi 1787*, in particolare alla p. III). Vedi anche Bergamini 2002, pp. 105-114.

26. Indicazioni su questa felice congiuntura culturale sono nei contributi di MATTEUCCI 1969, pp. 42-44; RIMONDINI, SAMOGGIA 1979, pp. 63-89; Boschloo 1989, in particolare pp. 87-92; BERGAMINI 1991. Relativamente agli incontri organizzati in casa del Lelli vedi le indicazioni contenute in BERGAMINI 2002, Nota 20, p. 114.

27. Per quello che concerne l'insegnamento dell'architettura a Parma e la vicenda di questa prima premiazione vedi MAMBRIANI 1990, pp. 66-71; MAMBRIANI 1992, pp. 171-173.

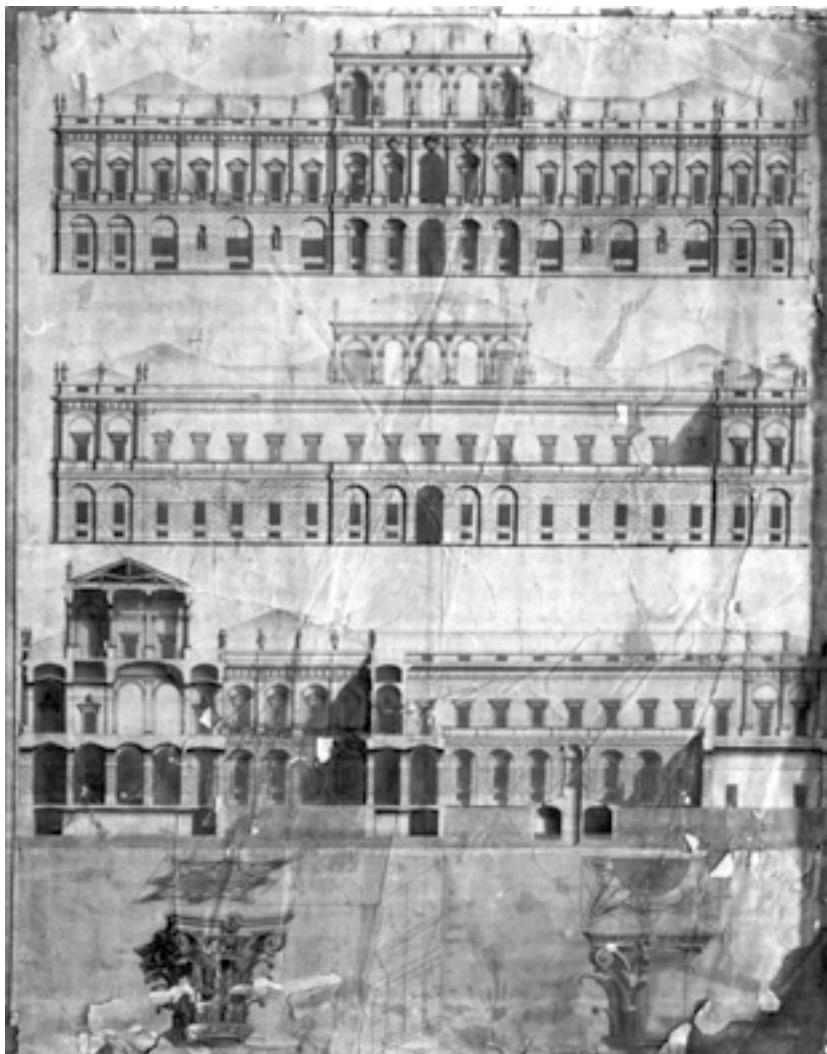


Figura 6. Luigi Balugani, Prospetto principale, prospetto secondario e spaccato longitudinale di una zecca. Progetto vincitore del premio Marsili d'architettura di prima classe del 1758. Bologna, Accademia di Belle Arti, Gabinetto dei disegni e delle stampe.

La corrispondenza pubblicata da Emilio Chiovena indica che Balugani dovette aderire alla prestigiosa iniziativa dopo la concessione della proroga sui tempi previsti dal bando del 1758, dedicandosi alla stesura del disegno nei primi mesi dell'anno successivo. Malgrado alcuni impegni professionali gli impedissero di effettuare la prova suppletiva, richiesta per accertare l'effettiva paternità dei candidati nei confronti del disegno presentato²⁸ (a conferma della quale il giovane addusse la testimonianza di Gregorio Casali e Giovan Pietro Zanotti²⁹), egli venne comunque ammesso al concorso ed inviò il proprio elaborato il 19 marzo, contraddistinguendolo con il motto, in parte tristemente premonitore delle sue vicende successive, «Vita brevis, ars longa».

La perdita del progetto³⁰ non consente di apprezzare le scelte operate dal nostro. Quanto attestato in più di una fonte chiarisce che Balugani si allontanò in verità dalle richieste del bando³¹, ma le considerazioni formulate dalla commissione valutatrice (che furono diffuse in un documento a stampa) lasciano intendere che la sua prova era improntata ad un linguaggio già esplicitamente classicista.

«Il primo di questi [progetti], segnato con la lettera K opera del Sig. Luigi Balugani Bolognese è stato preferito, e coronato dalla pluralità dei voti nel segreto scrutinio. Si è in esso ammirata l'eccellenza delle parti disegnate, il buon gusto nei generi degli ornamenti, e quella precisione in ben molte cose, la qual fa conoscere in un Architetto capacità, ed attenzione portata all'esecuzione dell'opere sue. Si sono tuttavolta fatte alcune osservazioni, le quali hanno lungamente bilanciato, e sospeso i voti.

È paruto che l'Autore siasi allontanato dall'intenzione dell'Accademia, che da tutti i concorrenti voleva esattamente ne i loro Disegni una Rotonda; ed inoltre che non vi abbia egli messo quell'ampiezza e magnificenza di sito la qual erasi proposta nel soggetto, potendosi ancora dire, che la ricchezza esteriore della facciata prometteva forse meno di semplicità nel di dentro. Tuttavia l'intenzione del suo piano ingegnoso, e semplice ha meritato il favore dei più; e la preferenza nel Concorso. L'urna antica, che l'Autore ha elevato sul grande Altare, per collocarvi la Reliquia, mostra il gusto, ch'Egli à per la nobile semplicità della bella Architettura; e la R. Accademia gli saprà distinto grado, s'egli continuerà a concorrere»³².

28. Sugli aspetti organizzativi del concorso si rimanda ancora a MAMBRIANI 1990, p. 66, e MAMBRIANI 1992, pp. 171-172.

29. La certificazione congiunta dello Zanotti e del Casali è segnalata da CHIOVENA 1941, doc. 5, p. 458.

30. Ciò nonostante esso venisse custodito con grande premura nei tempi immediatamente successivi alla premiazione, come dimostra la mancata concessione di ricavarne una copia avanzata da uno dei concorrenti, il conte Girolamo Dal Pozzo: vedi Biblioteca Universitaria di Bologna (BUBO), ms. 407, b. II, lettera al Casali datata Verona, 21 maggio 1759. Può essere interessante segnalare che, con allusioni non proprio benevole nei confronti nella scuola architettonica felsinea, il progetto presentato a sua volta dal nobile veronese fu oggetto di conversazione fra lo stesso e il conte Algarotti, come emerge dal carteggio edito di quest'ultimo (in *Opere* 1792, pp. 280-286, scritta dal veneziano a Bologna il 6 ottobre 1759, e *Opere* 1794, pp. 373-383, stesa dal Dal Pozzo a Verona il giorno 24 marzo 1760).

31. Vedi in proposito la lettera inviata dal Frugoni al Casali il 4 maggio 1759, in cui si annunciava la vittoria del bolognese (BUBO, ms. 402, b. I). Le sessantuno lettere qui conservate testimoniano che fra i due illustri personaggi intercorse una durevole amicizia. Dalla loro lettura emerge anche che il segretario parmense si mostrò assai disponibile nei confronti del candidato della Clementina; il tono complice di alcuni passaggi delle lettere alimenta il dubbio che Frugoni abbia avuto un peso di qualche rilievo nelle scelte della commissione.

32. Vedi CHIOVENA 1941, doc. n. 8, p. 459.

Già impliciti nel tema proposto – «una Rotonda per esporre alla venerazione del popolo una famosa Reliquia» – che non a caso venne formulato dal Petitot, gli orientamenti culturali della commissione furono più volte ribaditi dal segretario dell'Accademia Innocenzo Frugoni in risposta ai chiarimenti richiestigli dai concorrenti³³. Nonostante alcuni indizi lascino pensare che l'assegnazione del premio sia stata preceduta da un acceso dibattito, la prestazione di Balugani fu realmente apprezzata in ambito parmigiano: quando qualche anno più tardi si presentò la necessità di ricercare un abile disegnatore da impiegare alle direttive del Petitot nelle operazioni di progettazione e realizzazione di un nuovo palazzo reale, il primo ministro Du Tillot chiese infatti esplicitamente notizie del giovane, che avrebbe voluto ingaggiare³⁴.

Anche in considerazione dell'eco che l'evento era destinato a suscitare trattandosi del primo concorso accademico di ambizioni internazionali, la vicenda infiammò d'orgoglio gli animi degli accademici bolognesi e del Casali in particolare; seppure in termini al momento non meglio specificabili, Balugani fu infatti allievo di questo personaggio di grande spicco nella Bologna del tempo, docente presso lo Studio cittadino, titolare della cattedra di architettura militare dell'Istituto delle Scienze nell'arco della seconda metà del Settecento nonché Segretario dell'Accademia Clementina³⁵.

La proclamazione ufficiale dei vincitori risale al 23 aprile 1759³⁶ ma la consegna della medaglia d'oro al primo classificato per mano congiunta del Casali e dello Zanotti si tenne a Bologna dopo il 4 maggio successivo³⁷. Su proposta di Antonio Beccadelli venne quindi avviata una straordinaria procedura per l'aggregazione di Luigi Balugani ai quaranta membri ordinari della Clementina, nonostante egli fosse ancora ben al di sotto dell'età prescritta per il conferimento di tale riconoscimento (cioè i venticinque anni), e nonostante il suo nominativo non fosse stato proposto insieme ad altri due fra cui scegliere, come imponeva il regolamento accademico³⁸. Dell'esito favorevole della vertenza si diede notizia nella seduta del 10 dicembre 1759, nel corso della quale Balugani giurò fedeltà davanti all'assemblea. In quella circostanza egli venne anche eletto con il consenso generale fra i quattro direttori d'architettura per

33. Vedi ancora MAMBRIANI 1990, p. 66.

34. BUBO, ms. 407, I, datata Parma, 30 giugno 1767.

35. Come si evince dal documento n. 6 pubblicato da CHIOVENDA 1941, p. 458. Sul Casali vedi BAMBI 1998.

36. MAMBRIANI 1992, p. 172.

37. Vedi la lettera di accompagnamento della medaglia, datata Parma, 4 maggio 1759, in BUBO, ms. 407, II.

38. La discussione della vicenda si protrasse a lungo in Senato se alle prime interpellanze avanzate dagli accademici nel giugno del 1759 (vedi ABABO, Archivio storico, *Atti dell'Accademia Clementina*, I, pp. 233, 235-236) fece seguito un positivo riscontro solo nel dicembre del medesimo anno. Vedi Archivio di Stato di Bologna (ASBO), Senato, Vacchettoni, registro 71 (1759-1761), cc. 40v; 88v-89.

l'anno accademico successivo, insieme al Civoli, a Mauro Tesi e Benedetto Paolazzi, precedentemente designati³⁹.

Se delle tappe accademiche di Luigi Balugani si conserva memoria, pochi riscontri documentari è stato viceversa possibile rintracciare in merito ai suoi impegni più strettamente professionali. Certo il rinvenimento di un interessante disegno autografo per la decorazione di un interno rende più ottimisti in merito all'apertura di nuove piste d'indagine in questo senso; purtroppo privo di data e di riferimenti alla committenza esso è con ogni probabilità da riferire alla ristrutturazione del cinquecentesco palazzo Boncompagni che il conte Gian Luca Pallavicini – fra le cui carte si trova l'elaborato – abitò quale affittuario fra il 1754 e il 1765 promuovendovi alcuni lavori di ristrutturazione (fig. 8)⁴⁰.

Tuttavia il suo catalogo professionale in senso stretto è al momento tutto da ricostruire. Su nessuno dei tre episodi segnalati da Oretti in questo ambito è infatti possibile fare piena luce. Nonostante le guide locali ne abbiano, dall'Ottocento in poi, ricondotto la paternità ad Alfonso Torreggiani⁴¹, già secondo lo storiografo la chiesa di Santa Maria Maddalena della Mascarella fu ristrutturata su disegno del giovane bolognese ed inaugurata il 4 aprile 1765⁴². I documenti confermano la testimonianza di Oretti, conservando infatti memoria di un pagamento erogato nel 1762 a Balugani per quattro disegni relativi alla «chiesa d'abbasso»⁴³. In attesa di reperire gli elaborati autografi, l'esame stilistico del manufatto, pesantemente danneggiato durante l'ultimo conflitto mondiale (di cui però rimane documentazione

39. ABABO, Archivio storico, *Atti dell'Accademia Clementina*, I, pp. 243-244

40. ASBO, Archivio Pallavicini, serie XII (Mappe, piante e disegni), cart. 32, senza numerazione. Questa la lunga didascalia dell'elaborato, espresso in piedi bolognesi: «Disegno della Facciata Laterale ove si mostrano le Finestre ornate tutte differenti, cioè la prima segnata A con il Baldacchino sopra, e le altre due B, e C senza baldacchino ma con ornato diverso»; «Facciata dirimpetto alla Porta principale in cui si vede il camino ornato in due maniere»; «Disegno della Facciata Laterale della Sala, di rimpetto alle Finestre, ove si vede da una parte semplicemente l'idea dell'Ornati delle Porte, e dall'altra si vede come potrebbesi fare ornando anche le Pareti con dipingervi Paesi, o Figure et altre cose; nei vani che restano tra quelle mensole intorno alla cornice ed in vece di quei festoni si potrebbe fare come nei Libri Francesi bassi rilievi di Puttini, o trofei, di scultura o pur dipinti come più li piacerà». Per i lavori promossi dal Pallavicini, relativamente ai quali presso l'ASBO si conservano anche alcuni elaborati firmati da Antonio Torreggiani, figlio del più noto Alfonso, vedi ROVERSI 1986, pp. 72, 80.

41. BIAGI MAINO 1990, segnala che la prima attribuzione al Torreggiani è nella *Guida agli amatori delle Belle Arti* di Petronio Bassani (Bologna, nella tipografia Sassani 1816).

42. ORETTI ms. B. 132, p. 258, ORETTI ms. B. 30, ORETTI ms. B. 106, p. 6. Sulla chiesa vedi anche CALZONI 1785. Secondo le fonti, confermate dai documenti citati alla nota seguente, essa fu decorata con stucchi da Antonio Borelli, Gaetano Pignoni e Antonio Schiassi, mentre sull'altare maggiore venne collocata una pala di Giuseppe Varotti.

43. Vedi la scheda di Maria Del Bianco per la monografia su Alfonso Torreggiani che è in corso di realizzazione a cura di Anna Maria Matteucci e Carlo Mambriani. Vedi anche ASBO, Orfanotrofio di Santa Maria Maddalena o Sant'Onofrio, Eredità Sacchetti, Giornale 1741-1798, c. 100, in data 30 aprile 1762, dove Balugani è retribuito per la «ricognizione delli disegni» fatti (ringrazio della segnalazione Domenico Medori).

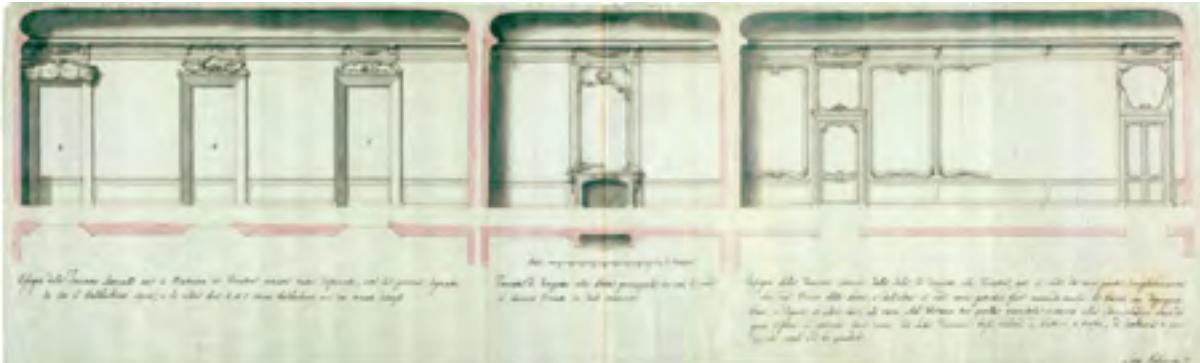


Figura 8. Luigi Balugani, Progetto di decorazione d'interni per un palazzo. Bologna, Archivio di Stato, Archivio Pallavicini, serie XII (Mappe, piante e disegni), cart. 32 (su autorizzazione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo - Archivio di Stato di Bologna, n.1081 del 27 marzo 2014).

fotografica), rivela un gusto lontano dai coevi orientamenti accademici ma evidentemente più consono e gradito alle preferenze di una parte della committenza locale, che ancora prediligeva a quelle date l'esuberanza tardo barocca degli stucchi e degli ornati decorativi.

Più difficile è una valutazione dell'altare di San Francesco di Paola, ubicato nella chiesa di San Benedetto, poiché esso non conserva più la sua integrità originaria. È tuttavia assai interessante che, attribuendone il disegno a Balugani, Oretti aggiunga questo intervento alla lunga lista delle opere indebitamente rivendicate da Ercole Lelli⁴⁴.

Ben più clamorosa in questo senso è l'affermazione, per altro già nota agli studiosi, relativa alla paternità delle scansie lignee della Libreria dell'Istituto delle Scienze, «disegno di Luigi Balugani,

44. Secondo Oretti (ms. B. 30, p. 32) la cappella, il cui patronato sarebbe appartenuto alla famiglia Magnani, fu dipinta da Mauro Tesi con interventi di Ubaldo Gandolfi; sull'altare invece era una tela raffigurante «San Francesco di Paola con miracoli attorno», opera di Gabriele Ferratini, detto 'degli Occhiali' che, mutila, è oggi collocata nella Sagrestia della medesima chiesa. La cappella fu evidentemente distrutta o irrimediabilmente manomessa alla fine dell'Ottocento, quando per l'apertura di via Indipendenza si rese necessario invertire l'orientamento dell'edificio spostando l'ingresso principale da via Galliera alla nuova arteria stradale. Come suggerito da Oretti alcune fonti settecentesche attribuivano l'opera al disegno di Ercole Lelli; vedi al riguardo Barbieri ms. Gozzadini 269, p. 56, che oltre a riferire l'altare alla committenza del conte Gian Luca Pallavicini ne fissava al 4 agosto 1757 l'inaugurazione. Dalla stessa fonte si apprende che l'opera era stata principiata il 28 febbraio del medesimo anno, e che oltre a Mauro Tesi vi fu attivo «ne' marmi Giacomo Mollinari Veneziano», per una spesa complessiva di quattro mila lire.

quantunque Ercole Lelli se ne facesse l'autore»⁴⁵. Indipendentemente dalla sua fondatezza⁴⁶, l'indicazione ha l'indubbio valore di renderci edotti sulla frequentazione che Balugani intrattenne con questo importante quanto discusso protagonista del panorama artistico ed accademico di quegli anni.

Alcuni deboli indizi sembrano comunque indicare che il giovane – fatti salvi eventuali casi di omonimia – dovette gravitare intorno alla prestigiosa istituzione al di là dei suoi impegni quale studente. Nel novembre del 1757 ricevette il pagamento per diciotto giornate impiegate nel «trasporto dell'Antichità» (ed è interessante notare che lavorò in questa occasione a fianco del solito Lelli)⁴⁷; nel 1758 venne retribuito «per aver scritto le lettere del nome nel ritratto di un benefattore» della Libreria dell'Istituto⁴⁸; in data 26 gennaio 1759 infine è segnato un pagamento «per lettere e memorie scritte per la Camera dell'Istituto»⁴⁹, notizia questa che sembra riconducibile ai molti impegni svolti «anche in servizio dell'Istituto delle Scienze» che gli impedirono di produrre la prova suppletiva per il concorso di Parma⁵⁰.

Il 17 novembre 1761, riferisce ancora Marcello Oretti nella sua biografia, Balugani si trasferì a Roma per approfondire gli studi di architettura.

Il soggiorno romano non costituiva presso gli studenti felsinei una tradizione radicata; sembra anzi che coloro che affrontarono prima di lui questa esperienza lo abbiano fatto nella maggior parte dei casi per motivi prevalentemente lavorativi e non di studio. Solo la pressoché coeva vicenda di Flaminio Minozzi, che grazie alla generosità del senatore Muzio Spada trascorse nell'Urbe alcuni mesi del 1765, presenta evidenti tratti di somiglianza con l'esperienza maturata da Balugani, costituendo i numerosi

45. ORETTI ms. B. 104, p. 18, ma vedi anche ORETTI ms. B. 134, p. 121. La notizia è già riportata da LENZI 1988, p. 72.

46. Bisogna a questo proposito precisare che Oretti dimostrò di non avere un chiaro ricordo della vicenda, giacché nello stesso frangente riferisce che anche Civoli preparò un suo disegno per la Biblioteca; egli riferisce infatti a questa occasione i progetti che l'architetto preparò viceversa su commissione di Marc'Antonio Collina Sbaraglia per una libreria da annessa allo studio pubblico, dei quali si conservano le incisioni di Gian Ludovico Quadri (si confronti ORETTI ms. B. 104, p. 18 con ORETTI ms. B. 132, p. 79; sul progetto del Civoli si rimanda a COLOMBO 1987).

47. ASBO, Assunteria di Istituto, Atti, libro 5, 1754-1760, cc. non numerate; il pagamento a Balugani è datato 4 novembre 1757, mentre quello per il Lelli venne erogato il 15 dicembre successivo «per l'attenzione avuta, e tempo speso per la collocazione delle statue, per il trasporto dell'Antichità, ed in altre occasioni ben molte». Si trattava probabilmente dei lavori di sistemazione delle sculture giunte a Bologna nel giugno precedente per volere di papa Lambertini, su cui si rimanda a BIAGI MAINO 1998, pp.335-336; vedi successivamente PAGLIANI 2002, pp. 23-31.

48. BCABO, Gabinetto manoscritti, Malvezzi, cart. 97, n. 6. Balugani venne retribuito insieme al falegname Carlo dal Pozzo e all'indoratore Petronio Rossi, che lavorarono alla cornice del ritratto del cardinale Gianiacopo Millo. Il quadro fa parte delle collezioni universitarie bolognesi, ed è contraddistinto dal numero di inventario 101.

49. ASBO, Assunteria di Istituto, Atti, libro 5, 1754-1760, cc. non numerate.

50. CHIOVENDA 1941, doc. n. 5, p. 458; l'affermazione è di Gregorio Casali.

disegni che egli trasse da monumenti romani di varie epoche un'esaustiva dimostrazione degli interessi di un giovane architetto bolognese dell'epoca⁵¹.

Particolarmente propizia dovette quindi essere per Balugani la possibilità di essere alloggiato, del tutto gratuitamente, presso il palazzo che a Roma il conte Girolamo Ranuzzi (il mecenate che aveva preso a cuore la sua causa, al cui seguito effettivamente egli si trasferì) condivideva con il fratello ecclesiastico Vincenzo e di prendere parte, probabilmente, ai viaggi che i suoi benefattori effettuarono a Perugia, Loreto e Ancona in quegli anni⁵².

Non si può dire che tanta generosità lo vincolasse ad un rapporto di completa fedeltà nei confronti del nobiluomo. All'attività di studio, testimoniata almeno dai pochi appunti tratti da un quadernino smembrato in cui sono segnate le ubicazioni di alcuni edifici romani del XVI secolo e i nomi dei rispettivi architetti⁵³, egli alternò quantomeno l'insegnamento delle discipline di sua competenza presso alcune importanti famiglie locali. In una lettera a Gregorio Casali del 28 luglio 1762 riferiva infatti di lavorare oramai da due mesi come «Maestro di Disegno per il Sig. Marchesino Doria, ed il Sig. C.e Savorgnani», e di servire «il Sig.r Co. Ricardo Caraffa Fratello della Sig.ra Principessa Doria pure per Maestro d'Architettura»⁵⁴.

Non disponiamo, purtroppo, di informazioni relative ad incarichi professionali di altra natura ricevuti dalle famiglie con cui fu in contatto. Il tono delle lettere inviate a Balugani in Africa da una tal Anna Ferrari, domestica della famiglia Doria, dimostra comunque che egli dovette lavorare a lungo per i principi⁵⁵. Un altro cenno a tal proposito è contenuto nella lettera di presentazione che Cecilia Mahony Giustiniani indirizzò a James Bruce per Balugani in aggiunta a quella, dai toni assai affettuosi, del Ranuzzi, congiuntamente alle quali deve essere annoverata anche la missiva redatta, su richiesta del nobilumo stesso, dal console inglese a Livorno John Dick⁵⁶, ma le verifiche condotte in merito ad eventuali incarichi assolti dal giovane non hanno portato, per il momento, alcun risultato.

Nel corso degli anni romani Balugani si dedicò intensamente alla coltivazione dei rapporti sociali con

51. Per quanto concerne la figura di Minozzi si rimanda a FALABELLA 2010, con bibliografia precedente.

52. Delle escursioni si riferisce nelle lettere inviate dai fratelli Ranuzzi al Casali da Roma rispettivamente il 14 agosto 1762 e il 3 novembre 1764 (in BCBO, *Gabinetto manoscritti*, Fondo speciale Casali Paleotti Bentivoglio, cart. XVII). Sulla figura del Ranuzzi vedi il contributo di BAMBI 1998.

53. Yale Center for British Art (YCBA), Bruce Archives, Letters, 1127.

54. CHIOVENDA 1941, doc. n. 18, pp. 467-468.

55. YCBA, *Bruce Archives*, Letters, 1239 (1 marzo 1766) e 1078 (30 gennaio 1768).

56. Vedi YCBA, *Bruce Archives*, Letters, 0320, per quanto concerne la prima, datata Roma, 14 febbraio 1765; 0326, da Roma, in data 19 febbraio 1765, per la seconda, mentre la terza reca la segnatura 0330 e la data del 25 febbraio 1765.

numerosi personaggi in tutta Italia, con la maggior parte dei quali intratterrà contatti epistolari anche dall'Africa. In più di una occasione egli segnalò all'Accademia Clementina nominativi di artisti o di ragguardevoli personaggi interessati all'aggregazione d'onore, che i professori bolognesi dimostrarono di tenere in gran conto anche per la fiducia incondizionata che riponevano nel loro collega⁵⁷. Se è evidente che da queste premure egli avrebbe potuto trarre qualche vantaggio personale nei termini di una sicura benevolenza da parte degli interessati, è anche vero che questa intraprendenza non dovette risultare sgradita al consesso clementino, che concedeva volentieri il prestigioso riconoscimento per accreditare il proprio ruolo internazionale e favorire gli scambi culturali⁵⁸. Dalle molte trattative condotte emergono interessanti dati sulle sue conoscenze romane, in primo luogo il comasco Carlo Bollani, ingegnere e architetto di S. M. Imperiale, del quale Balugani, «ansioso di acquistare qualche merito col medesimo», si diceva «amico intrinseco»⁵⁹. Ma non meno interessante è segnalare la frequentazione della casa di «monsignor Bajardi parmeggiano»⁶⁰, letterato di chiara fama, autore per conto del re di Napoli delle prime, criticatissime pubblicazioni sulle antichità riscoperte ad Ercolano⁶¹. Che il bolognese avesse a Roma consuetudine con i circoli degli eruditi impegnati nello studio dell'antico – e segnatamente negli scavi archeologici dell'Urbe – è dimostrato anche dalla conoscenza dell'esule giacobita Andrew Lumisden, che farà da tramite nel suo ingaggio per conto di James Bruce. Figura di spessore, egli intrattenne rapporti di amicizia con personaggi del calibro di Giovan Battista Piranesi e fu autore, una volta rientrato in patria, di una interessante guida di Roma⁶².

Proprio seguendo una preziosa indicazione fornita da Lumisden, è possibile aggiungere un tassello alla carriera di Balugani quale disegnatore di architettura e incisore. Annunciando a Bruce in data 9 febbraio 1765 l'imminente partenza del bolognese per Livorno, dove si sarebbe imbarcato alla volta di Algeri, egli riferiva che il giovane era all'epoca impegnato ad incidere una veduta interna di San Pietro per conto della

57. Oltre a quella di Carlo Bollani, su cui vedi oltre nel testo, si devono alla sua iniziativa le aggregazioni del pittore ed intagliatore Antonio Barbazza, dell'architetto bresciano Domenico Corbellini, dello scultore maltese Giuseppe Cascha, ed in seguito dello stesso James Bruce, tutte verificabili in GIUMANINI 1998-1999, rispettivamente alle pp. 224 (sedute del 13 e del 18 aprile 1762), 227 (in data 12 marzo 1764) e 229 (21 dicembre 1765).

58. ZAMBONI 1979a. Una prima verifica delle politiche dell'Accademia in questo settore può essere compiuta grazie a GIUMANINI 1998-1999a. Ulteriori elementi di valutazione sugli scambi culturali della Clementina sono contenuti in GIUMANINI 1998-1999b. Sul medesimo problema vedi anche LUI 1999.

59. Il Bollani era stato acclamato accademico d'onore alla Clementina il 10 aprile 1760 (vedi GIUMANINI 1998-1999, p. 223). Per la lettera da cui è tratta la citazione vedi CHIOVENDA 1941, doc. n. 15, pp. 464-465.

60. CHIOVENDA 1941, doc. 16, pp. 465-466.

61. Sul Bajardi vedi MORETTI 1963. Su interessamento di Balugani, come risulta dalla lettera che questi inviò da Roma a Gregorio Casali il 31 marzo 1762 (CHIOVENDA 1941, pp. 465-466), il prelado fu aggregato all'Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna in data 14 giugno 1763 (vedi *Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna* 1881, p. 37).

62. MCCARTHY 2000.

«Camera»⁶³. Una serie di pagamenti effettuati fra il luglio 1764 e il marzo del 1765 attestano che Balugani lavorò effettivamente per conto del prestigioso istituto romano alla realizzazione di almeno quattro delle numerose tavole dedicate in quegli anni ai complessi vaticani⁶⁴; più precisamente ad una veduta o a una planimetria di piazza San Pietro ed una del cortile del Belvedere, nonché allo spaccato laterale e alla già ricordata veduta interna della Basilica, per la quale il conte Ranuzzi riscosse l'ultimo pagamento a nome del suo protetto in data 8 marzo 1765, giacché questi era a quella data in viaggio per l'Africa⁶⁵. Il fatto che partendo da Roma lasciasse incompiuta una parte del lavoro affidatogli⁶⁶ può forse spiegare il fatto che il suo nome non compaia a nessun titolo in relazione alle tavole oggi rintracciabili presso il Gabinetto delle Stampe dell'Istituto Nazionale della Grafica di Roma⁶⁷.

A Roma Balugani dovette dedicarsi anche alla serie di tavole illustranti il palazzo bolognese del suo mecenate, l'insigne fabbrica tradizionalmente ascrivita ad Andrea Palladio, che i Ranuzzi acquistarono nel 1679 dagli ultimi eredi della famiglia Ruini promuovendovi successivamente nuovi lavori e abbellimenti (figg. 9-11)⁶⁸. Se da una parte l'accurata opera di rilievo è riconducibile alle iniziative editoriali dedicate alle fabbriche bolognesi più rilevanti, a cui abbiamo precedentemente accennato, è tuttavia evidente che un intento encomiastico e autocelebrativo dovette guidare le intenzioni del committente nella promozione dell'opera. Evidentemente Balugani dovette effettuare i rilievi dell'edificio prima della partenza per Roma. L'accordo pattuito fra il conte e «Giuseppe Foschi incisore de' rami» il 6 ottobre 1761 indica che si intendeva porre immediatamente mano al progetto editoriale con l'intaglio delle planimetrie dei cinque piani del palazzo, «a norma degli originali disegnati, e fatti dal Sig. Luigi Balugani Pubblico Architetto», da consegnarsi «compite perfettamente, senza accezione, o contraddizione alcuna entro il venturo anno 1762». Qualche motivo ancora ignoto ritardò viceversa la consegna delle lastre; un saldo di venti zecchini romani al Foschi

63. CHIOVENDA 1941, doc. 9, pp. 460-461.

64. Non è che chiaro se questa consistente iniziativa finanziata dalla Calcografia, di cui si apprende dai documenti segnalati alla nota successiva, fosse frutto di un progetto unitario e quale potesse essere la motivazione alla base di essa. In quegli anni l'interesse verso i complessi vaticani era stato ridestato anche dalle pubblicazioni di CHATTARD 1762-1767 e DUMONT 1763.

65. Archivio di Stato di Roma (ASR), Camerale II, Calcografia Camerale, b. 15, Entrate e uscite della Calcografia Camerale dell'anno 1764; Entrate e uscite della Calcografia Camerale dell'anno 1765; le ricevute autografe dei pagamenti sono sempre in ASR, Camerale II, Calcografia Camerale, b. 8, reg. 8 (gennaio-dicembre 1764) e reg. 9 (gennaio-dicembre 1765).

66. Francesco Pannini si incaricò di farne ultimare alcune, vedi ASR, Camerale II, Calcografia Camerale, b. 8, reg. 9, ricevuta n. 14, datata 8 maggio 1765.

67. Si segnalano in particolare i nn. inv. 4602 (*Interno di San Pietro*, 1765, Francesco Pannini dis. e Domenico Mantaigù inc.) e 4594 (*Veduta del cortile del Belvedere*, 1765, frutto della medesima collaborazione). Non si è viceversa trovata traccia alcuna dello spaccato di San Pietro.

68. Vedi LENZI 1994.



Figura 9. Luigi Balugani dis., Francesco Barbazza inc., Facciata del palazzo Ruini Ranuzzi di Bologna. Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio.

è registrato solo il 5 settembre del 1764⁶⁹. Un ulteriore indizio suggerisce che in questo periodo si lavorava anche all'incisione delle sezioni architettoniche: il 22 settembre 1764 Niccolò Mogalli riceveva infatti a Roma da Luigi Balugani «scudi sette romani quali sono per ritocatura di tre rami rappresentanti li spaccati del palazzo di Sua Ecc. il Sig. Conte Girolamo Ranuzzi»⁷⁰. Ed è certo che le tavole tratte da questi rami fossero pronte entro la partenza di Balugani per Algeri nel febbraio del 1765, dal momento che il Ranuzzi ne inviava alcuni esemplari a James Bruce in allegato alla lettera di raccomandazione a favore di Balugani, riservandosi di completare quanto prima la serie con le piante⁷¹.

Se anche la realizzazione del prospetto (fig. 9), inciso da Francesco Barbazza, potesse essere fissata entro la partenza del bolognese da Roma o poco dopo, cosa questa non improbabile⁷², la serie delle tavole potrebbe quindi dirsi ultimata ben prima degli anni 1776-1779 solitamente indicati a questo riguardo⁷³. La datazione tarda è infatti riferibile esclusivamente alle incisioni di Antonio Cattani che, riproducenti le decorazioni di alcuni ambienti del piano nobile del palazzo, furono probabilmente commissionate per completare la serie delle tavole di architettura, con le quali si trovano talora rilegate nelle raccolte bolognesi.

Di una parte delle incisioni, cioè dei già menzionati spaccati, Luigi Balugani fu, come è noto, anche abile incisore (figg. 10-11)⁷⁴. Era tutt'altro che infrequente per i giovani clementini dedicarsi all'arte dell'intaglio parallelamente alla pratica di altre attività artistiche; già il Marsili si era mostrato infatti sensibile alla promozione accademica di questa disciplina dalle evidenti ricadute professionali provvedendo a tal proposito istruzioni e strumentazione tecnica da mettere a disposizione degli studenti⁷⁵.

Di estremo interesse risulta a questo riguardo la lettura di una missiva indirizzata a Pio Panfilì da Balugani il 17 dicembre 1763, nella quale il giovane chiedeva all'amico, che probabilmente già all'epoca aveva maggiore esperienza come incisore, un parere in merito ad un progetto editoriale che avrebbe voluto

69. ASBO, Fondo Ranuzzi, *Scritture diverse spettanti alla nobil Casa Ranuzzi*, CXXI (1760-1761), libro 121, n. 27, rogito del notaio Giuseppe Mannini. È inoltre da segnalare il fatto che le planimetrie, espresse in piedi bolognesi e palmi romani, ad eccezione delle piante relative allo scalone nobile che risultano totalmente anonime, sono firmate da Balugani in qualità di disegnatore con la specifica «Romae».

70. YCBA, Bruce Archives, Letters, 1267.5.

71. Vedi la già ricordata missiva di raccomandazione in YCBA, Bruce Archives, Letters, 0326.

72. Non molto è noto dell'incisore che firmò la tavola insieme a Balugani disegnatore. L'ipotesi non è però improbabile quando si consideri che egli potrebbe averlo conosciuto proprio nell'ambito della Calcografia Camerale, per la quale in seguito Barbazza lavorerà spesso.

73. Vedi GAETA BERTELÀ 1974, p. 1, BERGAMINI 1980, RONCUZZI ROVERSI MONACO 2004a.

74. Le tavole, anch'esse espresse nella misurazione bolognese e romana, sono firmate «Aloys. Balugani delin. et sculpsit»; solo il doppio spaccato dello scalone presenta un più esplicito «incidit». È da segnalare il fatto che secondo Oretti (ms. B. 132, p. 259) l'intaglio degli spaccati, ad eccezione di quelli relativi allo scalone, spetterebbero al Barbazza.

75. Sul problema vedi TONGIORGI TOMASI 1987, TINTI 2009.



Figura 10. Luigi Balugani dis. e inc., Spaccato trasversale del palazzo Ruini Ranuzzi di Bologna. Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio.

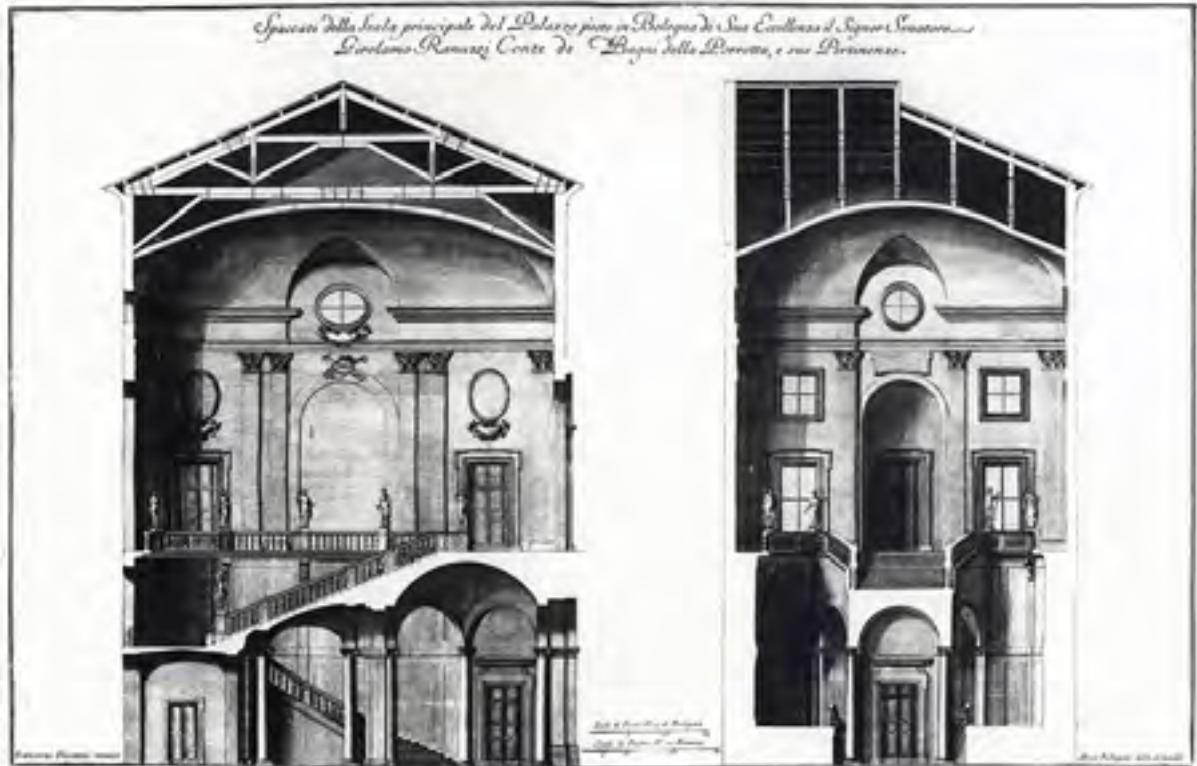


Figura 11. Luigi Balugani del. e inc., Spaccato longitudinale e trasversale dello scalone del palazzo Ruini Ranuzzi di Bologna. Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio.

intraprendere. Certo sulla scia dei più insigni e recenti esempi romani di Piranesi e di Giuseppe Vasi, Balugani intendeva infatti realizzare una serie di vedute della città di Bologna. Dopo aver formulato i suoi affettuosi auguri per l'imminente Natale il giovane spiegava infatti:

«Desidererei poi di avere un suo Consiglio, poiché essendomi io applicato ancora all'Intaglio, mi è venuto in capo di voler fare le Vedute di Bologna; Ma desidererei di sapere da Lei qualche consiglio, e se in realtà non v'è nessuno, che le facci, e se si potrebbe sperare qualche vantaggio. Mentre io non vorrei fare una lunga fatica colla moral sicurezza di fare opera affatto inutile»⁷⁶.

Non conosciamo, purtroppo, la risposta del Panfilì in merito a questi dubbi. Della cosa Balugani nulla fece, ma è evidente che il marchigiano conservò memoria del prezioso suggerimento fornitogli in quel frangente se qualche tempo dopo, certo valutando il ruolo crescente di Bologna nel panorama del *Grand Tour* e le implicazioni connesse al fenomeno anche a livello commerciale, ne riprese l'idea realizzando in prima persona una fortunata serie di *Vedute* della città emiliana⁷⁷. Ad esse solo oggi è in qualche modo possibile ricollegare il ricordo di Luigi Balugani.

76. Ringrazio Domenico Medori per la segnalazione del documento, consultabile in BCABO, Gabinetto manoscritti, *Memorie, alberi genealogici ...*, ms. B. 4132, n. 40 (Panfilì Pio).

77. Per cui vedi almeno BIGIAVI 1965; *Vedute di Bologna* 1974; *Disegni editi e inediti di Pio Panfilì* 1976; RONCUZZI ROVERSI MONACO 2004 (B). Da ultimo si confrontino le parti pertinenti di IACOPINI 2006.

Bibliografia

Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna 1881 – Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna dalla sua origine a tutto il 1880, Zanichelli, Bologna 1881.

ALGAROTTI MS. B. 207 – FRANCESCO ALGAROTTI, *Lettere a Mauro e Elisabetta Tesi*, BIBLIOTECA COMUNALE DELL'ARCHIGINNASIO DI BOLOGNA, GABINETTO DEI MANOSCRITTI, ms. B. 207.

BAMBI 1998 – A.R. BAMBI, *Il conte Girolamo Ranuzzi, un eclettico bolognese del '700*, in "il Carrobbio", XXIV (1998), pp. 137-156.

BARBIERI ms. Gozzadini 269 – DIEGO ANTONIO BARBIERI, *Raccolta di varie notizie sulle chiese di Bologna*, BIBLIOTECA COMUNALE DELL'ARCHIGINNASIO DI BOLOGNA, Gabinetto dei manoscritti, ms. Gozzadini 269.

BENASSI 1988 – S. BENASSI, *L'Accademia Clementina. La funzione pubblica. L'ideologia estetica*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1988.

BERGAMINI 1980 – W. BERGAMINI, *Luigi Balugani, in Architettura, scenografia, pittura di paesaggio*, Catalogo della X biennale d'arte antica *L'arte del Settecento emiliano* (Bologna, Museo civico, 8 settembre – 25 novembre 1979), Edizioni Alfa, Bologna 1980, schede 83-84, pp. 54-55.

BERGAMINI 1991 – W. BERGAMINI, *La ricerca della tradizione. Bologna nella metà del Settecento*, in A.M. Matteucci, A. Stanzani (a cura di), *Architetture dell'inganno. Cortili bibieneschi e fondali dipinti nei palazzi storici bolognesi ed emiliani*, Catalogo della mostra (Bologna, 6 dicembre 1991 – 31 gennaio 1992), Arts & Co., Bologna 1991, pp. 113-128.

BERGAMINI 1997 – W. BERGAMINI, *La fabbrica del Nuovo Teatro Pubblico di Bologna. Querelle civica, dibattito architettonico*, D. Lenzi (in a cura di), *I Galli Bibiena. Una dinastia di architetti e scenografi*, Atti del convegno (Bibbiena, 26-27 maggio 1995), Accademia Galli Bibiena, Bibbiena 1997, pp. 99-116.

BERGAMINI 2002 – W. BERGAMINI, *La cultura di Mauro Tesi: "Ecco il frutto dello studiare attentamente gl'antichi professori" (L. Crespi)*, in A.M. Matteucci, *I decoratori di formazione bolognese tra Settecento e Ottocento. Da Mauro Tesi ad Antonio Basoli*, Electa, Milano 2002, pp. 105-114.

BERGAMINI, MATTEUCCI 1979 – W. BERGAMINI, A.M. MATTEUCCI, *Progetto per la facciata di un tempio*, in *La pittura, l'Accademia Clementina*, catalogo della X biennale d'arte antica *L'arte del Settecento emiliano* (Bologna, 8 settembre – 25 novembre 1979), Edizioni Alfa, Bologna 1979, scheda 494, p. 271.

BIAGI MAINO 1990 – D. BIAGI MAINO, *Balugani, Luigi, in La pittura in Italia. Il Settecento*, 2 voll., Electa, Milano 1990, II, p. 611.

BIAGI MAINO 1995 – D. BIAGI MAINO, *Gaetano Gandolfi*, Alemandi, Torino 1995.

BIAGI MAINO 1998 – D. BIAGI MAINO, *Magistero e potestà pontificia sull'Accademia Clementina di Bologna: per una immagine sulle congiunture tra cultura artistica bolognese e romana*, in D. Biagi Maino (a cura di), *Benedetto XIV e le arti del disegno*, Atti del convegno internazionale di studi di storia dell'arte (Bologna, 28-30 novembre 1994), Quasar, Roma 1998, pp. 323-356.

BIGIAMI 1965 – L. BIGIAMI, *Le vedute di Bologna di Pio Panfili*, in "L'Archiginnasio", LX (1965), pp. 507-518.

BOREA 2001 – E. BOREA, *L'incisione a Bologna nel secondo Settecento: questioni, difficoltà, successi*, in M. Scolaro, F.P. di Teodoro (a cura di), *L'intelligenza della passione: scritti per Andrea Emiliani*, Minerva, San Giorgio di Piano 2001, pp. 85-102.

BOSCHLOO 1989 – A.W.A. BOSCHLOO, *L'Accademia Clementina e la preoccupazione del passato*, Nuova Alfa editoriale, Bologna 1989.

BRUCE 1790 – J. BRUCE, *Travels to discover the source of the Nile in the Years 1768, 1769, 1770, 1771, 1772 & 1773*, 5 voll., Edinburgh, printed by J. Ruthven, for G.G. J and J. Robinson, Paternoster-row, London 1790.

CALZONI 1785 – F. CALZONI, *Storia della chiesa parrocchiale di Santa Maria in via Mascarella e dei luoghi più cospicui che si trovano nella di lei giurisdizione ...*, Stamperia di San Tommaso d'Aquino, Bologna 1785.

CASALI PEDRIELLI 1988 – M.C. CASALI PEDRIELLI, *Aspetti e influenze della cultura artistica e accademica bolognese nella formazione di Francesco Fontanesi*, in M. Pigozzi (a cura di), *Francesco Fontanesi 1751-1795. Scenografia e decorazione nella seconda metà del Settecento*, Catalogo della mostra (Reggio Emilia, 10 dicembre 1988 – 15 gennaio 1989), Grafis Edizioni, Casalecchio di Reno 1988, pp. 169-175.

CASALI PEDRIELLI 1991 – M.C. CASALI PEDRIELLI, *Vittorio Maria Bigari: affreschi, dipinti, disegni*, Nuova Alfa editoriale, Bologna 1991.

CHATTARD 1762-1767 – P. CHATTARD, *Nuova Descrizione del Vaticano, o sia della Sacrosanta Basilica di San Pietro...*, 3 voll., eredi Barbiellini, Roma 1762-1767.

CHIOVENDA 1941 – E. CHIOVENDA, *Documenti relativi a James Bruce e Luigi Balugani che visitarono l'Etiopia nel 1769-1772*, in "Rendiconti della Reale Accademia d'Italia", serie VII, vol. II (1941), 7, pp. 439-497.

COLOMBO 1987 – E. COLOMBO, *Un progetto mancato nel Settecento: la biblioteca pubblica all'Archiginnasio*, in G. Roversi (a cura di), *Il Palazzo, l'Università*, 2 voll., Credito romagnolo, Bologna 1987, I, pp. 253-267.

COMPAGNINI 1777 – R. COMPAGNINI, *Verità di fatto esposte ... a rischiarimento di un libercolo dato alle stampe da pochi principianti d'architettura*, Lelio dalla Volpe, Bologna 1777.

DE ANGELIS 2010 – C. DE ANGELIS, *Il mancato intervento di Carlo Francesco Dotti per la cupola di S. Pietro in Vaticano*, in "Strenna storica bolognese", 60 (2010), pp. 113-147.

Disegni editi e inediti di Pio Panfilì 176 – Disegni editi e inediti di Pio Panfilì per la Vedute di Bologna, con introduzione di M. Fanti, Libreria Antiquaria Brighenti, Bologna 1976.

DUMONT 1763 – G.P.M. DUMONT, *Détails des plus intéressantes parties d'architecture de la basilique de Saint Pierre de Rome (...)*, a Paris chez l'auteur, rue S. Médéric, à l'hôtel de Jabach et [chez] madame Chereau, aux deux Piliers d'or, rue S, Jacques 1763.

FALABELLA 2010 – S. FALABELLA, *Minozzi, Flaminio Innocenzo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 74, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2010, pp.704-708.

FIORAVANTI BARALDI 1990 – A.M. FIORAVANTI BARALDI, *Il Premio Fiori (1743-1803). Disegni di architettura dell'Accademia Clementina di Bologna*, in "Il disegno di architettura", 2 (1990), pp. 56-58.

FIORAVANTI BARALDI 1992 – A.M. FIORAVANTI BARALDI, *L'Accademia Clementina nella Seconda Metà del XVIII secolo: idee, funzione docente, premi*, in G. Ricci (a cura di), *L'Architettura nelle Accademie riformate, insegnamento, dibattito culturale, interventi pubblici*, Guerini, Milano 1992, pp. 97-114.

GAETA BERTELÀ 1974 – G. GAETA BERTELÀ (a cura di), *Incisori bolognesi ed emiliani del secolo XVIII*, Associazione per le arti "Francesco Francia", Bologna 1974.

GALEATI ms. B. 93 – DOMENICO MARIA GALEATI, *Palazzi e case nobili della città di Bologna...*, BIBLIOTECA COMUNALE DELL'ARCHIGINNASIO DI BOLOGNA, Gabinetto dei manoscritti, ms. B. 93.

GIUMANINI 1998-1999a – M.L. GIUMANINI, *Catalogo degli Accademici d'onore nell'Accademia Clementina (1710- 1803)*, in "Accademia Clementina. Atti e Memorie", 1998-1999, pp. 207-283.

GIUMANINI 1998-1999b – M.L. GIUMANINI, *I trattati d'alleanza dell'Accademia Clementina di Bologna*, in "Accademia Clementina. Atti e Memorie", 1998-1999, pp. 193-205.

GIUMANINI 2000 – M.L. GIUMANINI, *Accademia Clementina. I premi Marsili Aldrovandi (1727-1803)*, CLUEB, Bologna 2000.

GIUMANINI 2001 – M.L. GIUMANINI, *Studenti in arte. Il premio Fiori (1743-1803)*, CLUEB, Bologna 2001.

GIUMANINI 2004 – M.L. GIUMANINI, *La scuola d'architettura nell'Accademia Clementina di Bologna*, in A.M. Guccini, *La*

Memoria disegnata, documenti, letture, conservazione, utilizzo, Atti delle giornate di studi mengoniani (Fontanelice, 14-15 novembre 2002), Bologna 2004, pp. 37-59.

HULTON, HEPPER, FRIIS 1991 – P. HULTON, F. N. HEPPER, I. FRIIS, *Luigi Balugani's drawings of African plants from the collection made by James of Kinnaird on his Travels to discover the Source of the Nile 1767-1773*, Yale Center for British Art, New Haven, A.A. Balkema, Rotterdam 1991.

IACOPINI 2006 – M. IACOPINI, *Pio Panfili, pittore e incisore*, Andrea Livi, Fermo 2006.

KIEVEN 1991 – E. KIEVEN, *Il ruolo del disegno: il Concorso per la facciata di San Giovanni in Laterano*, in B. Contardi, G. Curcio (a cura di), *In Urbe Architectus, modelli disegni misure. La professione dell'Architetto, Roma 1680-1750*, Catalogo della mostra (Roma, 12 dicembre 1991 – 29 febbraio 1992), Àrgos, Roma 1991, pp. 78-123.

LANDI s.d. – G.A. LANDI, *Raccolta di alcune facciate di Palazzi e Cortili de più ragguardevoli di Bologna*, Tipografia della Volpe, Bologna s.d.

LENZI 1974 – D. LENZI, *Mauro Tesi e i concorsi Marsili di Architettura del 1748 e del 1749*, in "Atti e Memorie dell'Accademia Clementina di Bologna", XI (1974), pp. 1-10.

LENZI 1988 – D. LENZI, *Le trasformazioni settecentesche: l'Istituto delle Scienze e delle Arti*, in A. Ottani Cavina (a cura di), *Palazzo a Poggi da dimora aristocratica a sede dell'Università di Bologna*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1988, pp. 58-78.

LENZI 1992 – D. LENZI, *L'insegnamento dell'architettura e la formazione dell'architetto a Bologna nel secolo XVIII*, in G. Ricci (a cura di), *L'Architettura nelle Accademie riformate, insegnamento, dibattito culturale, interventi pubblici*, Guerini, Milano 1992, pp. 71-95.

LENZI 1994 – D. LENZI, *Una residenza "da gran principe", il palazzo dei Ranuzzi tra Seicento e Settecento*, in *Palazzo Ranuzzi Baciocchi. Sede della Corte d'Appello e della Procura Generale della Repubblica*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1994, pp. 65-77.

LENZI 2001 – D. LENZI, *Mauro Tesi, Progetto per la facciata, 1749*, in M. Faietti, M. Medica (a cura di), *La Basilica incompiuta. Progetti antichi per la facciata di San Petronio*, Catalogo della mostra (Bologna, 4 ottobre 2001 – 6 gennaio 2002), Edisai, Ferrara 2001, pp. 141-144.

LUI 1999 – F. LUI, *Clérisseau e gli Adam a Bologna. Note sui rapporti tra l'Accademia Clementina e gli artisti stranieri alla metà del Settecento*, in "Arte a Bologna", 5 (1999), pp. 201-205.

MAMBRIANI 1990 – C. MAMBRIANI, *Il primo concorso Internazionale della Accademia di Parma (1758-59): un progetto ritrovato*, in "Il disegno di Architettura", n. 2 (1990), pp. 66-71.

MAMBRIANI 1992 – C. MAMBRIANI, *L'Accademia di Belle Arti di Parma e la formazione dell'architetto*, in G. Ricci (a cura di), *L'Architettura nelle Accademie riformate, insegnamento, dibattito culturale, interventi pubblici*, Guerini, Milano 1992, pp. 167-192.

MATTEUCCI 1969 – A.M. MATTEUCCI, *Carlo Francesco Dotti e l'architettura bolognese del Settecento*, Edizioni Alfa, Bologna 1969.

MATTEUCCI 1973 – A.M. MATTEUCCI, *Contributo alla storia dell'architettura tardo-barocca bolognese*, in "Atti e Memorie della Deputazione di storia patria per le province di Romagna", XXIV (1973), pp. 225-252.

MATTEUCCI 2008 – A.M. MATTEUCCI, *Nel segno di Andrea Palladio*, in A.M. Matteucci, F. Ceccarelli (a cura di), *Nel segno di Andrea Palladio. Angelo Venturoli e l'architettura di villa nel Bolognese tra Sette e Ottocento*, Bononia University Press, Bologna 2008, pp. 21-70.

MAYER GODINHO MENDONÇA 2003a – I. MAYER GODINHO MENDONÇA, *António José Landi (1713-1791). Um artista entre dois continentes*, Textos Universitários de Ciências Sociais e Humanas, Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e a Tecnologia Ministério da Ciência e do Ensino Superior, Lisboa 2003.

- MAYER GODINHO MENDONÇA 2003b – I. MAYER GODINHO MENDONÇA, *Giovanni Carlo Sicinio Galli Bibiena na correspondência do Arquivo Malvasia (1745-1757)*, in “L’Archiginnasio”, XCVIII (2003), pp. 369-400.
- MCCARTHY 2000 – M. MCCARTHY, *Andrew Lumisden and Giovanni Battista Piranesi*, in C. Hornsby (a cura di), *The impact of Italy: The Grand Tour And Beyond*, The British School at Rome, London 2000, pp. 65-81.
- MEDDE 2004 – S. MEDDE, *Il palazzo Pepoli ‘Vecchio’ di Bologna nel Settecento. Segnalazioni per un avvio d’indagine*, in M.L. Gatti Perer (a cura di), *Atlante tematico del Barocco in Italia settentrionale. Le residenze della nobiltà e dei ceti emergenti: il sistema dei palazzi e delle ville*, Atti del convegno di studi (Milano, 10-13 dicembre 2003), in “Arte Lombarda”, n.s., 2004, 141, vol. 2, pp. 146-152.
- MEDDE 2011 – S. MEDDE, *The Antiquities of Africa. I disegni di architettura di James Bruce e Luigi Balugani*, Mondadori, Milano 2011.
- MEDDE 2013a – S. MEDDE, *I monumenti antichi del Nord Africa nei disegni di James Bruce e Luigi Balugani*, in G. Dardanello (a cura di), *Giovanni Battista Borra da Palmira a Racconigi*, Editris, Torino 2013, pp. 47-58.
- MEDDE 2013b – S. MEDDE, *Fra arte e scienza: i disegni africani di Luigi Balugani per James Bruce*, in S. Frommel (a cura di), *Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (XVIII secolo)*, Atti del convegno internazionale di studi (Bologna, 22-24 maggio 2012), Bononia University Press, Bologna 2013, pp. 499-512.
- MORETTI 1963 – L. MORETTI, *Baiardi, Ottavio Antonio*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 5, Istituto dell’Enciclopedia Italiana, Roma 1963, pp. 284-285.
- NOÈ 1984 – E. NOÈ, *Profilo della medaglia bolognese nel Settecento*, in “Medaglia”, 12 (1984), pp. 65-110.
- Opere 1792 – *Opere del conte Algarotti edizione novissima*, 1791-1794, 17 voll., VIII, Carlo Palese, Venezia 1792.
- Opere 1794 – *Opere del conte Algarotti edizione novissima*, 1791-1794, 17 voll., XIV, Carlo Palese, Venezia 1794.
- ORETTI ms. B. 30 – MARCELLO ORETTI, *Le pitture nelle chiese della città di Bologna ...*, BIBLIOTECA COMUNALE DELL’ARCHIGINNASIO DI BOLOGNA, Gabinetto dei manoscritti, ms. B. 30.
- ORETTI ms. B. 104 – MARCELLO ORETTI, *Le pitture che si ammirano nelli Palaggi e case de’ Nobili della città di Bologna*, BIBLIOTECA COMUNALE DELL’ARCHIGINNASIO DI BOLOGNA, Gabinetto dei manoscritti, ms. B. 104.
- ORETTI ms. B. 106 – MARCELLO ORETTI, *Cronica ossia Diario Pittorico nel quale si descrivono le Opere di Pittura e tutto ciò che accade intorno alle Belle Arti in Bologna*, BIBLIOTECA COMUNALE DELL’ARCHIGINNASIO DI BOLOGNA, Gabinetto dei manoscritti, ms. B. 106.
- ORETTI ms. B. 109 – MARCELLO ORETTI, *Descrizione delle pitture che ornano le case de cittadini della città di Bologna*, BIBLIOTECA COMUNALE DELL’ARCHIGINNASIO DI BOLOGNA, Gabinetto dei manoscritti, ms. B. 109.
- ORETTI mss. B. 123-135 bis – MARCELLO ORETTI, *Notizie dei Professori del disegno, cioè Pittori Scultori ed Architetti ...*, BIBLIOTECA COMUNALE DELL’ARCHIGINNASIO DI BOLOGNA, Gabinetto dei manoscritti, 14 voll., mss. B. 123-135 bis.
- OTTANI CAVINA 1980 – A. OTTANI CAVINA, *Macchina eretta per le esequie di Benedetto XIV nella chiesa di San Bartolomeo, Architettura, scenografia, pittura di paesaggio*, Catalogo della X biennale d’arte antica L’arte del Settecento emiliano (Bologna, 8 settembre – 25 novembre 1979), Edizioni Alfa, Bologna 1980, scheda 359, pp. 234-235.
- OTTANI CAVINA, ROLI 1977 – A. OTTANI CAVINA, R. ROLI (a cura di), *Storia dell’Accademia Clementina. Commentario dell’opera di G.P. Zanotti (1739)*, Forni, Sala Bolognese 1977.
- PAGLIANI 2002 – M.L. PAGLIANI, *L’orma del bello: i calchi di statue antiche nell’Accademia di Belle Arti di Bologna*, Minerva, Argelato 2002.
- PERINI 1985 – G. PERINI, *Luigi Crespi inedito*, in “Il Carrobbio”, XI (1985), pp. 236-261.
- PIGOZZI 2004 – M. PIGOZZI, *L’apporto dell’architettura alla creazione del paesaggio bolognese e alla formazione dei tecnici locali. Dal controllo del territorio alla festa*, in A.M. Guccini (a cura di), *Memoria disegnata e territorio bolognese. Autori dal*

XX al XV secolo, Atti delle Giornate di Studi Mengoniani (Fontanelice, 15 novembre 2003), Bologna 2004, pp. 95-130.

QUESTIOLI 2005 – S. QUESTIOLI (a cura di), *Atti dell'Accademia Clementina: verbali consiliari, vol. 1 (1710-1764)*, Minerva, Argelato 2005.

Raccolta di disegni originali di Mauro Tesi 1787 – Raccolta di disegni originali di Mauro Tesi estratti da diverse collezioni pubblicata da Lodovico Inig Calcografo in Bologna aggiuntavi la vita dell'Autore, Istituto delle Scienze, Bologna 1787.

Relatione de' funerali 1758 – Relatione de' funerali a Benedetto XIV celebrati in Bologna il dì 10 giugno 1758 nella chiesa di San Bartolomeo, Longhi, Bologna 1758.

RICCÒMINI 1977 – E. RICCÒMINI, *Vaghezza e Furore. La scultura del '700 in Emilia*, Zanichelli, Bologna 1977.

RIMONDINI, SAMOGGIA 1979 – G. RIMONDINI, L. SAMOGGIA, *Francesco Saverio Fabri architetto (Medicina 1761-Lisbona 1817): formazione e opera in Italia e in Portogallo*, Comitato ricerche storiche medicinesi, Medicina 1979.

ROLI GUIDETTI 1982 – C. ROLI GUIDETTI, *Civoli, Giuseppe*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 26, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1982, pp. 115-116.

RONCUZZI ROVERSI MONACO 2001 – V. RONCUZZI ROVERSI MONACO, *Macchina eretta per le esequie di Benedetto XIV nella chiesa bolognese di San Bartolomeo*, in P. Bellettini (a cura di), *Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio. Bologna*, Nardini, Fiesole 2001, p. 262 (Le grandi biblioteche d'Italia).

RONCUZZI ROVERSI MONACO 2004a – V. RONCUZZI ROVERSI MONACO, *Giambattista Pasquali, Le pitture di Pellegrino Tibaldi ...*, in C. Bersani, V. Roncuzzi (a cura di), *Bologna nei libri d'arte dei secoli XVI-XIX*, Catalogo della mostra (Bologna, 16 settembre – 16 ottobre 2004), Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Bologna 2004, pp. 18-19.

RONCUZZI ROVERSI MONACO 2004b – V. RONCUZZI ROVERSI MONACO, *Pio Panfili, Vedute della città di Bologna*, in C. Bersani, V. Roncuzzi (a cura di), *Bologna nei libri d'arte dei secoli XVI-XIX*, Catalogo della mostra (Bologna, 16 settembre - 16 ottobre 2004), Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Bologna 2004, pp. 61-63.

ROVERSI 1986 – G. ROVERSI, *Palazzi e case nobili del '500 a Bologna. La storia, le famiglie, le opere d'arte*, Grafis, Casalecchio di Reno 1986.

TINTI 2009 – P. TINTI, «Il generale, ossia "Dell'arte d'intagliare": Luigi Ferdinando Marsili lettore e traduttore di Florent Le Comte», in *Esplorare la biblioteca: scavi della biblioteca universitaria di Bologna, saggi di Rita e per Rita*, Compositori, Bologna 2009, pp. 75-111.

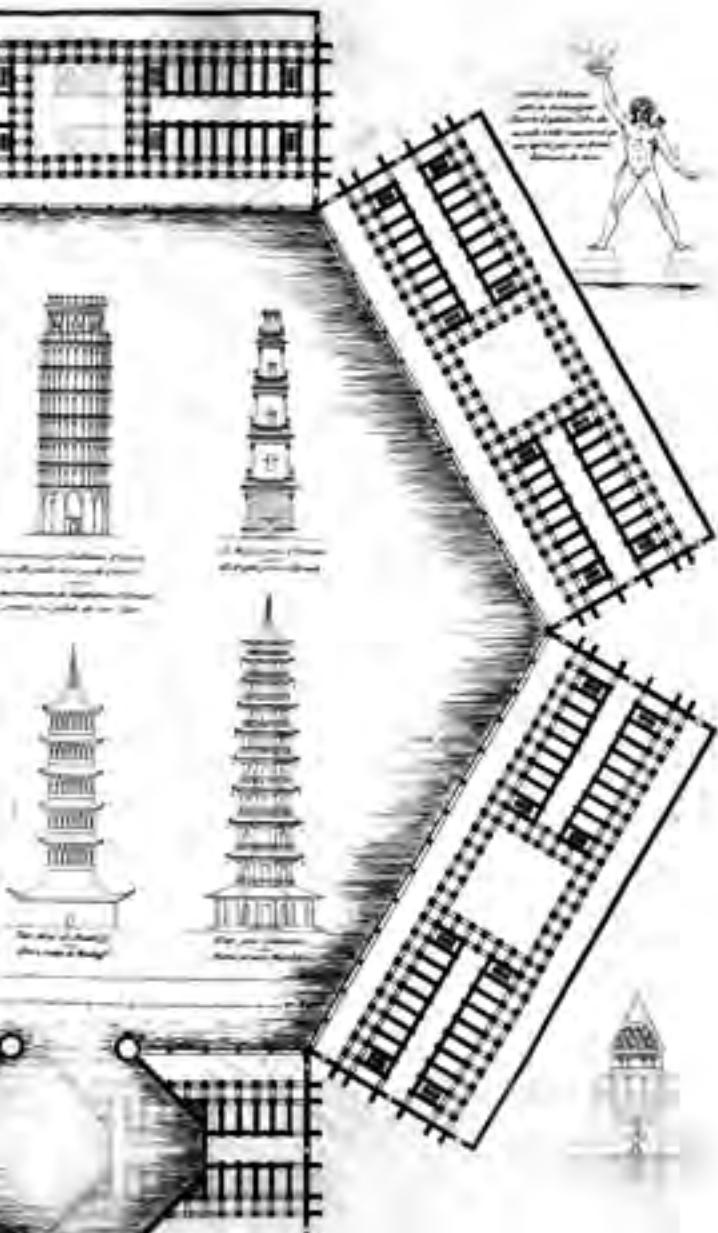
TONGIORGI TOMASI 1987 – L. TONGIORGI TOMASI, *Libri illustrati, editori, stampatori, artisti e conoisseurs*, in *Produzione e circolazione libraria, a Bologna nel Settecento*, Atti del V colloquio, Istituto per la Storia di Bologna, Imola 1987, pp. 311-356.

Vedute di Bologna 1974 – Vedute di Bologna nel secolo XVIII: cinquantadue incisioni di Pio Panfili e Petronio Dalla Volpe, con introduzione di M. Fanti, Libreria antiquaria Brighenti, Bologna 1974.

ZAMBONI 1979a – S. ZAMBONI, *L'Accademia Clementina*, in *La pittura, l'Accademia Clementina*, Catalogo della X biennale d'arte antica *L'arte del Settecento emiliano* (Bologna, 8 settembre – 25 novembre 1979), Edizioni Alfa, Bologna 1979, pp. 211-218.

ZAMBONI 1979b – S. ZAMBONI, *Balugani Filippo*, in *La pittura, l'Accademia Clementina*, Catalogo della X biennale d'arte antica *L'arte del Settecento emiliano* (Bologna, 8 settembre – 25 novembre 1979), Edizioni Alfa, Bologna 1979, pp. 251-252.

ZANOTTI 1756 – G.P. ZANOTTI, *Le pitture di Pellegrino Tibaldi e di Niccolò Abbati esistenti nell'Istituto di Bologna, descritte e illustrate da Giovan Pietro Zanotti*, Pasquali, Venezia 1756.



The First Published History of Universal Architectural Models.

Jean-Nicholas-Louis Durand's *Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes* (Paris 1800), and the Extended Italian Edition of Giuseppe Antonelli (Venice 1833)

Vincenzo Fontana
fonvi@unive.it

“Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes”, published in Paris in 1799-1800 by Jean-Nicholas-Louis Durand, at the height of the positivistic climate engendered by the contemporary culture of encyclopedism, plays an important role in architectural historiography. The volume allowed architectural students and architectural enthusiasts alike the first opportunity to study a vast range of architectural design models of all periods and places organised into typological categories, illustrated in highly didactic and homogenous drawings. The immediate success of the “Recueil” was guaranteed by the simultaneous publication (in 1800) of an explanatory text to accompany the illustrative material, written by Jacques Guillaume Legrand in accordance with Durand. More than thirty years later, the Venetian editor Giuseppe Antonelli proposed a re-launch of the “Recueil” intended to meet the contemporaneous historical and critical context of modern Europe, publishing a bilingual Italian-French edition of highly commercially ambitious scope. The Venetian “Raccolta”, which appeared in 1833, united Legrand’s text with Durand’s illustrations, - and importantly included almost double the illustrations- with the addition of antique buildings, and also included modern architectural models, alongside contemporary Italian, French and German architectural design projects. This contribution intends to set Antonelli’s ambitious undertaking into the contemporaneous critical and vivacious academic cultural climate of the Venice of the 1830’s, and also includes a thorough examination of the additional illustrations that were added by the Venetian publisher to the original French canon.

La prima storia per tipi dell'architettura universale. Il *Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes* di Jean-Nicholas-Louis Durand (Parigi 1800) e la sua edizione ampliata italiana (Venezia 1833)

Vincenzo Fontana

Jean-Nicholas-Louis Durand (1770-1834) insegnò composizione architettonica all'École centrale des travaux publics, poi École Polytechnique, dal 1795 al 1830¹. Il *Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes: remarquables par leur beauté, par leur grandeur, ou par leur singularité, et dessinés sur une même échelle*, da lui pubblicato in quattro fascicoli tra il 1799 e il 1800 (Gillé fils, Paris), detto il *Grand Durand* (fig. 1) si colloca all'inizio della sua attività didattica, proponendosi come una prima galleria storica dell'architettura universale per immagini di tipi di edifici classificati per funzioni e distribuzione planimetrica. Essa perciò costituisce la premessa alle lezioni di composizione tenute all'École Polytechnique, basate non su casi reali ma su progetti astratti, da cui furono tratti i ben più noti *Précis des leçons d'architecture données à l'École royale polytechnique* («à compte d'auteur», Paris 1809), detto il *Petit Durand*, e il *Nouveau précis des leçons d'architecture: données à l'École impériale polytechnique* (Fantin, Paris 1813).

Quali fossero la natura e i destinatari dell'opera è spiegato chiaramente da Durand nella brevissima premessa al primo volume, rivolto «à tous ceux qui doivent construire ou représenter des édifices et des monumens, d'étudier et de connoître tout ce qu'on a fait de plus intéressant en architecture dans tous le pays et dans tous les siècles».

1. Sulla figura di Durand, vedi in particolare SZAMBIEN 1984; VILLARI 1987.



Figura 1. *Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes: remarquables par leur beauté, par leur grandeur, ou par leur singularité, et dessinés sur une même échelle* (Gillé Fils, Paris 1800). Frontespizio.

A costoro l'autore offriva una selezione di opere sparse in trecento volumi per la maggior parte *in-folio*:

«les seuls object qui sont essentiels à connoître, je le rassemblois dans un seul volume d'un prix tout au plus égal à celui d'un ouvrage ordinaire d'architecture; ce seroit offrir aux artistes un tableau général et peu coûteux de l'architecture, un tableau qu'ils pourroient parcourir en peu de tems, examiner sans peine, étudier avec fruit; sur-tout, si je classois les édifices et les monumens par genres; si je les rapprochois selon leur degré d'analogie; si je les assujétissois en outre à une même échelle: et c'est ce que j'ai entrepris de faire»².

Nel 1800 l'architetto Jacques Guillaume Legrand (1743-1807) pubblicò *l'Essai sur l'histoire générale de l'architecture pour servir de texte explicatif au Recueil et parallèle ...*³, frutto di un'operazione editoriale da lui proposta a Durand e da questi accettata sostenendo che egli stesso aveva pensato a un complemento testuale della sua opera⁴. Si trattava di un estratto da un voluminoso manoscritto

2. Di seguito Durand spiega il suo metodo: «Pour arriver plus sûrement à cet but, j'ai rejeté de ce recueil, non seulement tous les objets qui n'offroient aucun intérêt en eux mêmes, mais encore ceux qui ressemblant plus ou moins à d'autre morceaux d'un intérêt majeur n'auroient fait que grossir le volume, sans augmenter la masse des indées. Peut-être, trouvera t-on dans ce recueil, quelques édifices qui paroîtront peu intéressans; mais comme ce sont presque les seuls de ce genre qui existent, j'ai cru devoir les y placer afin d'appeler l'attention sur ce genre d'architecture. On y trouvera aussi des restaurations peu authentiques, telles que celles des thermes par Palladio, et de plusieurs édifices de l'ancienne Rome par Piranès, Pirro Ligorio & c; mais je n'ai pas voulu priver les architectes des beaux partis que ces restaurations présentent, et dont ils peuvent faire de fréquentes et d'heureuses applications. Je me suis même permis, non seulement de le simplifier, mais encore d'en offrir qui sont presque entierement de ma façon, j'espère qu'on me pardonnera d'avoir osé me ranger à côté de ces grands maîtres; pour peu que l'on fasse attention que loin d'avoir voulu les corriger, je ne me suis attaché qu'à manifester d'une manière plus évidente, l'esprit qui règne dans leurs magnifiques productions».

3. Nell'*Avertissement* della seconda edizione postuma dell'opera l'editore precisava: «L'accueil que le public à fait a la première édition de cet ouvrage ne laisse aucun doute sur son mérite et son utilité pour les personnes qui possèdent le Recueil et Parallèle del Edificies de tout genre, etc., publié par M. Durand. Cette seconde édition, revue avec soin, corrigée et augmentée d'une notice sur la vie et les ouvrage de l'auteur, n'as pas, comme la première, qui était imprimée sur double in-folio de colombier, ce qui en rendait la lecture difficile, le désagrément de ne pouvoir être reliée ni séparément ni avec les planches de l'ouvrage de M. Durand. Au moyen de cette nouvelle édition, tout propriétaire du Parallèle pourra avoir à-la-fois sous les yeux la gravure et l'explication del divers monument que contien chaque planche de cet intéressant recueil» (*Essai sur l'histoire générale de l'architecture, pour servir de texte explicatif au Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes, remarquables par leur beauté, par leur grandeur ou par leur singularité et dessinés sur une même échelle, par J. N. L. Durand, nouvelle édition corrigée et augmentée d'une Notice historique sur J.G. Legrand, avec portrait*, impr. de Chaignieau Ainé, Paris 1809, pp. 5-6). Di Legrand, architetto delle pubbliche costruzioni, membro del Consiglio delle Fabbriche civili della Società libera delle Scienze, Lettere ed Arti di Parigi, si sa poco; fu biografo di Piranesi e autore del testo storico ed esplicativo a commento di C. CLERISSEAU, *Antiquités des France*, Didot, Paris 1804.

4. La lettera di Legrand a Durand del primo gennaio 1800 (11 nivose an 8) e la risposta di Durand del 12 gennaio (22 nivose an 8) sono riportate nell'*Essai* (vedi alla nota 3).

di storia dell'architettura rimasto inedito, costituito da una introduzione e da altri brani selezionati in funzione didascalica delle tavole del *Recueil*.

Il testo dell'*Essai* di Legerand è dunque da considerarsi parte integrante delle tavole del *Recueil*, in base a un concetto di funzionalità ben espresso dal suo incipit: «L'architecture est un Art créateur, fils du besoin, simple dans sa naissance, perfectionné pour le plaisir des yeux, et qu'une longue civilisation a rendu nécessaire»⁵.

Nel seguito veniva poi affrontato ed esplicitato l'importante tema della comparazione, perno concettuale dell'intera opera:

«Il se convaincra qu'un petit nombre de principes sert de fondement à cette foule de combinaisons que présentent les ouvrages de l'art; que de l'observation de ces principes naissent l'ordre, la grandeur et l'harmonie qui constituent la beauté; qu'en les suivant on peut arriver au sublime, tandis que le médiocre et le bizarre sont semés sur les autres routes, qu'ils obstruent par leur dangereuse fécondité.

Pour démêler ces vrais principes, pour les démontrer d'une manière incontestable, on doit les faire jaillir du rapprochement de tous les Monumens qui méritent d'être connus⁶ ces Monumens doivent être placés dans un ordre simple et clair, qui rende leur comparaison facile, indique leur origine, leur genre, leur perfection, leur décadence. En cherchant alors parmi ces principes quels sont ceux communs à tous les genres d'architecture, ou seulement particuliers à quelques-uns, l'oeil exercé pourra facilement saisir celui qui doit mériter la préférence, et dans quel cas il est juste de la lui accorder»⁷.

Grazie a questa integrazione testuale il *Recueil* poté presentarsi come un'opera comparativa fortemente innovativa rispetto al prototipo del trattato vitruviano e dei libri di Alberti, Serlio, Palladio, i quali erano organizzati appunto per tipi ma non ordinati cronologicamente. In questo senso essa si pose all'origine di un ricco filone editoriale conclamato da Banister Fletcher con la sua *A History of Architecture on the Comparative Method* (1896), e poi rinverdito da Nicolaus Pevsner con la sua *A*

5. «L'architettura è un'arte creatrice, figlia del bisogno, semplice al suo nascere, perfezionata indi per piacere della vista, e resa da lunga civiltà necessaria» (traduzione nella *Raccolta e parallelo*).

6. «C'est l'avantage certain du Parallèle des Edifices de tout genre, dessinés sur une échelle commune, qu'a publié M. Durand, architecte, et qui doit hâter singulièrement les progrès de l'art, en offrant un nouvel aliment à l'étude et aux méditations des Artistes» (nota al testo originale).

7. «Un picciol numero di principii serve di fondamento a quella immensa copia di combinazioni che l'opere dell'arte presentano; che dalla osservanza di tali principii sorgono l'ordine, la grandezza e l'armonia costituenti la bellezza; che seguendoli si può giungere al sublime, mentre il mediocre ed il bizzarro sparsi si trovano per le altre vie rese ardue ed intralciate dalla pernicioso loro fecondità.

Per scernere questi veri principii, per dimostrarli in modo incontrastabile, si debbono far risultare dal ravvicinamento di tutti i monumenti che meritano di essere conosciuti; monumenti da collocarsi in un ordine semplice e chiaro, che facile ne renda il confronto, ne indichi l'origine, il genere loro, la loro perfezione e la loro decadenza. Cercando allora tra questi principii quali siano i comuni a tutti i generi d'Architettura, o soltanto ad alcuni in particolare, potrà l'occhio esercitato agevolmente cogliere quello che meritar dee la preferenza, ed in qual caso sia giusto il concedergliela» (traduzione nella *Raccolta e parallelo*, p. 16).

History of Building Types (1976). Sul fronte italiano, poi, questa operazione editoriale si collocò in un contesto di divulgazione e aggiornamento della cultura architettonica francese ed europea di cui fu protagonista anche Raffaele Pepe che nel 1840 pubblicò a Napoli il *Trattato teorico pratico dell'arte di edificare di Giovanni Rondelet con note e aggiunte importantissime di Basilio Soresina*, versione tradotta e corretta della sesta edizione francese dello stesso autore del fondamentale *Construction et Stéréométrie dell'École d'Architecture della École des Beaux-Arts* complementare al *Recueil* e ai *Précis* di Durand.

Il primo e meno noto tassello di questo filone è l'edizione italiana integrata del *Recueil* e dell'*Essai* intitolata *Raccolta e parallelo delle fabbriche classiche di tutti i tempi d'ogni popolo e di ciascun stile di J.N.L. Durand con l'aggiunta di altre 300 e più fabbriche e monumenti d'ogni genere antichi e moderni nonché della storia generale dell'architettura di J.G. Legrand, opera pubblicata per cura de' professori della I. R. Accademia di Belle Arti* (Antonelli, Venezia 1833) (fig. 2)⁸.

Questa *Raccolta*, pubblicata in dispense in folio, costituì oltre che la prima edizione tradotta del celebre *Recueil* e del suo complemento testuale, la sua riedizione critica, quasi raddoppiata nel numero delle tavole sia per la nuova scelta editoriale che richiedeva il frazionamento delle grandi tavole dell'edizione francese, per ricomporle su più fogli separati, sia per l'inserimento di ulteriori trecento fabbriche, antiche e moderne, tra cui quelle venete e veneziane di Palladio, Sansovino, Scamozzi, Pietro Lombardo, Guglielmo Bergamasco (de Grigis), da Ponte, Scarpagnino, Quarenghi, Calderari, Valadier, Selva, oltre a diversi progetti di architetti contemporanei italiani, francesi e tedeschi.

Grazie anche al testo in italiano e francese, nonché al pregiato formato in folio, l'edizione veneziana poteva ambiziosamente presentarsi sul mercato internazionale. L'artefice di questa impresa fu l'intraprendente stampatore ed editore Giuseppe Antonelli (1793-1861)⁹, specialista di edizioni in folio di architettura¹⁰, che costituirono la fonte di una buona parte delle tavole aggiunte, in base alla selezione curata dai membri dell'Accademia di Belle Arti di cui Antonelli era lo stampatore ufficiale¹¹.

8. Il primo volume conta 196 pagine di testo, il secondo 260 carte di tavole.

9. Usando la tecnica del cosiddetto "trasporto litografico" rese superata l'incisione originale su metallo trasponendola su pietra e conservando intatto l'originale.

10. Come le *Fabbriche e i monumenti cospicui* di Cicognara, Diedo e Selva arricchiti di nuovi esempi rinascimentali e barocchi (ma ordinati in ordine cronologico quasi a comporre una galleria storica virtuale), i disegni di Quarenghi conservati nell'Accademia, le *Opere architettoniche* del Sanmicheli, le *Fabbriche e disegni* di Antonio Diedo, il *Tempio di Possagno* del Missirini, gli *Studi Architettonici e ornamentali* di Giuseppe Zanetti, il *Traité d'architecture* di Leonce Reynaud successore di Durand all'École Polytechnique e poi direttore dell'École des ponts et chaussé con 92 tavole in rame e, per gli ingegneri, il nuovo *Corso completo di pubbliche costruzioni* dello Sganzin con 218 tavole in rame.

11. Con il medesimo metodo adottato per le *Fabbriche più cospicue di Venezia* (1858) opera pure aumentata e arricchita



Figura 2. Raccolta e parallelo delle fabbriche classiche di tutti i tempi d'ogni popolo e di ciascun stile di J.N.L. Durand con l'aggiunta di altre 300 e più fabbriche e monumenti d'ogni genere antichi e moderni nonché della storia generale dell'architettura di J.G. Legrand, opera pubblicata per cura de' professori della I. R. Accademia di Belle Arti (Antonelli, Venezia 1833). Fontespizio.

Si può desumere che il regista delle aggiunte degli accademici veneziani sia stato Francesco Lazzari (1791-1871)¹², professore dell'Accademia e Fabbriciere di S. Marco, allievo di Selva e Diedo: egli fu autore delle trasformazioni della Carità in Accademia di belle arti e galleria di pittura, attuando un intervento architettonico originale e importante nella parte retrostante su calle larga Nani, dove collocò il portale rinascimentale della chiesa di S. Nicola di Bari - distrutto da Selva per realizzare i giardini pubblici - nonché fautore della ricostruzione dell'interno di S. Geminiano a S. Maurizio.

Nelle aggiunte veneziane della *Raccolta* si anticipano in parte le tavole della seconda edizione delle *Fabbriche più conspicue di Venezia*, opera intorno alla quale Selva lavorò fino alla morte e proseguita dallo stesso Lazzari¹³. A queste si aggiungono le opere di Palladio e le sue ricostruzioni delle terme romane, che provengono da *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio raccolti ed illustrati da Ottavio Bertotti Scamozzi* (Giovanni Rossi, Vicenza 1796); quelle di Sanmicheli, tratte da *Le fabbriche civili ecclesiastiche e militari di Michele Sanmicheli - disegnate e incise da Ronzani Francesco e Luciolli Gerolamo* (Giuseppe Antonelli, Venezia 1831) e quelle di Quarenghi, tratte dalla pubblicazione milanese del figlio Giulio del 1821¹⁴. Molto più originale, invece, è la documentazione su Sansovino, prodotta per la seconda edizione delle *Fabbriche più conspicue di Venezia*, dove si riscontra, ad esempio, il particolare del "cantonale" della Libreria e dell'interno della chiesa di S. Geminiano - distrutta per costruire l'ala napoleonica delle Procuratie trasformate in palazzo reale - oltre a colonne e capitelli in parte reimpiegati in S. Maurizio per volontà degli Accademici, in particolare di Antonio Diedo.

Le aggiunte comprendono in buona parte fabbriche moderne, ma sono presenti anche diversi esempi antichi di Egitto, Sicilia, Pompei, Roma e altri luoghi, soprattutto attraverso dettagli architettonici e decorazioni: are (altari) tripodi, patere, antefisse, cornici, capitelli, colonne, basi, ecc.

In una classe separata l'editore volle inoltre pubblicare molti progetti premiati dalle principali accademie europee: «progetti utili a chi voglia formarsi un'idea del nostro secolo, il quale, più nei progetti che nelle reali fabbriche, può dar materia a giudicare di quanto in questa età il buon gusto e l'architettura».

Contestualmente all'uscita dei primi fascicoli della *Raccolta e Parallelo di J.N.L. Durand*, appariva

rispetto all'originale edizione del 1815-1820 e presentata in edizione bilingue italiano e francese per estenderne il commercio all'estero.

12. SAVORRA 2005; FONTANA 1997.

13. Lazzari prese il posto del maestro Selva e curò il compimento della grandiosa impresa fino alla pubblicazione ampliata del 1838-40 stampata dallo stesso Antonelli.

14. *Fabbriche e disegni di Giacomo Quarenghi architetto di S.M. l'Imperatore di Russia, cavaliere di Malta e di S. Walodimiro, illustrate dal cav. Giulio suo figlio*, Paolo Antonio Tosi, Milano 1821.

una elogiativa recensione¹⁵ che la anteponeva all'originale, sia per la ricchezza dei nuovi esempi, sia per la bellezza della stampa, della carta e delle incisioni tutte in scala, atte a poter comparare fra loro gli edifici. Il recensore, però, concludeva domandandosi retoricamente come mai gli architetti passati, che non avevano sottomano tanta ricchezza di modelli, fossero più inventivi di oggi, quasi che tanta ricchezza faccia male e «che l'invenzione divenga meno quanto più sovrabbondino gli esempi?»¹⁶.

Trent'anni dopo la pubblicazione originale di Durand l'entusiastico metodo sommatorio della raccolta enciclopedica veniva osservato criticamente nella nuova prospettiva storico-critica che ne esaltava le aggiunte, frutto di una diversa sensibilità, del mondo accademico veneziano. È proprio partendo da questa prospettiva che di seguito si passeranno in rassegna le pagine dell'edizione italiana dell'opera, ponendone in risalto le peculiarità¹⁷.

Questa edizione del Grande Durand, infatti, registra il passaggio verso nuovi tipi di edifici per la società borghese e laica della restaurazione e il passaggio dal gusto neoclassico rivolto all'antichità della Grecia e di Roma antica e rinascimentale a un eclettismo universale proprio del romanticismo.

L'edizione veneziana: aggiornamenti e "aggiunte"

Come espressamente dichiarato nel titolo, il *Parallelo* non è altro che un confronto dimensionale, distributivo compositivo e stilistico tra tipi, ordinati secondo un filo diacronico, ma in grado di evidenziarne assonanze e differenze. La comparazione dimensionale tra edifici è resa possibile grazie alla restituzione nella scala di riferimento che è loro propria: metri, tese, palmi romani, piedi di Spagna, piedi di Alemagna, piedi d'Inghilterra.

Il punto di partenza è una comparazione tra templi, Egizi e Greci in primo luogo, rappresentati in pianta e in alzato, quasi in un tentativo di ricercare l'origine delle forme classiche, attraverso un percorso che da Luxor e la Numidia conduce alla Grecia e alle sue colonie ioniche (Didima ed Efeso) e doriche (Agrigento e Paestum). La resa grafica è tale che le immagini pittoriche già proposte da Denon nella *Description de l'Égypte* (1809-26) appaiono come prosciugate da ogni divagazione pittorico chiaroscurale, diventando

15. Recensione a *Raccolta e parallelo* siglata «G., L.» apparsa nella "Biblioteca Italiana, ossia giornale di letteratura scienze ed arti", vol. 74 (maggio 1834), pp. 262-264.

16. *Ivi*, p. 264.

17. Per una visione più ampia anche se parziale delle 260 tavole di cui alcune a doppia pagina si veda il video Youtube *La Raccolta e parallelo...* di Durand, Venezia 1833: http://www.youtube.com/watch?v=fRDGyXb_UwA, pubblicato da fonvi il 22 ottobre 2012 (gennaio 2014). La selezione di illustrazioni della *Raccolta e parallelo* qui pubblicata è tratta dal volume conservato nella Biblioteca del Dipartimento Patrimonio, Architettura, Urbanistica dell'Università *Mediterranea* di Reggio Calabria.

schemi planimetrici privi di consistenza materiale, tipi astratti come nelle lezioni dei *Precis* (tav. 1: fig.3). Immediatamente appare la prima inserzione da parte dei curatori italiani di una delle nuove tavole che caratterizza questa edizione: la seconda tavola, infatti, è occupata da disegni di Kamak, Esne e File, anch'essi tratti da Denon.

Le tavole successive sono dedicate ai grandi templi romani, divisi per forma e tipo. La tavola 3 (fig. 4), ad esempio, è interamente dedicata ai templi di *forma quadrilatera*, fatta eccezione per il grande tempio di Adriano ad Atene, incisi da Lazzari. Si nota come, a differenza della composizione precedente, qui il metodo tipologico prevalga sull'ordine cronologico e il tempio di Antonino e Faustina preceda quello augusteo di Giove Tonante. Seguono poi i templi, o edifici presunti tali, a pianta circolare, con la fantastica ricostruzione del cosiddetto tempio di Minerva Medica accostata al monumento ateniese a Lisicrare; mentre il mausoleo di Santa Costanza, chiamato "tempio di Bacco" affianca il Pantheon. L'interesse per questa tipologia è particolarmente evidente ed è denunciata immediatamente dalle numerose sezioni che dettagliano gli edifici.

Il tema dei tipi templari romani non si esaurisce con tali grandi esempi. Nella tavola 7 (fig. 5) al centro della pagina si illustra in pianta e in prospetto il santuario della Fortuna di Palestrina, messo in relazione col nucleo centrale delle terme di Diocleziano, offrendo l'immagine accostata dell'inizio e della fine dell'architettura monumentale romana. Ai lati sono invece focalizzati edifici adrianei, come brani di villa Adriana o il tempio di Venere e Roma nella revisione di Massenzio. La tavola 9, anch'essa aggiunta, si apre con la *Basilique d'Antonin le Pieu*, ma pone al centro il foro di Nerva (indicato come Tempio di Nerva Traiano, a Roma), affiancato dai templi di Nimes e di Saturno, caratterizzati dalla pianta quadrata.

Dalla grandiosità dei complessi mediorientali dei santuari di Heliopoli (Baalbeck) e Palmira (tav. 10: fig.6 e tav. 11) si passa a pagode, moschee e piramidi messicane, collocate tutte insieme nella stessa tavola 12. La della grande pagoda di Honang - un esempio che deve valere per tutti, visto che «quasi tutti gli altri tempi della Cina rassomigliano a questo», come si legge nella didascalia - sovrasta la piramide precolombiana di *Vitziliputzli* con la sua ripidissima scalinata disegnata in pianta e alzato, oltre alla piccola moschea ottomana di Pest cui fanno da contrappunto una pagoda di *Matura* in India e un piccolo tempietto di Benares.

La grande tavola 13 (fig. 7) contiene le due grandi moschee di Istanbul, quella di Solimano II e la Moschea Azzurra, messe a confronto con quella di Cordova e perfino con il complesso dei templi di Nanchino, questo evidentemente tratto da un'immagine cinese che combina la rappresentazione zenitale del perimetro con quella frontale dei piccoli edifici templari.

Le *Chiese gotiche e moderne* sono l'oggetto della tavola 14 (fig. 8). Gli edifici incompleti vengono

integrati facendo ricorso a progetti non realizzati. Così la Cattedrale di Rouen mostra una guglia neoclassica, dal sapore rinascimentale, che ricorda quella di Antonelli a San Gaudenzio a Novara, ben diversa dalla guglia neogotica ricostruita dopo l'incendio del 1822. Allo stesso modo, la facciata di Amati del Duomo di Milano trova slancio in due campanili neogotici mai realizzati e non riconducibili a nessun progetto conosciuto. Ai lati sono rappresentate Notre Dame di Parigi e la cattedrale di Anversa, oltre alla torre di Malines, in un completamento ideale culminante in una cuspid e eclettica a forma di minareto. Nella tavola che segue la cattedrale di Reims si trova a fianco quelle di Lucca, di Trani, di Santo Stefano Rotondo a Roma, ma anche delle classiche facciate parigine di Saint Gervais di de Brosse (1618) e di Saint Sulpice di Servandoni (1717), quest'ultima lodata nel testo di Legrand (p. 43).

La tavola 16 (fig. 9) arricchisce ulteriormente il patrimonio tipologico dell'edizione veneziana per mezzo dell'inserzione delle *Eglises Gothiques*, tra cui appaiono le cattedrali di Strasburgo, di Pisa e di Siena, oltre alla novità costituita dall'abside del duomo di Murano, raffigurata alla stessa scala della cattedrale alsaziana per mostrarne lo scarto di dimensione.

Le otto tavole successive offrono una panoramica sulle tipologie cupolate, anche queste, però, in successione diacronica: Santa Sofia, così, è accanto a San Paolo a Londra (tav. 17), gli Invalides a Santa Maria del Fiore (tav. 18: fig 10), le chiese della Assunzione e della Sorbona al College des Quatre Nations (tav. 19) per concludere con il Pantheon e Val-de-Grace a Parigi (tav. 20). Segue San Pietro a Roma la cui eccezionalità è tale da doverle dedicare ben tre tavole, in una sorta di racconto grafico dell'evoluzione storico-progettuale dell'edificio (tavv. 21-23: fig. 11). La tavola 24, anch'essa aggiunta nell'edizione veneziana, rappresenta in dettaglio Santo Stefano a Vienna a confronto con Santa Maria del Fiore.

Il gruppo tipologico, a partire dalla tavola 25, si identifica con le basiliche civili, partendo da quelle antiche, fino alla palladiana di Vicenza e poi quelle religiose, dalle paleocristiane alle chiese moderne.

A partire dalla tavola 28, interamente dedicata alle chiese veneziane di Palladio raccolte a confronto, si inaugura una lunga serie di tavole aggiunte, dedicate a illustrare proprio le opere venete, dalle chiese di Sanmicheli e di Codussi, a quelle di Valadier e di Calderari, ritornando poi al medioevo con la chiesa di Sant'Antonio a Padova e un progetto gotico del Terribilia (Francesco Morandi) per la facciata di San Petronio. Il principio della classificazione e comparazione per tipi è soddisfatto attraverso il confronto del tempio di Possagno con la Maddalena di Temanza e con la Salute, il duomo di Colonia Veneta di Diedo con Sant'Antonio di Nobile a Trieste e con un progetto poco noto per la chiesa di Diano Marina rievocante il Pantheon (tav. 36bis: fig.12). Tematicamente anomala in questa serie è la tavola aggiunta 36, avente per tema i *Tempii Egizii tratti da Denon*.

Le chiese neoclassiche di Quarenghi in Russia sono riprodotte nella tavola 37, non presente

nell'edizione francese, che rappresenta la pianta del foro di Traiano secondo Piranesi. Qui la lezione del Pantheon romano e delle terme imperiali rinnova la tradizione russo-bizantina con chiese sormontate da cupola su base quadrata, risolte secondo la lezione palladiana divulgata dalle incisioni di Bertotti Scamozzi.

Dalla tavola 40 (fig.13) il tema cambia e agli edifici di culto seguono strutture e complessi funzionali, fori, mercati, edifici pubblici, nei quali Durand dichiara il suo debito a Piranesi (tavv. 41, 42). Le piante presentate sono estratte dal *Campo Marzio* e riprodotte isolate. La complessità drammatica e sublime della grande pianta del 1762 viene sciolta in schemi semplificati, basati sulla stessa geometria elementare che sta alla base delle lezioni contenute nei *Precis*. E stranamente l'influenza di Piranesi nel *Recueil* è decisamente più forte di quella di Boullée con il quale Durand aveva fatto il suo apprendistato professionale e che domina i *Precis*. Probabilmente ciò è dovuto anche all'influsso di Jean-Thomas Thibault (1757-1826) che conobbe nello studio di Boullée e che al ritorno dal suo viaggio a Roma (dove conobbe Percier e Fontaine) divenne suo socio per la serie di concorsi di edifici pubblici dell'anno II, con i quali la Convention Nationale cercava nuove idee per l'architettura civile ottenendo ben dodici riconoscimenti. Insieme parteciparono alle esposizioni del 1795 e del 1796.

La serie tipologica dedicata agli edifici pubblici è inaugurata dai mercati. Nella tavola 40 è rappresentata a doppia pagina la pianta della enorme piazza di Isfahan, mentre tutt'intorno sono disegnate le vie porticate del suk e mercati moderni: les Halles de blés di Parigi di Le Camus de Mézier, i granai di Lille, piazze mercatali come quelle di Marsiglia e Catania e altre reali quelle de la Concorde e Royal (oggi des Vosges) a Parigi.

Ai mercati seguono altri esempi significativi, quali i palazzi di città e di giustizia, rappresentati dai modelli gotici di Bruxelles e di Oudenaarde, ma anche dal rinascimentale palazzo di Anversa. L'inserzione all'edizione veneziana della tavola 45 (fig. 14) mostra il Campidoglio e alcuni campanili veneziani.

Palestre e portici antichi sul modello di Piranesi proseguono la raccolta delle fabbriche civili; a questi seguono la borsa di Londra ricostruita nel 1666 e la borsa di Amsterdam del 1608, nonché la biblioteca del Congresso a Washington originariamente alloggiata nel Campidoglio, l'osservatorio parigino di Perrault e l'École de chirurgie, l'università di Torino del 1630.

Con la tavola doppia 49 iniziano le tombe egiziane, greche, indiane e turche seguita da due tavole di tombe romane e poi da monumenti funebri italiani, dal gotico al rinascimento. Le nove tavole dalla 51 (fig. 15) alla 59 aggiunte all'edizione italiana mostrano altri importanti esempi di monumenti funerari italiani, particolarmente veneziani, come il cenotafio di Canova ai Frari, e altri monumenti neoclassici della Certosa di Bologna. E' evidente come l'interesse per queste tipologie di architettura funeraria fosse stato recentemente sollecitato dall'editto di Saint Cloud che aveva aperto un nuovo vasto campo

professionale per artisti e architetti.

Seguono gli archi di trionfo e le porte civiche, che si concludono con una tavola aggiunta 61 bis (fig. 16): al suo interno sono rappresentati gli archi del Carousel e dell'Etoile, sia nel progetto realizzato da Chalgrin che in quello mai realizzato di M. Hayot, oltre che in un altro anonimo dedicato dalla città di Parigi a Napoleone e a Maria Luisa.

Con la tavola 62 si inaugurano i ponti, iniziando dagli esempi esotici del ponte di Loyang presso Pechino sostenuto da ben cinquecento piloni e del ponte diga di Isfahan costituito da sessantanove archi. Non mancano i ponti di Roma e di Rimini fra cui un non meglio identificato ponte di Augusto, dotato di arco onorario in mezzera. Nella tavola seguente, i classici ponti prefigurati da Alberti e Palladio convivono con i moderni prototipi del ponte metallico sul Severn (1779) a Coalbrookdale, e di quello in pietra di Perronet a Neully (1772). Nella tavola 64 (fig. 17) i ponti reticolari in legno di Palladio e il suo progetto per Rialto si lega con uno sospeso a catenaria tibetano e la ricostruzione fantastica del gotico ponte di Pavia di Galeazzo Visconti, nonché con quello coperto di Alessandria. La tavola 65, aggiunta all'edizione veneziana, rappresenta i ponti metallici sospesi di Telford, Brunel, Stevenson e Poyet, quest'ultimo sostenuto da cavi tesi da coppie di antenne simili ad alberi di navi. I ponti degli acquedotti antichi di Roma, Gard e Metz sono confrontati con quello seicentesco di Arcueil.

Nella tavola 67 (fig. 18), la pianta esagonale del porto di Traiano a Ostia (ma indicato erroneamente *di Claudio*) è inquadrata a sinistra da piccoli prospetti di fontane romane antiche e moderne, mentre a destra sono rappresentati il Colosso di Rodi e la torre faro di Bordeaux, i pozzi della cittadella di Torino e la cisterna di Costantinopoli, mentre al centro vi sono i campanili di Pisa, del duomo di Maglie (LE), di Santa Prassede a Roma e in basso le pagode di Nanchino e di Kew di Chambers.

Si passa poi alle strutture di alloggio collettivo, rappresentati dalla grande ricostruzione fantastica del Castro Pretorio, seguita poi da un'intera tavola dedicata agli Invalidi di Parigi e dalla tavola aggiunta 70 con gli ospizi di San Michele a Roma, dei Mendicanti a Venezia e l'albergo dei Poveri di Genova.

Le *Prisons ed'autres Edifices* trovano spazio nella tavola 71, anch'essa aggiunta, con il carcere di Newgate - che appare diverso da quello costruito da John Dance nel 1781, oggi scomparso, riprodotto con fedeltà nella tavola 73 - mentre più veridica è la riproduzione della Fleet Prison, di una Banca a Londra, delle prigioni di Venezia del fondaco dei Tedeschi e della Dogana. Domina la tavola 72 (fig. 19) la pianta di un arsenale romano tratta dal *Campo Marzio* di Piranesi, dove un circo si combina con un edificio circolare, mentre nella tavola successiva sono riprodotti molto in piccolo il carcere di Ledoux dall'espressivo prospetto severo e massiccio, quello di Gand dall'interessante pianta ottagonale, dove dal nucleo centrale della direzione e della sorveglianza si irradiano i bracci delle celle e l'arsenale di Venezia non presente nell'edizione francese.

Dopo le strutture militari la tipologia analizzata è quella delle strutture sanitarie: ospedali, ospizi, lazzaretti. Nella tavola 75 (fig. 20) l'ospizio-ospedale di Genova è messo a confronto con il Royal Naval Hospital di Plymouth costruito da Alexander Rovehead nel 1758 a padiglioni e con gli ospedali seicenteschi di Saint Louis e degli Incurabili a Parigi. La tavola 76 mostra invece la pianta del Maggiore e l'ospedale della Roquette a Parigi iniziato nel 1788 secondo disegno di Bernard Poyet ma mai realizzato. Seguono poi il lazzaretto di Milano, l'isola di Esculapio o Tiberina a Roma secondo Piranesi e il camposanto di Pisa. Le tavole 79 e 80, integrazione all'edizione veneziana, illustrano la certosa di Ferrara, capolavoro di Biagio Rossetti trasformata in cimitero, e i *Nuovi ospedali di Torino* con il manicomio neoclassico (1828-1837).

Le piante delle grandi terme imperiali di Roma alle tavole 81-87 (figg. 21-22) sono tratte da Palladio, mentre ninfei minori sono tratti da Piranesi e da Pirro Ligorio. Nonostante alcuni errori - come lo scambio di identità fra le terme di Traiano con quelle vicine di Tito, e inversioni cronologiche che vedono le terme di Agrippa in fondo alla rassegna, che si conclude con Caracalla - le concatenazioni di spazi grandi e piccoli di varie forme, legati in composizioni funzionali e strutturali geniali anche dal punto di vista estetico, costituiscono il lascito più originale e significativo alle nuove tipologie ottocentesche di banche, stazioni, musei, hotel, palazzi di giustizia, ministeri e regge.

Le tavole successive sono dedicate ai teatri antichi: il teatro romano secondo Perrault, quello arcaico collegato al santuario di Otricoli e quelli greco-romani di Taormina e Catania, poi i portici dietro la scena e il teatro di Marcello a Roma. Fra i teatri moderni gli italiani San Carlo, Regio di Torino, Argentina e Comunale di Bologna, l'Olimpico di Vicenza e il Farnese di Parma, la Scala (con un impianto bibbienesco); i francesi di Lione, di Metz, de la République, e di Besançon di Ledoux, l'Opéra di Parigi, l'Opéra di Versailles, l'Odeon, Berlino. Due tavole aggiunte (tavv. 92-93: figg. 23-24) illustrano con piante e sezioni aggiornate i teatri italiani San Carlo, la Scala, il Regio di Parma e il Carlo Felice. Gli anfiteatri nelle edizioni originali sono limitati a Roma antica: qui invece l'inserimento della tavola 96 offre lo spazio per descrivere con alzati, piante e sezioni lo Sferisterio di Macerata, mentre ai circhi antichi è paragonato il circo allestito da Célérrier nel Champ de Mars a Parigi per celebrare il 14 luglio nel 1790.

La tavola 99 (fig. 25) inaugura il tema della civile abitazione. La casa greca è rappresentata secondo Palladio, Scamozzi, Galiani, Perault e confrontata con un esempio pompeiano o con una villa pubblicata da Pirro Ligorio come appartenuta a Cesare. Pianta e ricostruzione ipotetica del palazzo di Diocleziano a Spalato introducono alla casa romana secondo Vitruvio, come interpretato da Palladio, Perault e Galiani e confrontata con esempi da Pirro Ligorio, per concludere quindi con la villa laurentina di Plinio il Giovane. Tre tavole successive (105, 106 e 106 bis: fig. 26) sono dedicate ai palazzi romani secondo

Piranesi, prediligendo complesse composizioni di emicicli e cortili circolari. Seguono i castelli di Francia, iniziando da Ancy-le-Francs e dalla grotta di Meudon, attribuita da Durand a Serlio, ma dipinta dal Primaticcio, passando per il castello di Manne dall'interessante pianta pentagonale e il castello di Madrid al Bois de Boulogne entrambi distrutti, per giungere infine al celebre Chambord. Ancora una volta una tavola doppia tratta da Piranesi interrompe con la sua eloquenza formale le piante francesi, emulata solo da una fantastica ricreazione di Gaillon. Le piante di Verneil e di Chenonceaux tratte da Du Cerceaux sono associate a rappresentazioni dell'Alhambra, di una casa cinese, di palazzo Strozzi; l'Escorial convive con il Generalife, con case di Algeri, di Isfahan e cinesi.

La tavola 113 (fig. 27) raffigurante il palazzo ducale di Venezia dà inizio a una serie di tavole presenti solo nell'edizione veneziana, che, fino alla tavola 120, comprendono fabbriche moderne: la Borsa e la Camera dei Deputati di Parigi, la Royal Academy of Arts di Londra, la Accademia di Belle arti di Berlino, opere di Sanmicheli, la villa Soranza, palazzo Corner a Venezia, Roncali a Rovigo, il politecnico di Mulhuse con gli edifici disposti a ventaglio, il restauro dell'arco di Tito di Valadier, l'arco della Pace a Milano e il forte di Sant'Andrea a Venezia, il mercato delle farine di Strasburgo e l'edificio dei bagni salini a Bad Ischl, ancora il teatro Valle di Valadier a Roma e la Fenice di Selva.

È dunque da notare inoltre l'interesse, oltre che per la recente architettura veneta e italiana, per la nascente nazione tedesca e in particolare per Schinkel lodato per la sua Accademia di Architettura a Berlino (1832): edificio modernissimo dal punto di vista distributivo e costruttivo con l'ossatura portante di pilastri laterizi rivestiti di cotto modellato alla maniera del quattrocento fiorentino e con ampie finestre a tritico.

Il neoclassico castello di Rosenstein presso Stoccarda introduce il tema delle ville palladiane che occupano ben sei tavole, a cominciare da quelle non pubblicate nei *Quattro Libri*, seguite da una tavola (tav. 127) dedicata a Sanmicheli e dalle ville e palazzi di Ottavio Calderari (tavv. aggiunte 128-130). La tavola 131, anch'essa nuovo inserimento, presenta le porte veronesi di Sanmicheli, seguita da altre inserzioni con le opere veneziane di Sansovino e con i gotici palazzi Foscari e Pisani.

L'architettura civile di Quarenghi in Russia occupa le tavole aggiunte dalla 134 alla 137: palazzo Cheremeteff a Mosca, il palazzo del Gran Duca Alessandro a Carskoe Selo e il maneggio imperiale a San Pietroburgo. Ville e palazzi di Scamozzi occupano le tre tavole originali successive mentre le ulteriori quattro mostrano i progetti e fabbriche di Inigo Jones, a cominciare dal grandioso palazzo reale di Whitehall, nonché la villa di Chiswick di Kent e Burlington.

Tre tavole sono dedicate a palazzi romani e genovesi, sia pure con alcune imprecisioni, come l'attribuzione ad Antonio da Sangallo invece che a Fuga di palazzo Corsini a Roma. Ci sono poi una serie di giardini romani: villa Madama, villa Lante a Bagnaia, villa Aldobrandini a Tivoli, villa Albani; tutte

palesemente tratte da Percier et Fontaine per concludere con i castelli e i parchi di Marly e Versailles, la reggia di Caserta, il Louvre in uno dei progetti di Bernini del 1663, Louvre e Tuilleries con il progetto di un nuovo palazzo al Carousel attribuito a Perrault, infine il giardino pittoresco del Petit Trianon e il castello di Versailles.

Del progetto di Perrault (tav. 152) Legrand critica l'idea di riempire tutto lo spazio fra il Louvre e le Tuilleries con fabbriche intorno a cortili circolari e ottagonali con l'intento di ricreare un Palatino parigino, mentre del progetto di Bernini apprezza l'idea del raddoppio del raccordo fra il carré e le Tuilleries con ali dove poi Durand avrebbe proposto nel 1791 di collocare la galleria del nuovo museo, mentre nella vecchia si sarebbe collocata la Biblioteca Nazionale.

Sono poi presenti le tavole aggiunte 155 e 156, con il neoclassico cimitero di Verona di Giuseppe Barbieri e con edifici moderni tedeschi: l'università di Lipsia e case private. Nel testo si legge:

«La scala ridotta che Durand fu costretto a impiegare nel suo Parallelo..., affinché i monumenti maggiori come le piramidi di Egitto e s. Pietro di Roma, venissero delineati sopra un foglio, l'obbligavano di far conoscere con alcuni grandi dettagli il carattere che gli architetti dato avevano a' principali membri dell'architettura nei varj paesi e nelle epoche diverse dell'arte» (pp. 177-78).

Dalla tavola 157, aggiunta all'edizione veneziana, iniziano i dettagli architettonici con capitelli egizi tratti da Dominique Vivant Denon cui seguono quelle originarie tratte da Norden. Due tavole sono dedicate a vasi etruschi. Dalla tavola 163 la trattazione riguarda gli ordini architettonici, cominciando dall'ordine dorico dei templi di Paestum, Segesta, Corinto, Delo. La tavola 164, riproduce al tratto i capitelli di San Marco. Si ritorna agli ordini classici con ionico e corinzio con dettagli di fregi e capitelli tratti da esempi greci. Il motivo dell'arco inquadrato da lesene e trabeazione apre i dettagli romani con il teatro di Marcello, il Colosseo e la basilica Emilia che terminano a tavola 202 (fig. 28) con le pitture della Domus Aurea.

I dettagli cinesi compaiono alle tavole 203, 204, arabi e turchi nella tavola 205 (fig. 29), sezioni accurate dell'Alhambra alla tavola 206 (fig. 30), mentre la tavola 207, aggiunta, mostra dettagli moderni come il soffitto del teatro Valle. Le integrazioni che vanno dalla tavola 208 alla 217 (esclusa la 214, che invece è presente nell'edizione originale), rappresentano dettagli gotici dalla veneziana Ca' d'Oro, dal Duomo di Milano, dal palazzo ducale di Venezia, continuando nelle tavole originarie con altri dettagli, dal duomo di Strasburgo e dalla cattedrale di Orléans. Dettagli rinascimentali di capitelli e cornici da Serlio, Palladio e Vignola sono tratti da Roland Frèart de Chambray, *Parallèle de l'architecture antique et de la moderne* ..., Paris 1650. Le tavole dalla 223 a 229 che arricchiscono l'edizione più recente, illustrano dettagli architettonici veneziani dal primo rinascimento a Sanmicheli, una parentesi rinascimentale genovese (tavv. 230-333) poi di nuovo particolari decorativi di architettura lombardesca (tavv. 234-238), Milano (tavv. 239, 241, 242) e Sansovino a Venezia (tavv. 240, 243-49). Altri inserimenti riguardano arabeschi di Raffaello e moderni (tavv. 255-258).

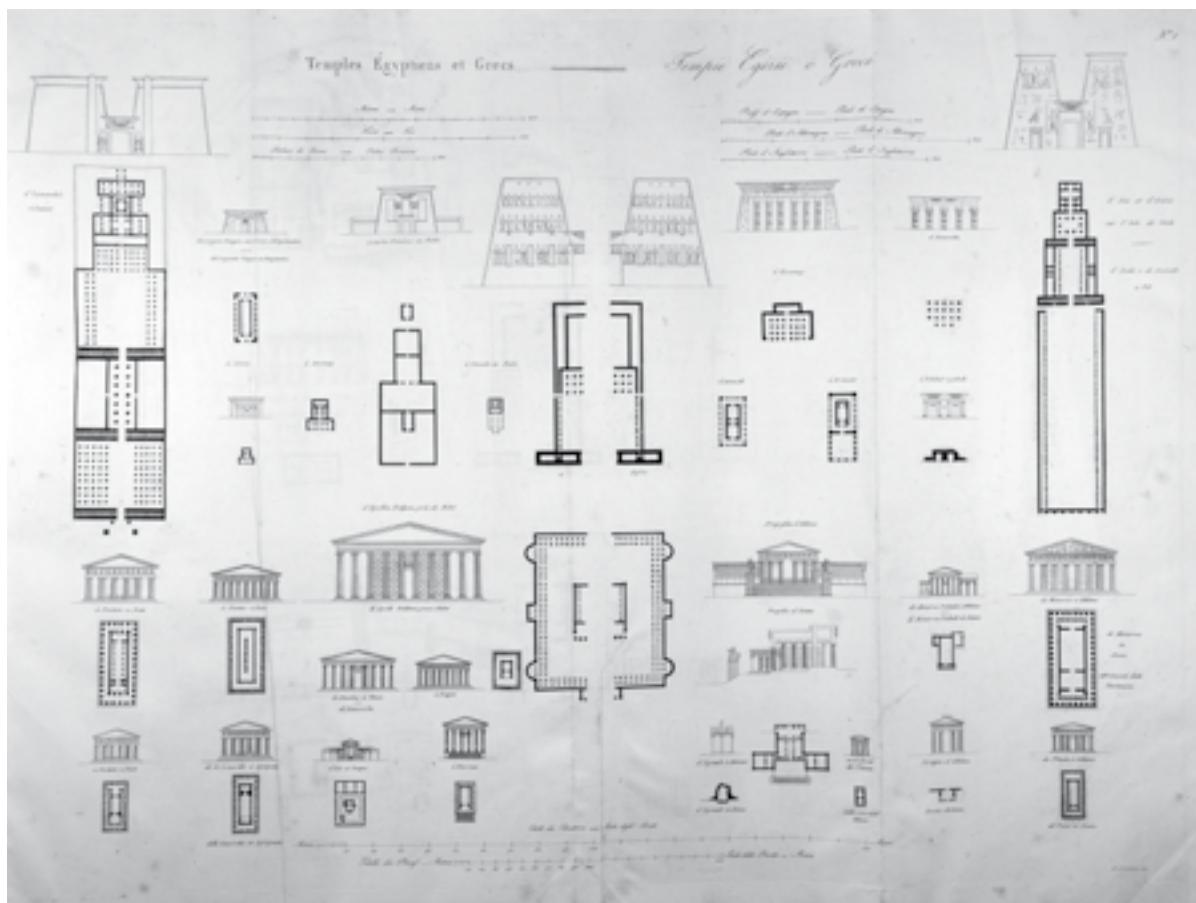


Figura 3. Raccolta e parallelo delle fabbriche classiche di tutti i tempi d'ogni popolo e di ciascun stile; tav. 1 - Templi Egizii e Greci.

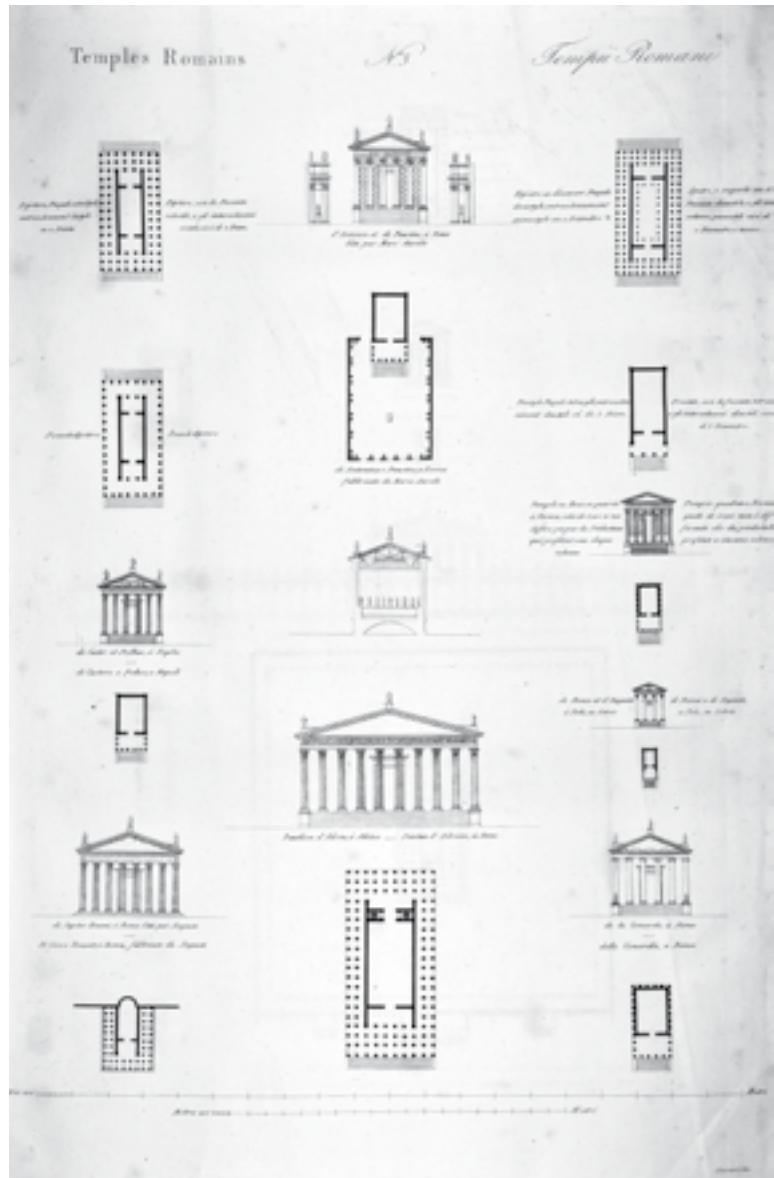


Figura 4. Raccolta e parallelo delle fabbriche classiche di tutti i tempi d'ogni popolo e di ciascun stile; tav. 3 - Tempia Romani.

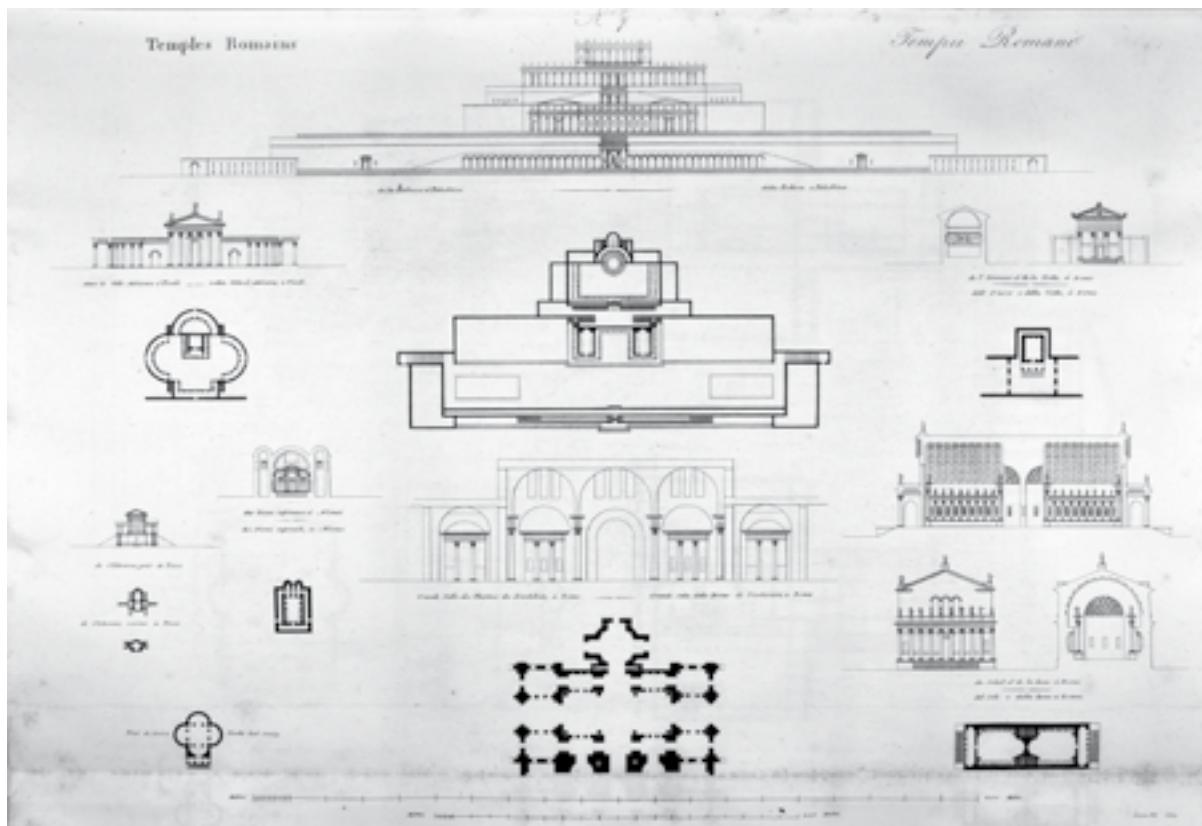


Figura 5. Raccolta e parallelo delle fabbriche classiche di tutti i tempi d'ogni popolo e di ciascun stile; tav. 7 - Tempii Romani.

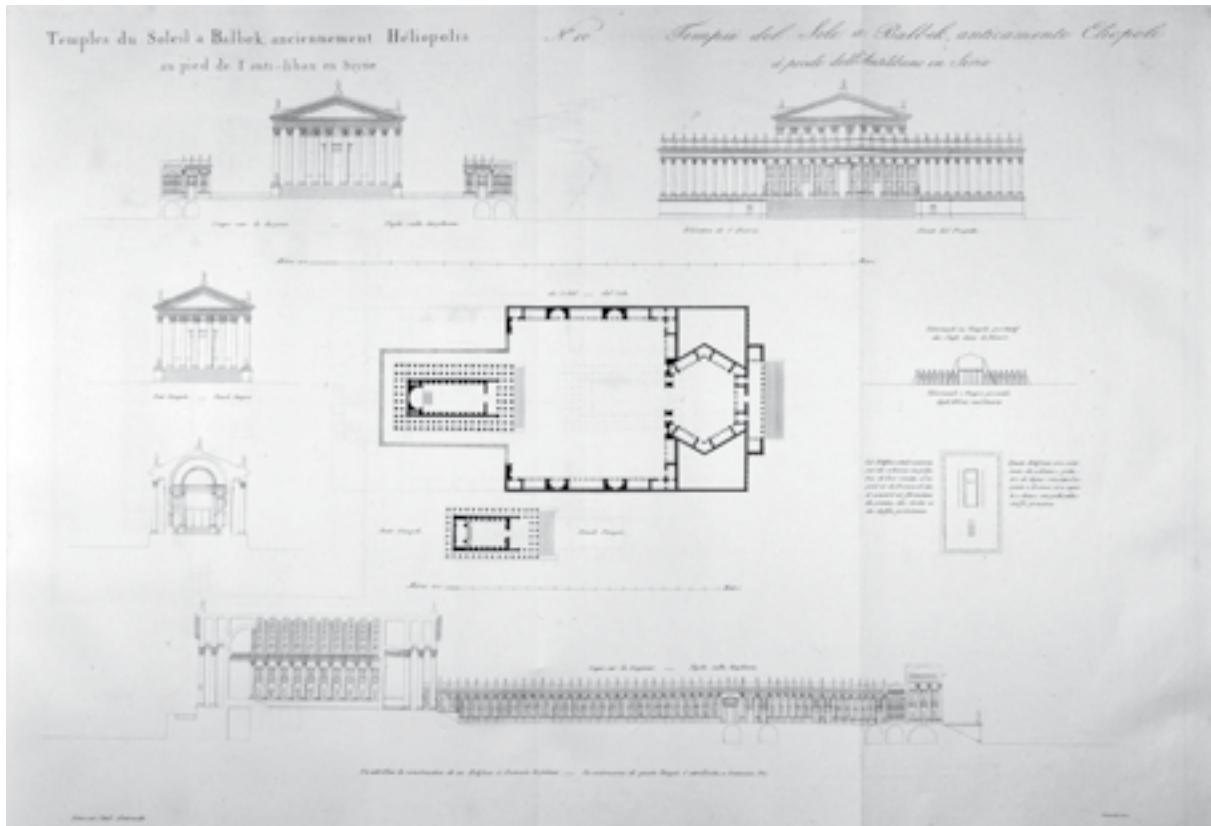


Figura 6. Raccolta e parallelo delle fabbriche classiche di tutti i tempi d'ogni popolo e di ciascun stile; tav. 10 - Templi del Sole a Balbek, anticamente Eliopoli, à piedi dell'Antilibano in Siria.

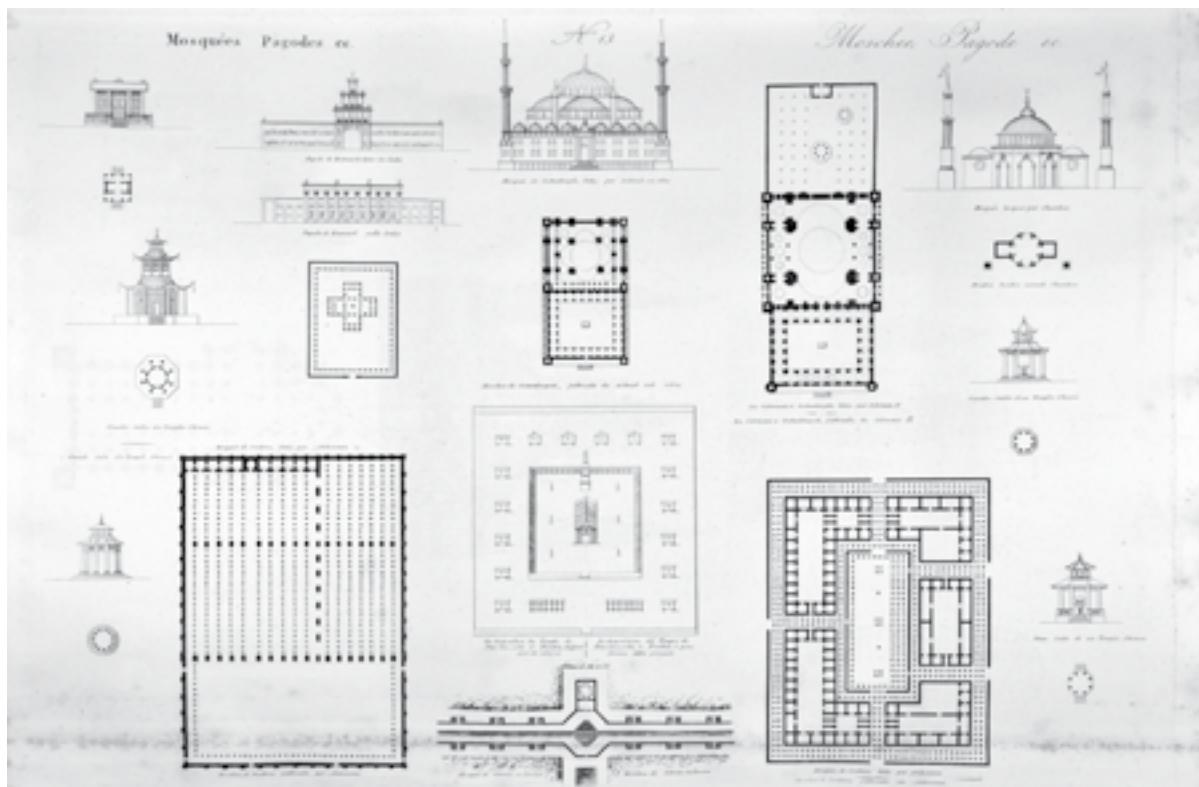


Figura 7. Raccolta e parallelo delle fabbriche classiche di tutti i tempi d'ogni popolo e di ciascun stile; tav. 13 - Moschee, Pagode ec.

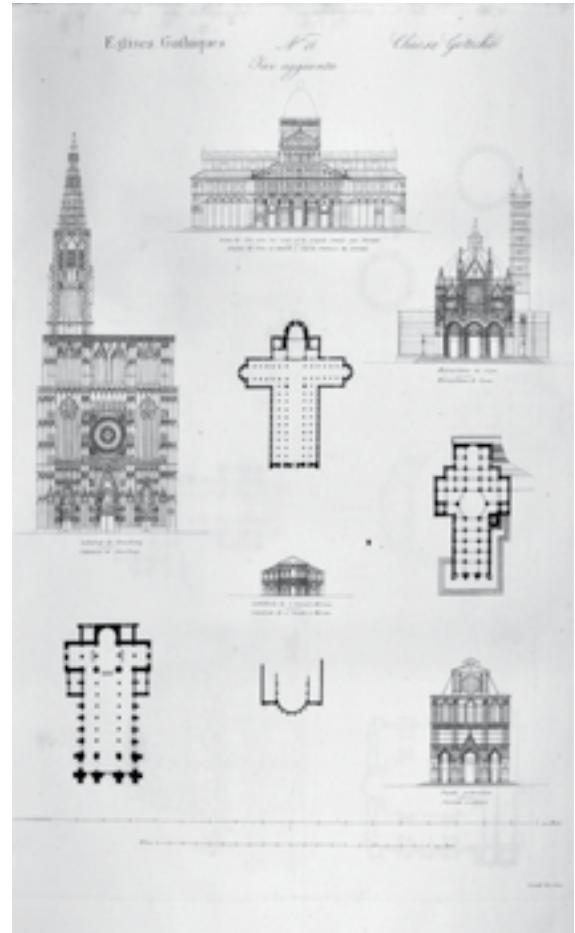
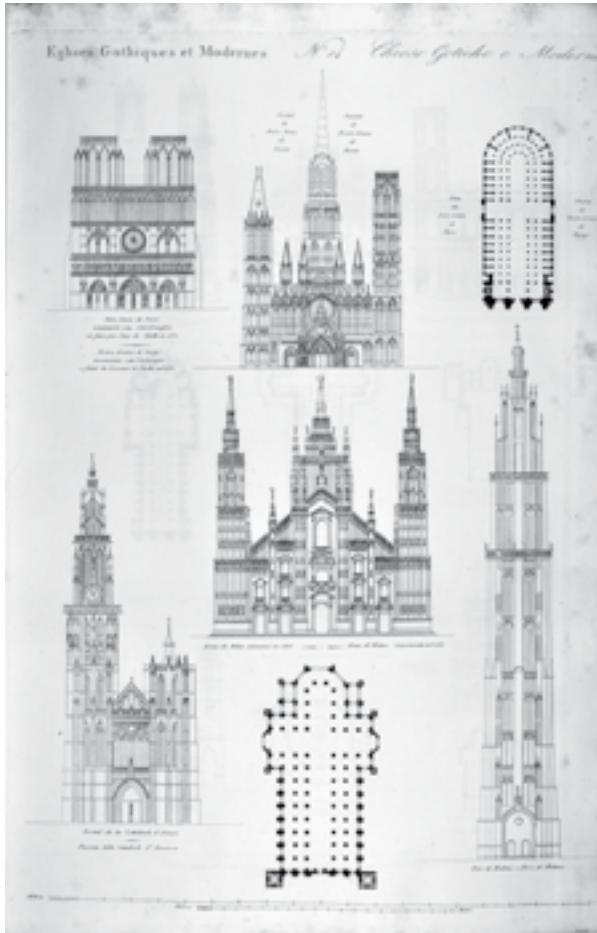


Figure 8-9. Raccolta e parallelo delle fabbriche classiche di tutti i tempi d'ogni popolo e di ciascun stile; tav. 14 - Chiese Gotiche e Moderne; tav. 16 - Chiese Gotiche.

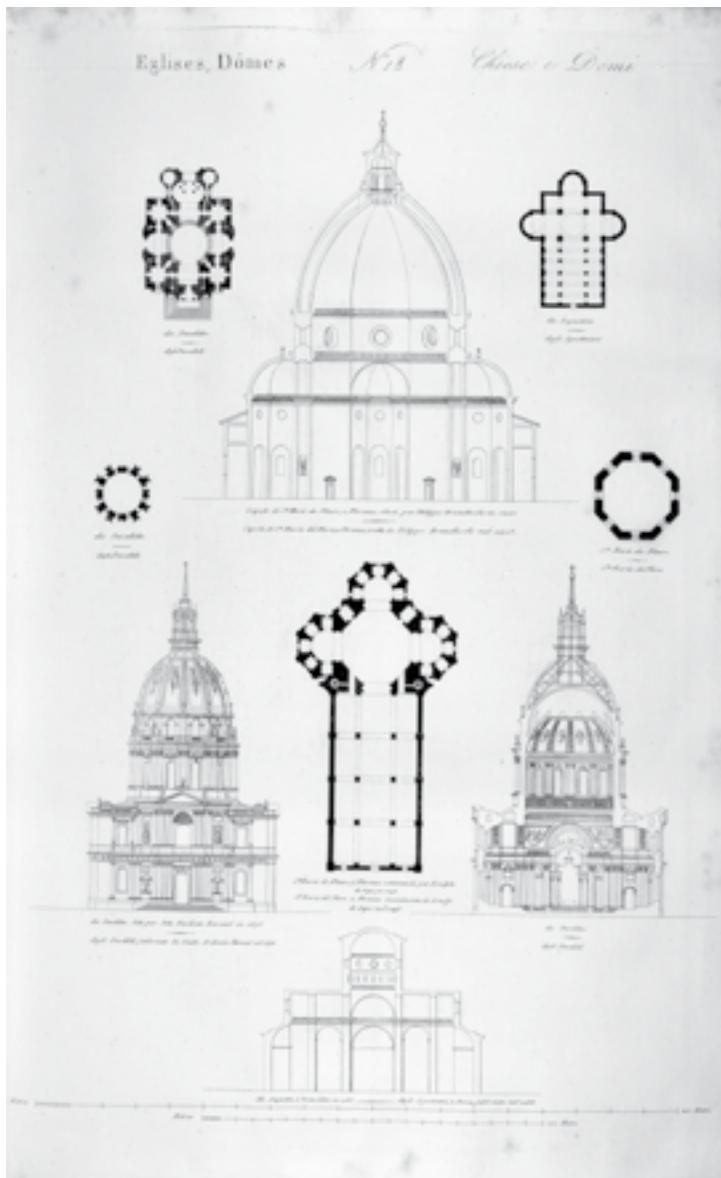


Figura 10. Raccolta e parallelo delle fabbriche classiche di tutti i tempi d'ogni popolo e di ciascun stile; tav. 18 - Chiese e Domi.

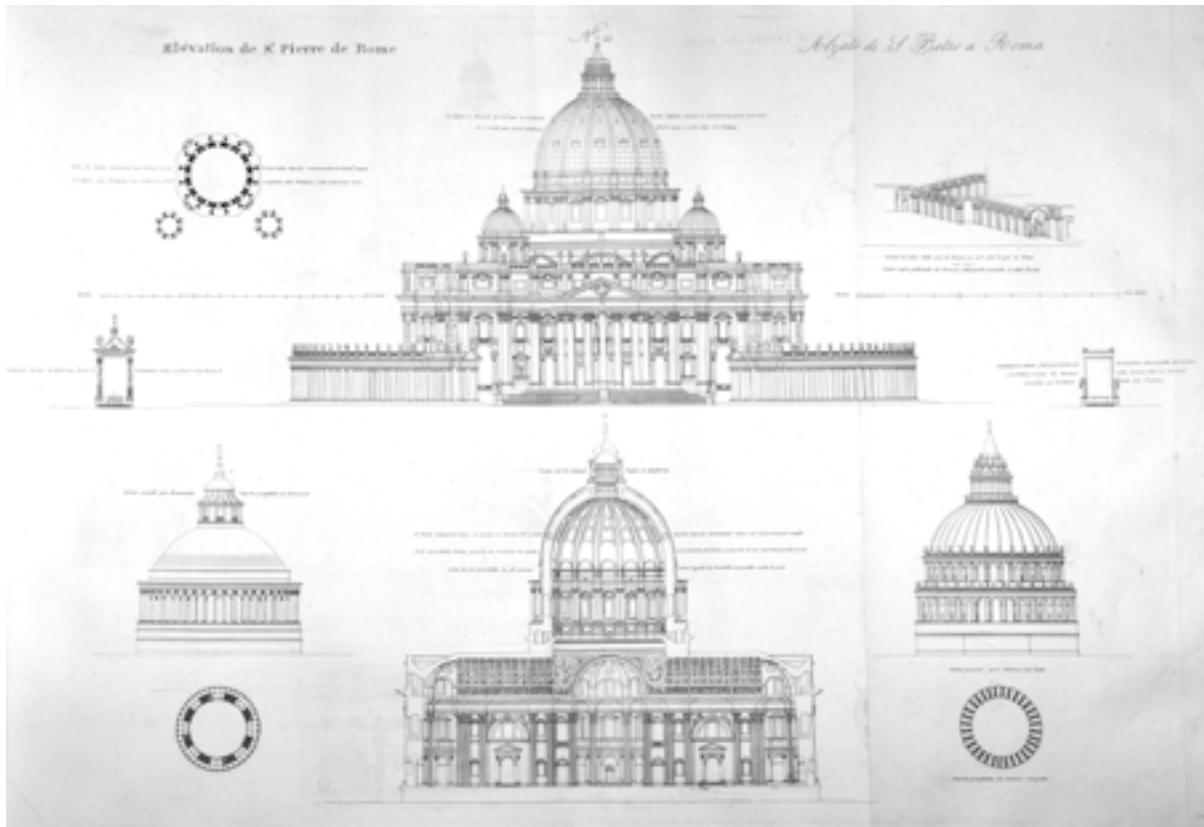


Figura 11. Raccolta e parallelo delle fabbriche classiche di tutti i tempi d'ogni popolo e di ciascun stile; tav. 23 - Alzato di S. Pietro a Roma.

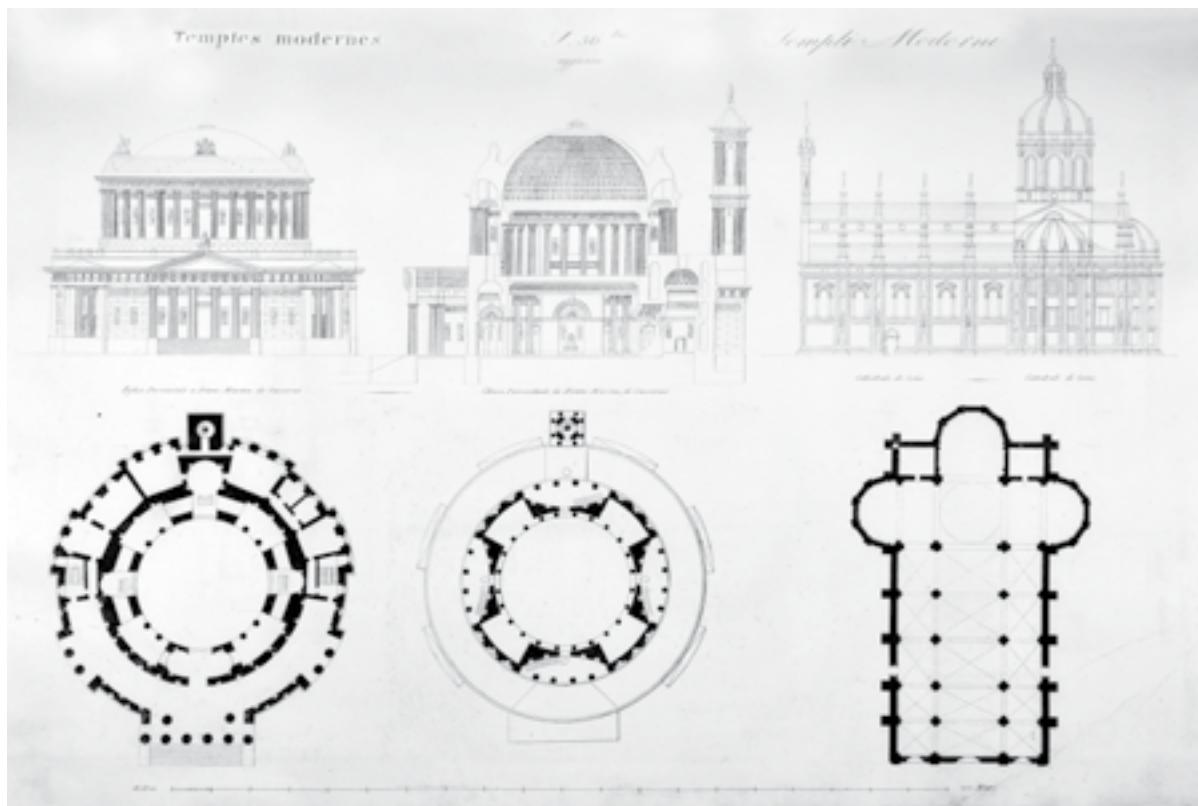


Figura 12. Raccolta e parallelo delle fabbriche classiche di tutti i tempi d'ogni popolo e di ciascun stile; tav. 36 bis - Templi Moderni.

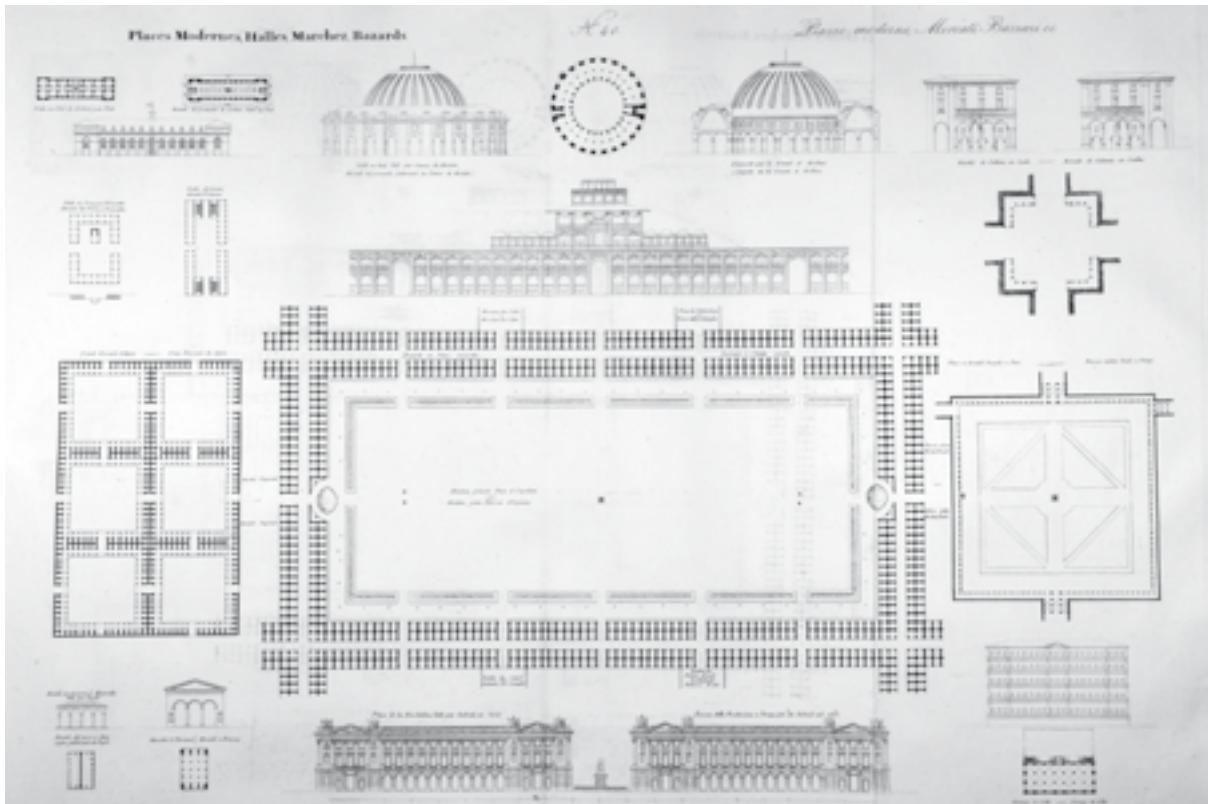


Figura 13. Raccolta e parallelo delle fabbriche classiche di tutti i tempi d'ogni popolo e di ciascun stile; tav. 40 - Piazzes Moderne, Mercati, Bazzari ec.

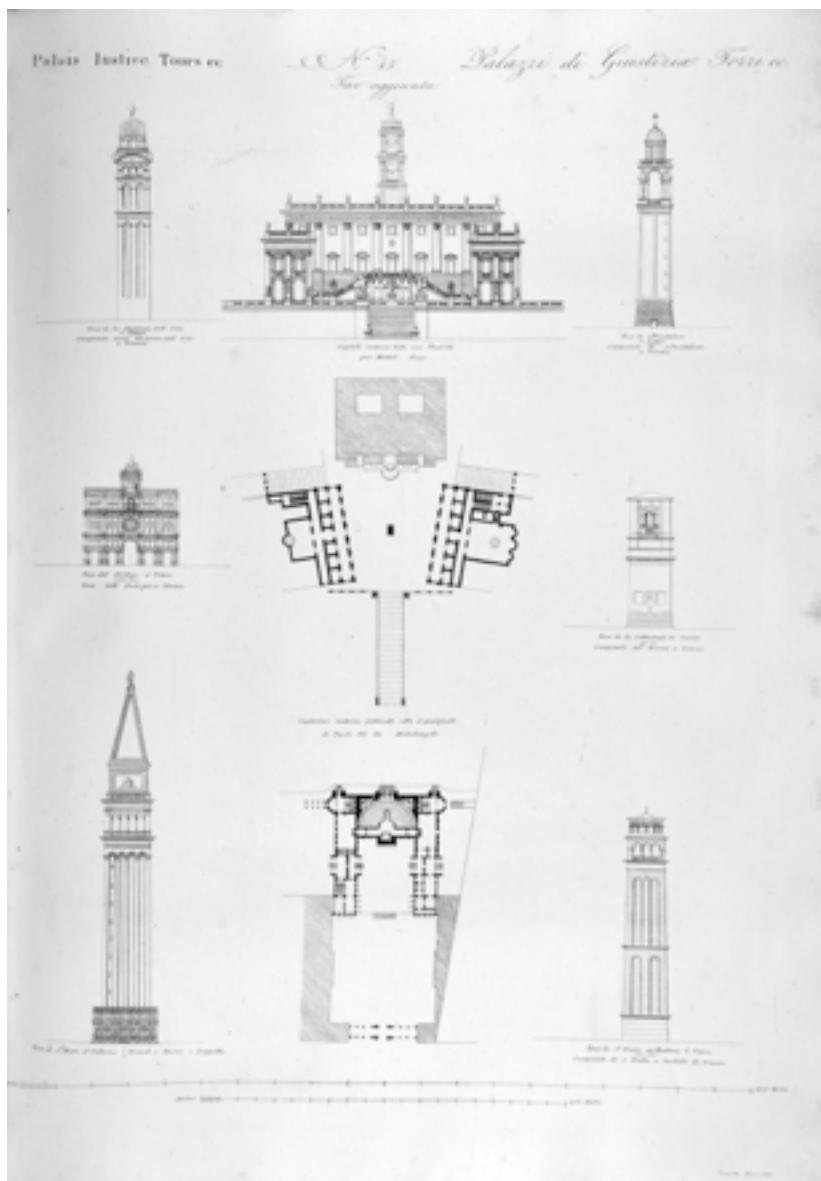


Figura 14. Raccolta e parallelo delle fabbriche classiche di tutti i tempi d'ogni popolo e di ciascun stile; tav. 45 - Palazzi di Giustizia Torri ec.

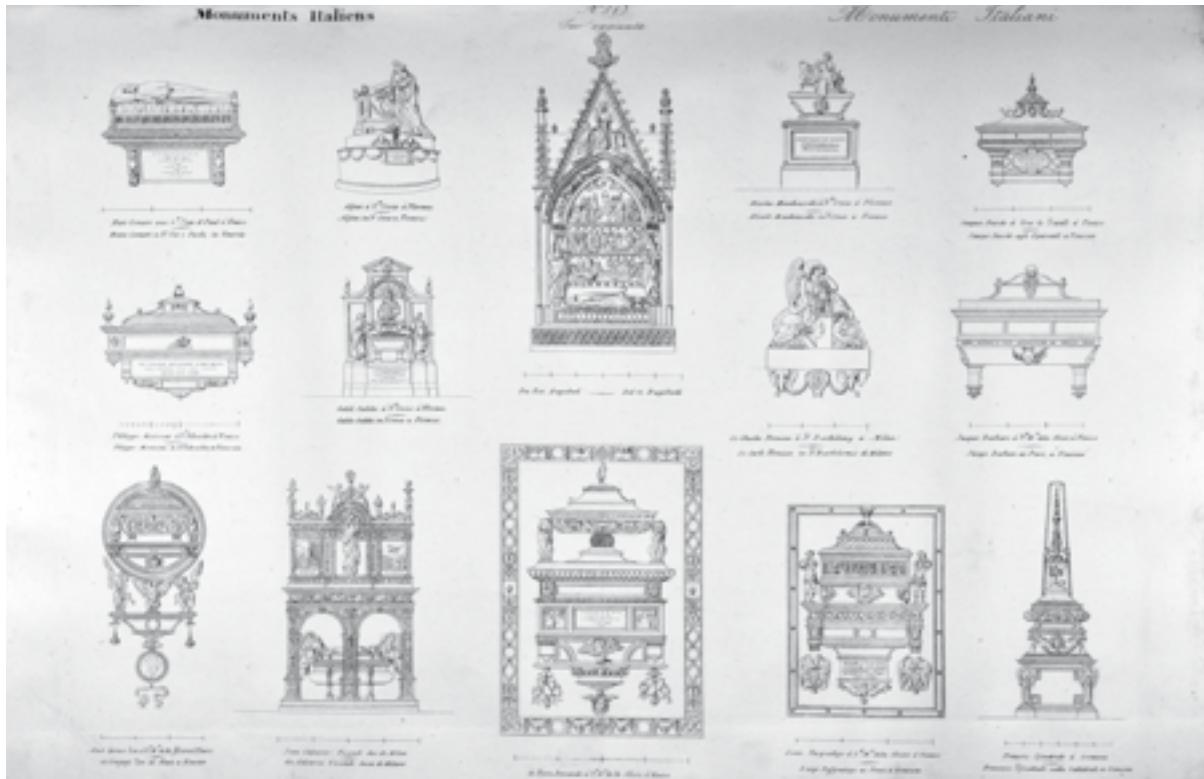


Figura 15. Raccolta e parallelo delle fabbriche classiche di tutti i tempi d'ogni popolo e di ciascun stile; tav. 51 - Monumenti Italiani.

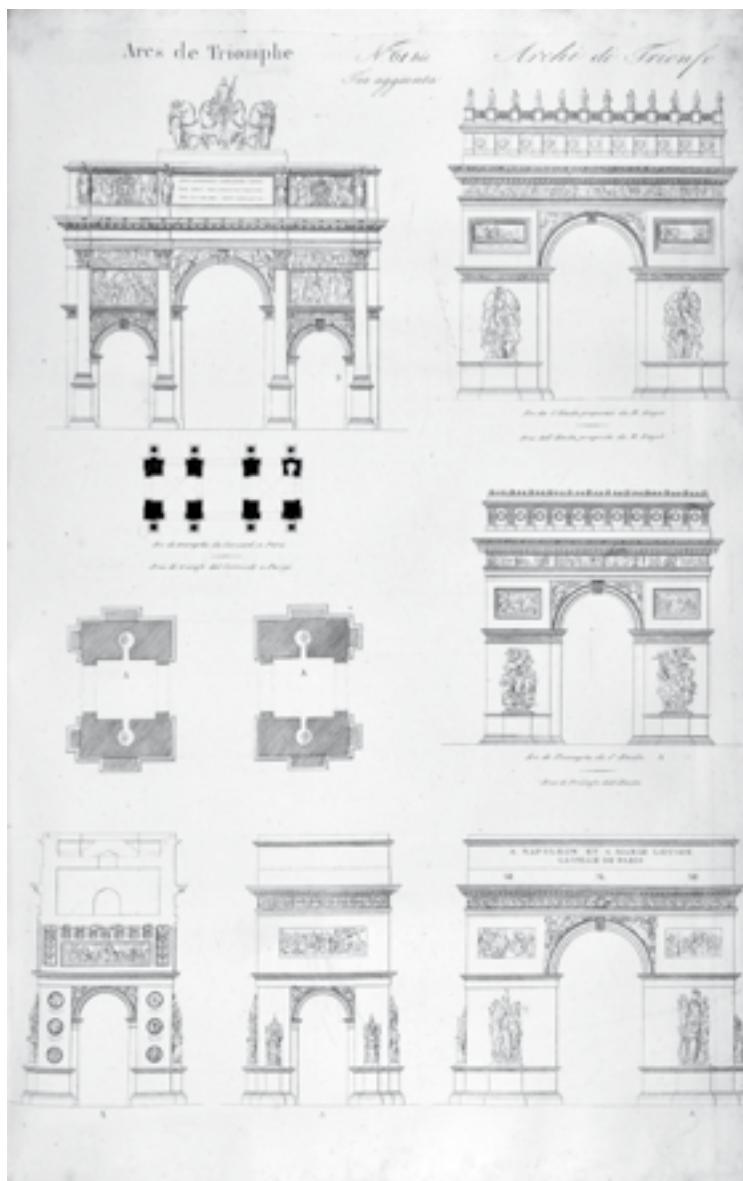


Figura 16. Raccolta e parallelo delle fabbriche classiche di tutti i tempi d'ogni popolo e di ciascun stile; tav. 61 bis - Archi di Trionfo.

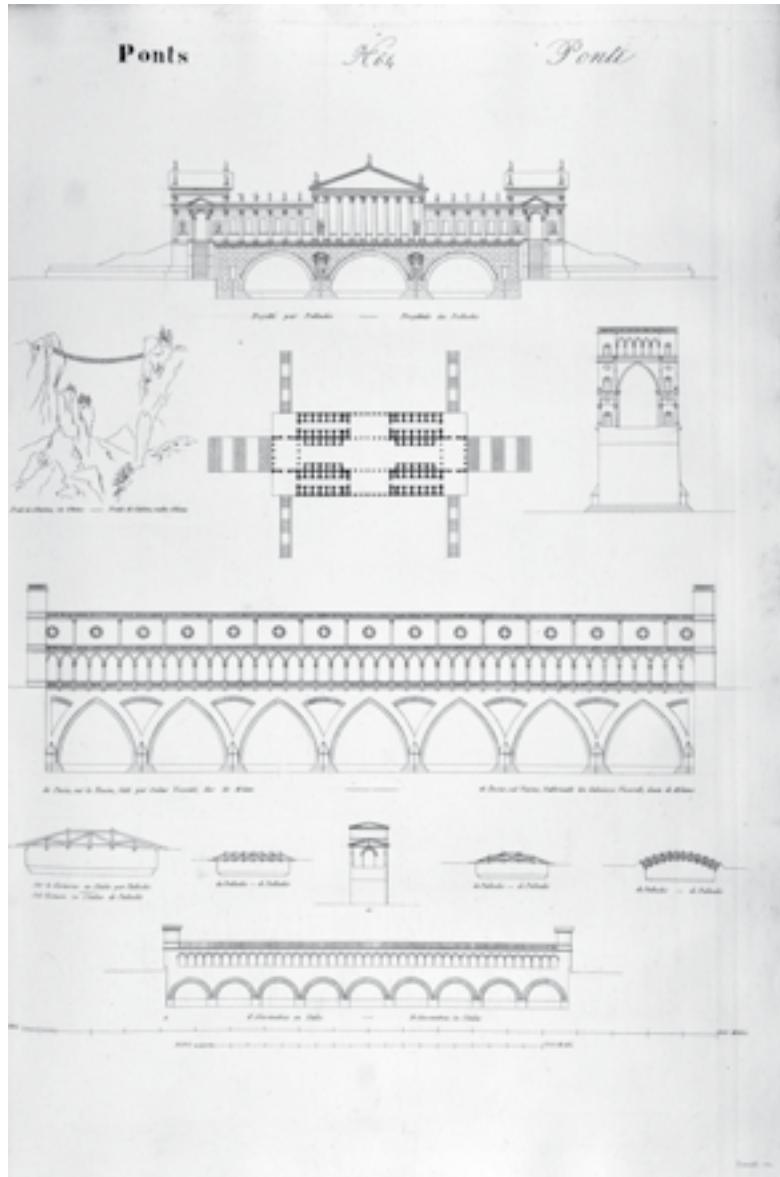


Figura 17. Raccolta e parallelo delle fabbriche classiche di tutti i tempi d'ogni popolo e di ciascun stile; tav. 64 - Ponti.

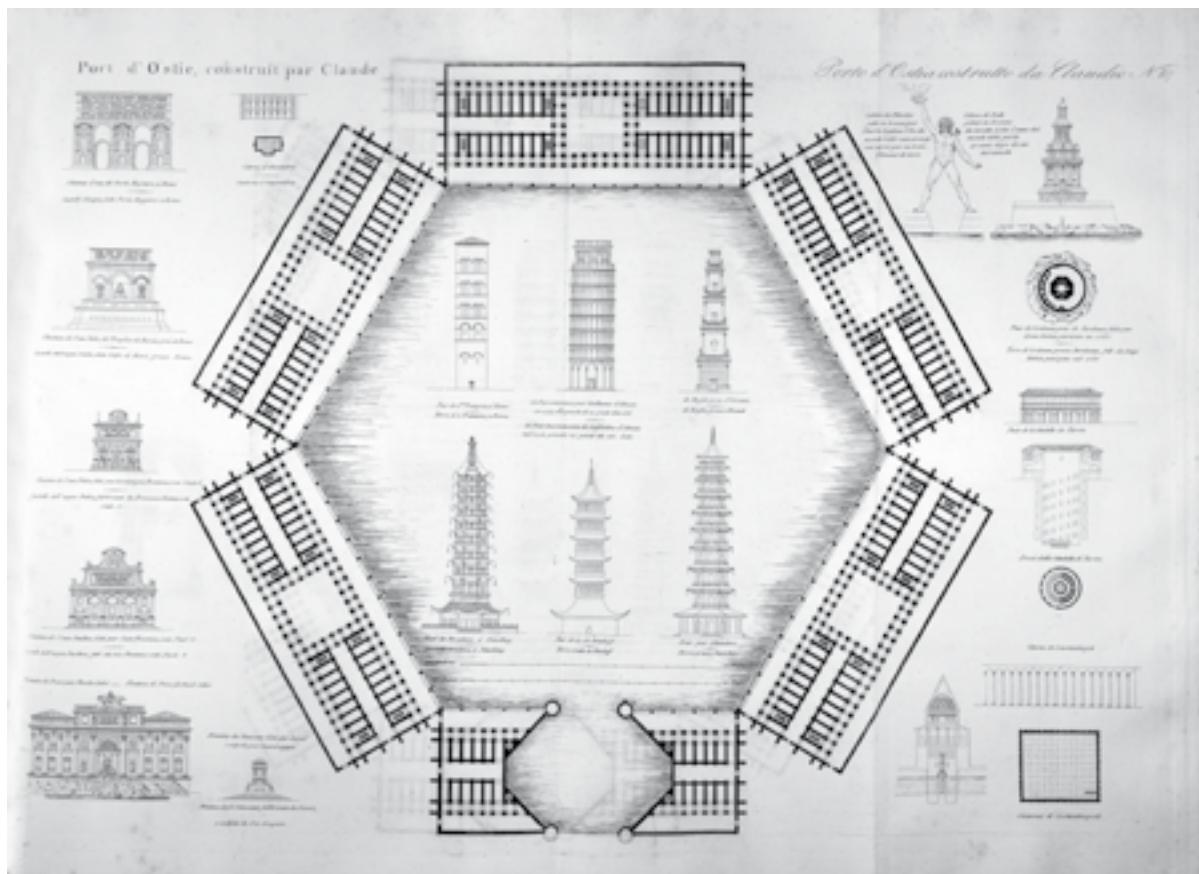


Figura 18. Raccolta e parallelo delle fabbriche classiche di tutti i tempi d'ogni popolo e di ciascun stile; tav. 67 - Porto d'Ostia costruito da Claudio.

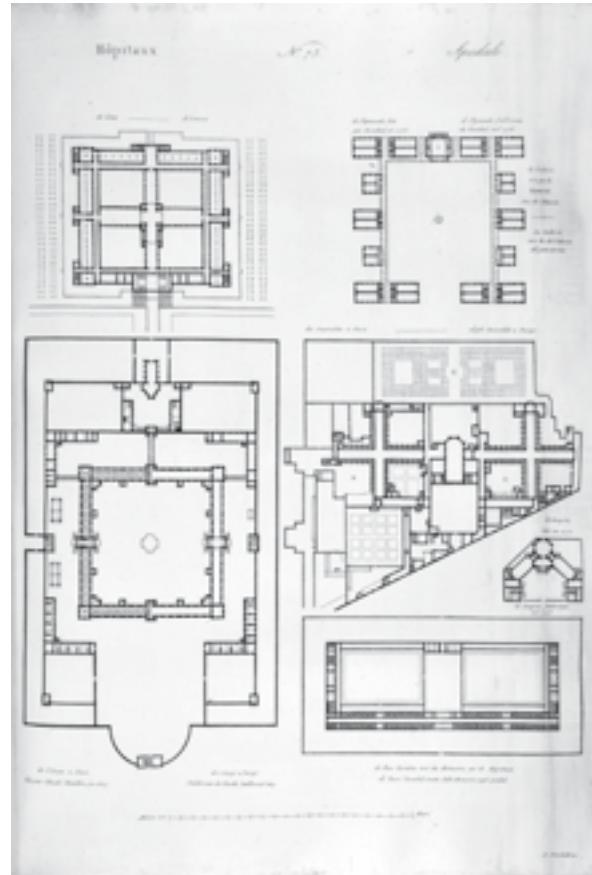
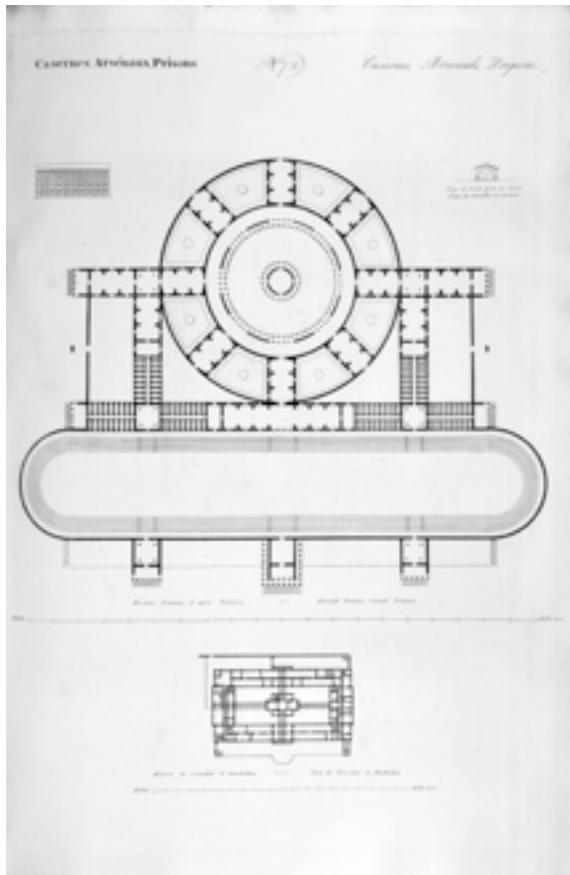


Figure 19-20. Raccolta e parallelo delle fabbriche classiche di tutti i tempi d'ogni popolo e di ciascun stile; tav. 72 - Caserne, Arsenali, Prigioni; tav. 75 - Spedali.

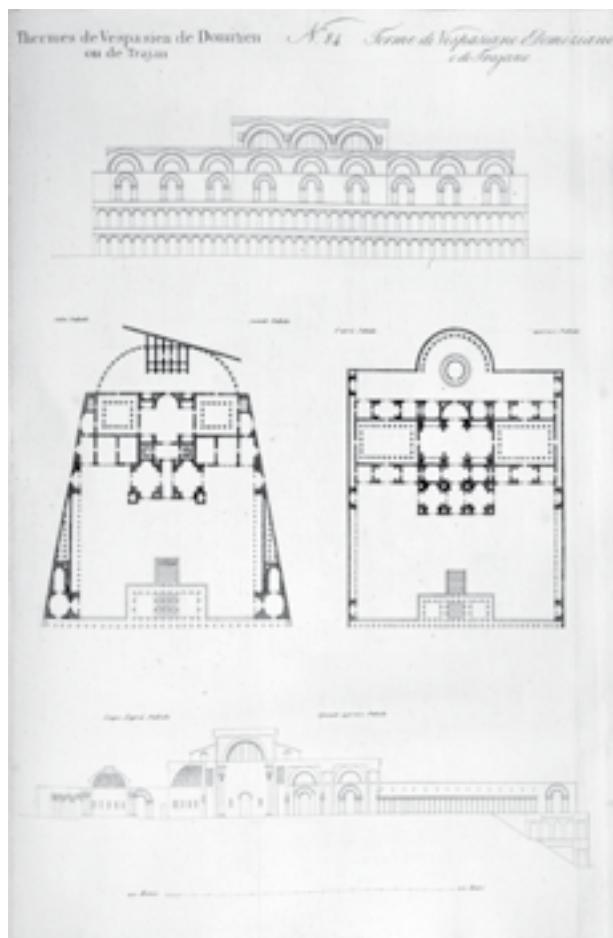
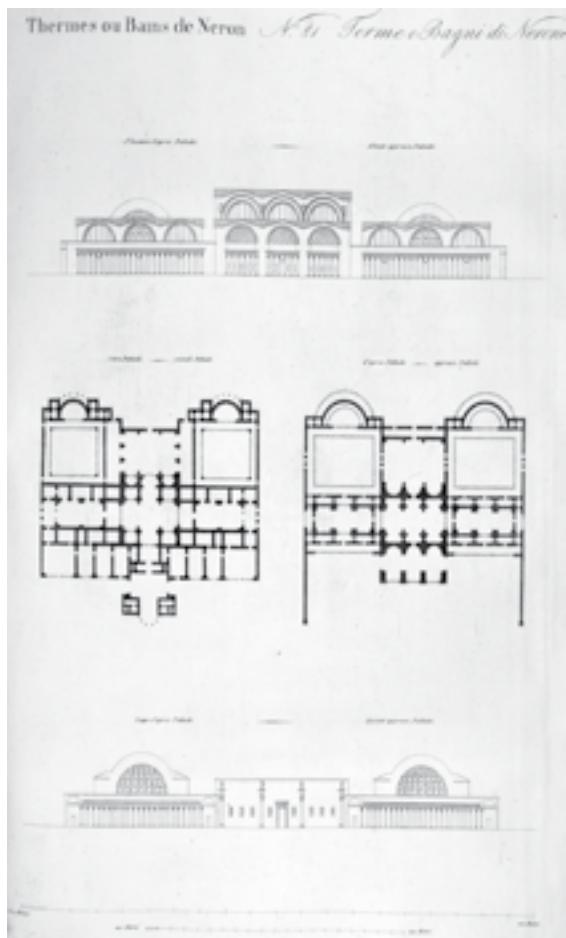


Figure 21-22. *Raccolta e parallelo delle fabbriche classiche di tutti i tempi d'ogni popolo e di ciascun stile; tav. 81 - Terme e Bagni di Nerone; tav. 84 - Terme di Vespasiano e Domiziano e di Traiano.*

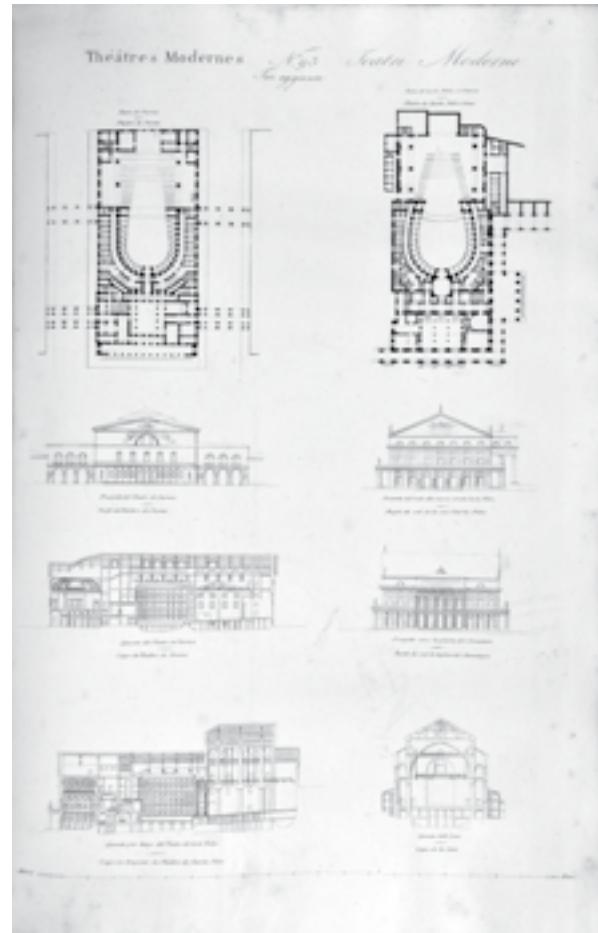
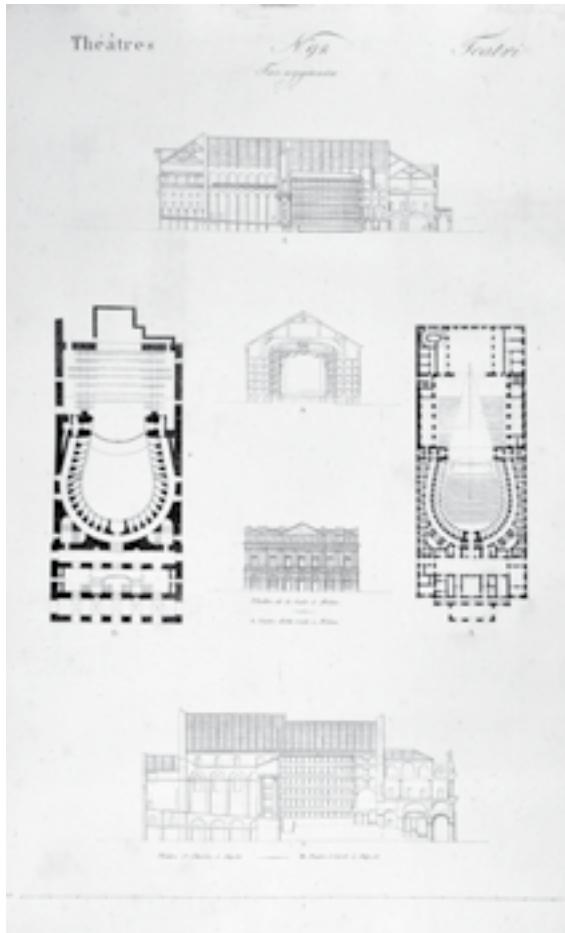


Figure 23-24. Raccolta e parallelo delle fabbriche classiche di tutti i tempi d'ogni popolo e di ciascun stile; tav. 92 - Teatri; tav. 93 - Teatri Moderni.

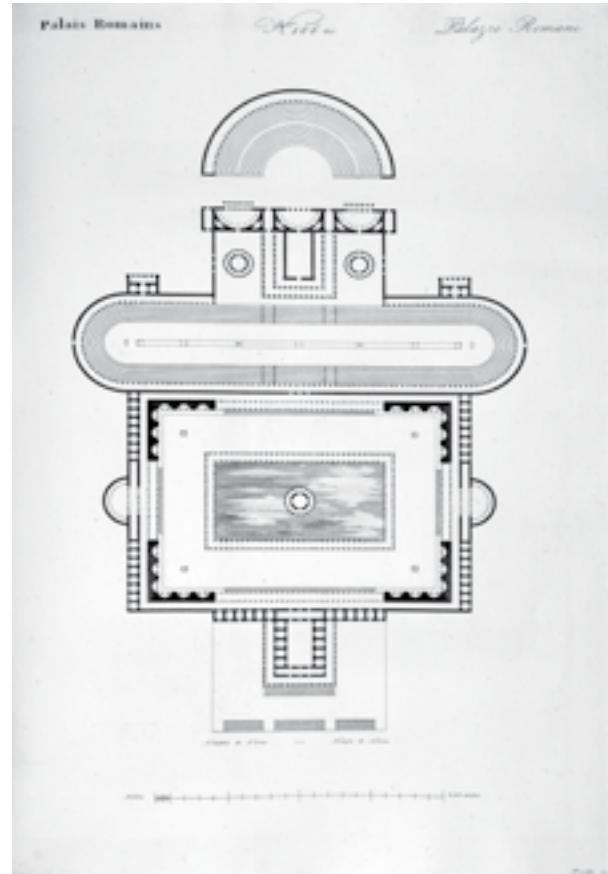
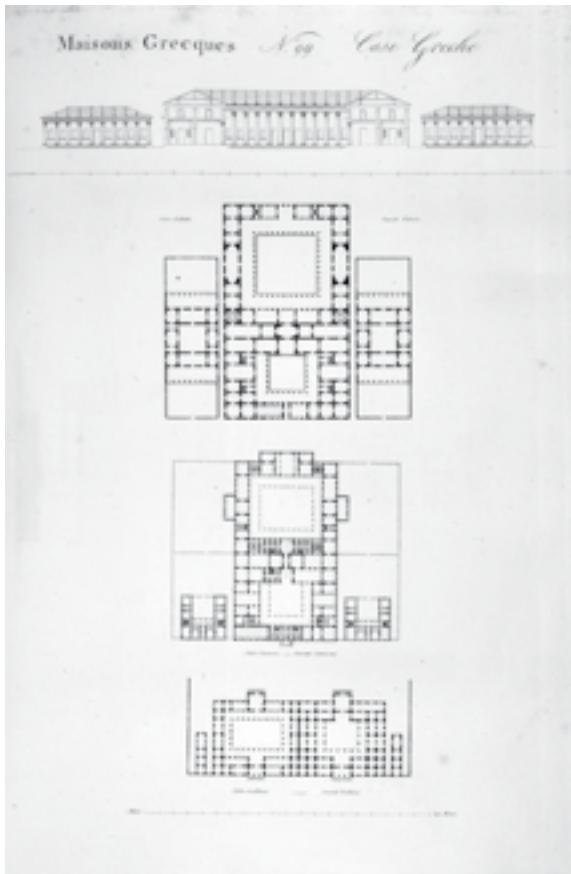


Figure 25-26. *Raccolta e parallelo delle fabbriche classiche di tutti i tempi d'ogni popolo e di ciascun stile; tav. 99 - Case Greche; tav. 106 bis - Palazzi Romani.*

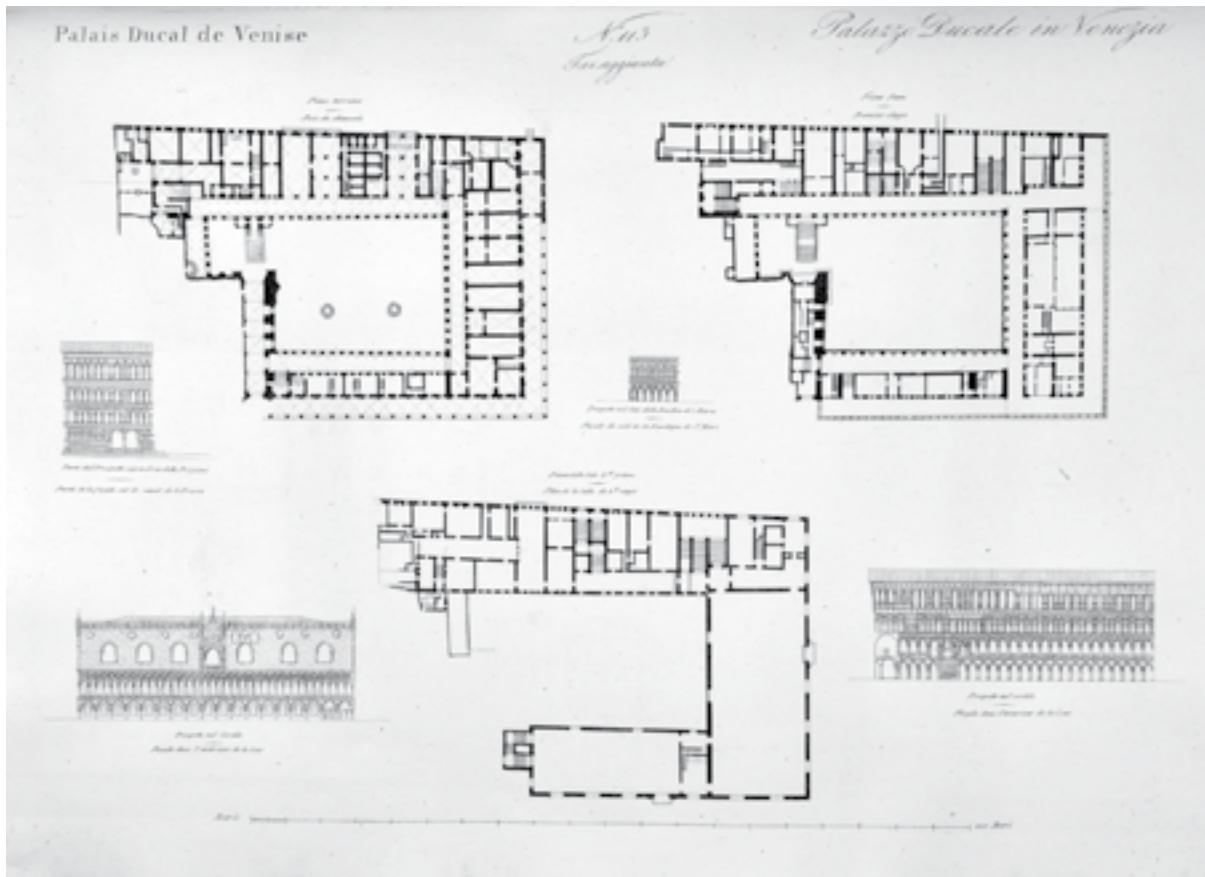


Figura 27. Raccolta e parallelo delle fabbriche classiche di tutti i tempi d'ogni popolo e di ciascun stile; tav. 113 - Palazzo Ducale in Venezia.

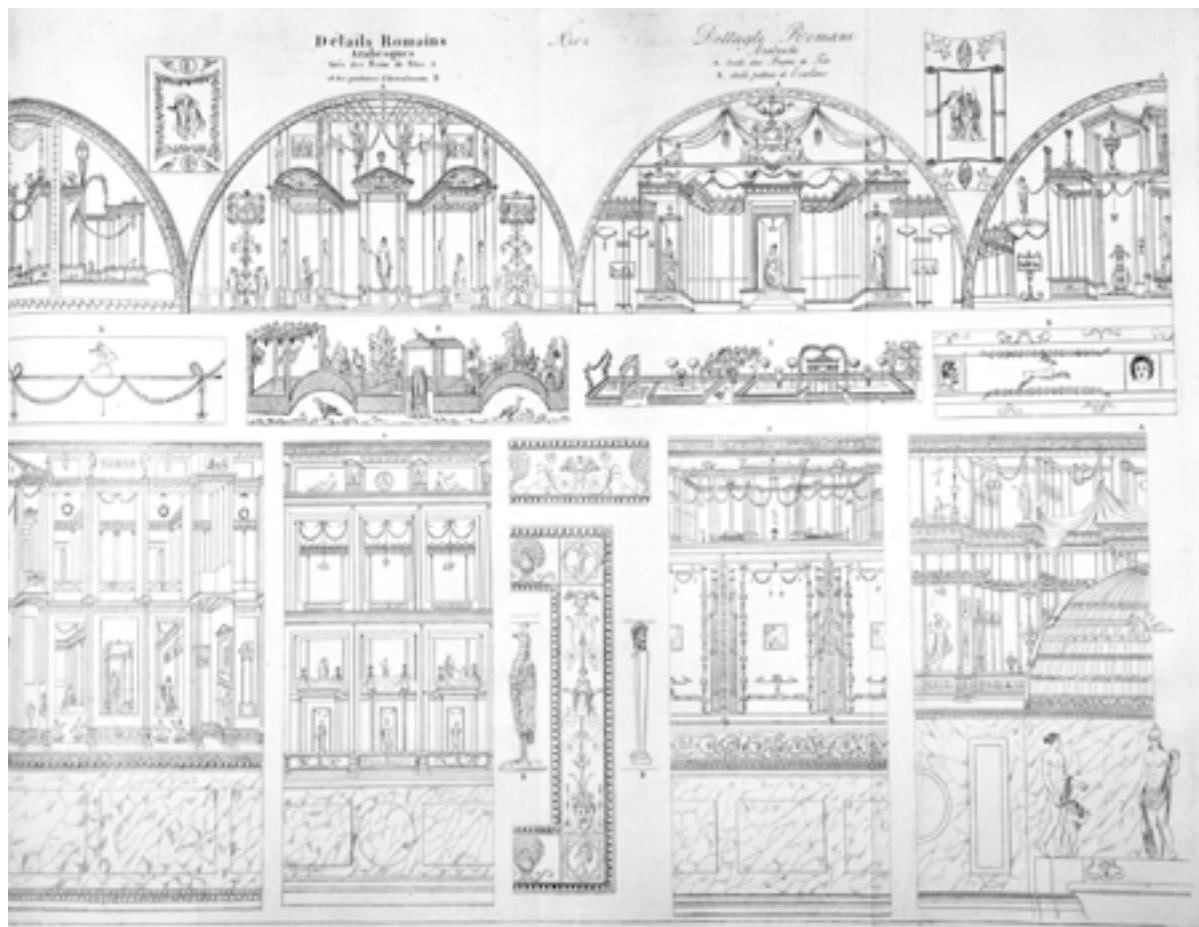


Figura 28. Raccolta e parallelo delle fabbriche classiche di tutti i tempi d'ogni popolo e di ciascun stile; tav. 202 - Dettagli Romani Arabeschi.

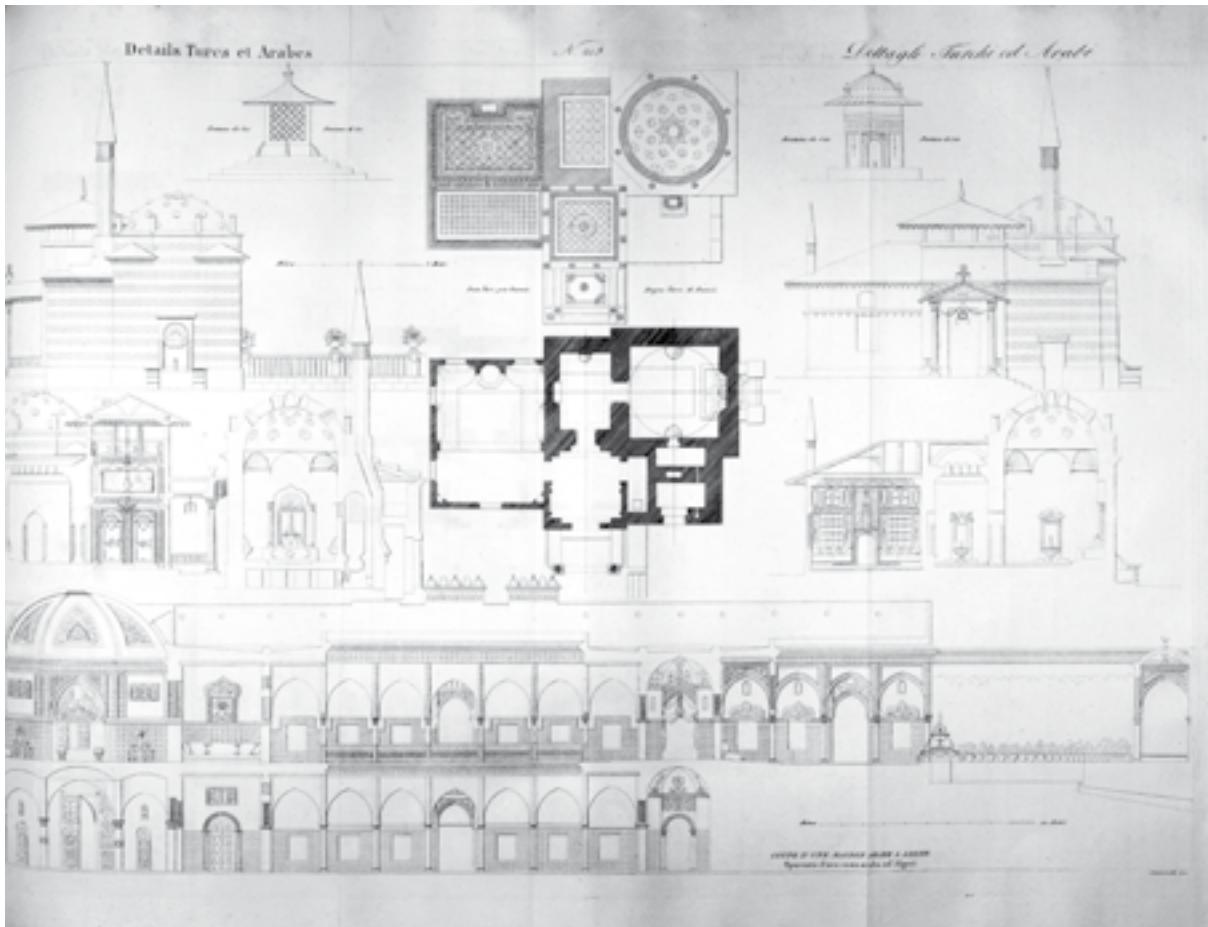


Figura 29. Raccolta e parallelo delle fabbriche classiche di tutti i tempi d'ogni popolo e di ciascun stile; tav. 205 - Dettagli Turchi ed Arabi.

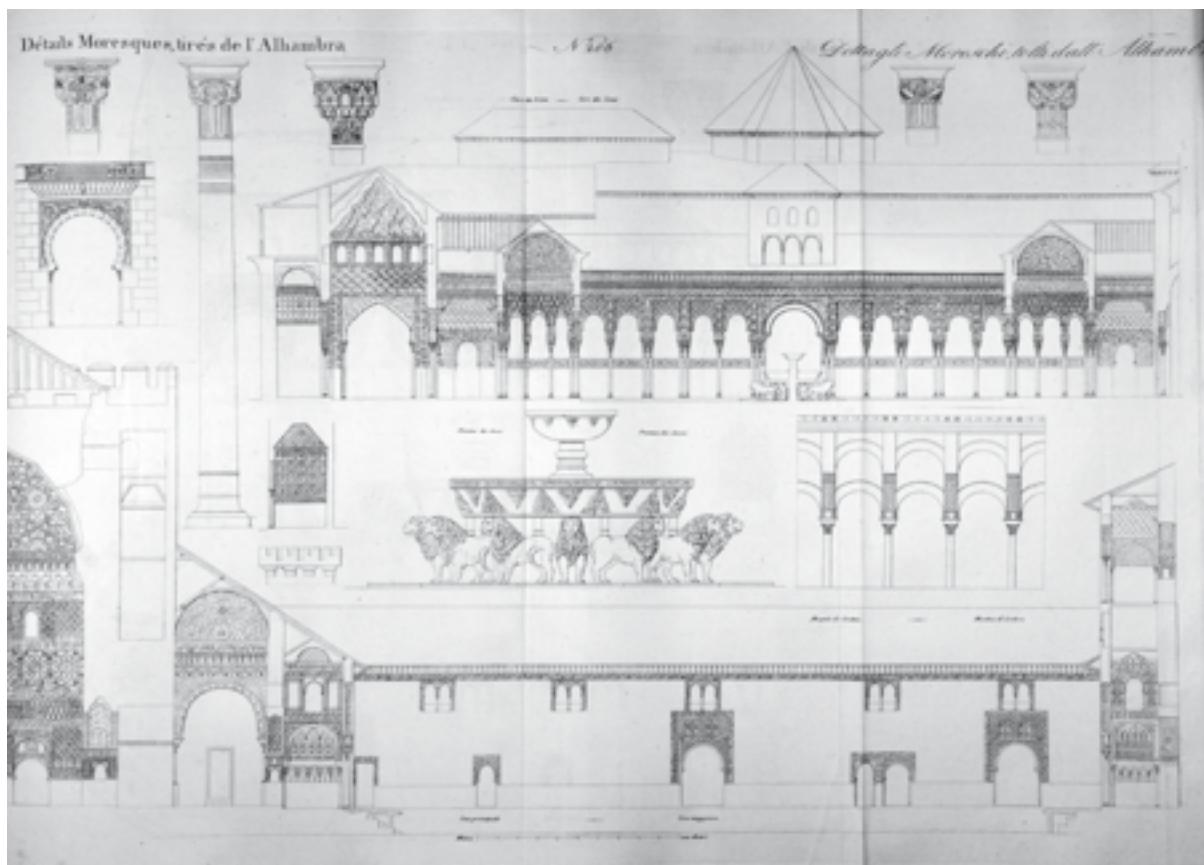


Figura 30. Raccolta e parallelo delle fabbriche classiche di tutti i tempi d'ogni popolo e di ciascun stile; tav. 206 - Dettagli Moreschi, tolti dall'Alhambra.

Bibliografia

FONTANA 1997 - V. Fontana, *San Marco "Biedermeier" (1820-1853)*, in R. Polacco (a cura di), *Storia dell'arte marciana: l'architettura*, Marsilio, Venezia 1997, pp. 293-308, tavv. 1-8.

SAVORRA 2005 - M. Savorra, *Lazzari, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXIV, Istituto della Enciclopedia Italiana Roma 2005, pp.202-204

SZAMBIEN 1984 - W. Szambien, *Jean-Nicolas-Louis Durand: 1760-1834; de l'imitation à la norme*, Picard, Paris 1984 (Collection "architectures").

VILLARI 1987 - S. Villari, *J.-N.-L. Durand (1760-1834): arte e scienza dell'architettura*, Officina Ed., Roma 1987.



The False Ruins of Villa Torlonia: the Nymphaeum

Alessandro Spila
alessandro-spila@libero.it

This essay deals with a singular construction built by Giovanni Battista Caretti in the garden of Villa Torlonia in Rome, between 1800 and 1830. The so-called “ruin of nymphaeum”, the only surviving part of a composite system of ruins, built for Alessandro Torlonia, has not, until now, been the object of any exhaustive study which could clarify historic and design aspects, and furthermore, characterize this particular class of folies. The essay analyses the building with the help of accurate measurements. A lack of archival documents did not prevent the author proposing some interesting theses on the method of construction and the possible models of reference, also in relation to the antiquarian culture of the architect (who was also the architect of the Gallery of Ercole and Lira in the destroyed Palazzo Torlonia in piazza Venezia). Particular attention is paid to the spolia which were re-used in the ruin, among which, a part from the original complex of statues (classified by Carlo Gasparri and now displayed in the museum of the Casino dei Principi), two large fragments of a Domitian cornice, and a group of 15th century consoles, probably from the studio of Andrea Bregno, all stand out. The specific characteristics of these fragments suggest that they originate from the antiques collection of the Colonna family, a collection, the importance of which is documented by some previously unknown archival documents cited in the essay.

Sui falsi ruderi di villa Torlonia: il ninfeo

Alessandro Spila

La sistemazione di villa Torlonia attuata da Giovanni Battista Caretti, Quintiliano Raimondi e Giuseppe Jappelli tra il 1833 e il 1842, è a ragione considerata «l'ultima impresa del mecenatismo romano»¹. Vi è infatti una precisa relazione tra le manifestazioni finali del patronato nobiliare settecentesco attuate dagli Albani e dai Borghese nelle loro ville suburbane e le opere realizzate dal ricco banchiere borghese Alessandro Torlonia nella villa sulla via Nomentana, poco fuori Porta Pia, acquistata dal padre Giovanni dai Colonna nel 1796 per concludere anche culturalmente la preponderante ascesa finanziaria del proprio casato². L'evidente richiamo ai due più eclatanti esempi romani di villa e paesag-

Il presente saggio sintetizza alcune considerazioni affrontate nel corso della Tesi di Laurea in Restauro Architettonico dal titolo: Villa Albani e il restauro delle rovine moderne, Facoltà di Architettura Valle Giulia, 2003, con relatori Alessandro Curuni e Valeria Montanari (per un primo contributo, relativo al tempio diruto di villa Albani, si rimanda a SPILA 2006). Desidero qui ringraziare Alberta Campitelli per l'autorizzazione ai numerosi sopralluoghi sul monumento che hanno permesso la stesura di un rilievo dettagliato. Ringrazio inoltre Carlo Gasparri per la disponibilità e i preziosi suggerimenti.

1. CAMPITELLI 1986; CAMPITELLI, APOLLONI 1997.

2. Vedi FAGIOLO 1982 e 1990. La famiglia Torlonia trova la sua fortuna a Roma con Giovanni (1755-1829), figlio di Marino, a sua volta capostipite dei *Tourlonias*, commercianti e banchieri di origine francese. Il figlio di Giovanni, Alessandro, incrementò ancor di più le ingenti casse del casato esercitando nello Stato Pontificio il monopolio dei sali e tabacchi che lo portò ad ottenere nel 1875 il titolo nobiliare di principe del Fucino dopo la storica impresa del prosciugamento del lago. Alessandro, definito il Crespo di Roma possedeva solo a Roma, oltre alla villa fuori Porta Pia e al palazzo di Piazza Venezia, il palazzo Giraud in Borgo, il teatro Apollo di Tordinona, il teatro Argentina, la villa Albani (acquistata nel 1866), la cappella di famiglia in San Giovanni in Laterano e numerosi altri immobili nonché il famoso museo di via della Lungara, che ospitava la più ricca raccolta di statue antiche della modernità, ricavata dall'acquisto delle collezioni delle antiche famiglie nobiliari cadute in disgrazia,

gismo antiquario, direttamente ispirati dalla villa di Adriano a Tivoli³, costituiva l'aspetto più visibile del vorticoso processo di accreditamento artistico messo in atto da Torlonia per emulare i fasti patrizi del passato e conquistare a pieno titolo lo *status* di principe romano. In questa ottica si pongono tanto la costituzione della più importante collezione di sculture antiche di Roma⁴, quanto la realizzazione della residenza in prossimità del Campidoglio, nonché l'emblematico acquisto e ristrutturazione della stessa villa Albani. E se l'ingresso dei Torlonia nell'olimpo nobiliare romano non avvenne mai, le opere da essi promosse per celebrarne l'*instauratio* romana, sono testimonianza di uno sforzo paragonabile a quello dei più illustri predecessori dei tre secoli passati.

Le opere di Caretti e Jappelli (quest'ultimo chiamato dal principe Alessandro intorno al 1840 per completare la sistemazione meridionale del giardino) a villa Torlonia⁵ riproponevano lo stesso «itinerario di *mirabilia*» già esplicate da Carlo Marchionni, forse Charles Louis Clérissseau e prima ancora Giovanni Battista Nolli a villa Albani, e da Mario Asprucci e Cristoforo Unterpergher a villa Borghese: dal tempietto classico alla *coffee-house*, dal teatro al circo, sino alle finte rovine. Fabbriche, queste ultime, divenute usuali anche nei giardini romani, riassumendo valori di tipo evocativo, in relazione al paesaggio e antiquario (vedi l'antecedente filologico del tempietto di Antonino e Faustina a villa Borghese)⁶. Ed è proprio la declinazione di tale binomio ad avere guidato le realizzazioni rovinistiche di Caretti a villa Torlonia: il rudere di anfiteatro (costituito da due ordini di arcate sovrapposti e separati da un cornicione)⁷, il tempio diruto di Minerva addossato al vecchio muro di cinta presso un cancello secondario⁸ (opere abbattute, assieme alla *coffee-house* e l'anfiteatro grande, nel 1909 durante i lavori

come i Giustiniani. Alessandro commissionò alcune fra le maggiori imprese artistiche del suo tempo e volle a suo servizio artisti quali Canova e Sarti. Ogni intervento aveva un preciso obiettivo finalizzato all'ostentazione, all'apparire, in un certo qual modo legato ad interessi di rappresentanza dai risvolti economici. Vedi COARELLI 1980.

3. Vedi FAGIOLO 1990, p. 207; CAMPITELLI, APOLLONI 1997, p. 30.

4. Per le vicende e le annessioni delle collezioni Torlonia vedi COARELLI 1980, p. 121; GASPARRI 2002, p. 63.

5. Per quanto riguarda gli accostamenti del giardino di villa Albani a villa Adriana vedi CASSANELLI 1981; CASSANELLI 1985-1986.

6. Il tempio di Faustina di villa Borghese (realizzato nel 1792 da M. Asprucci e C. Unterpergher) si ispira alla tipologia greca del tempio *in antis*, ed è frutto degli studi filologici di E.Q. Visconti sulle due antiche iscrizioni da collocarvi, con relazione esposta in VISCONTI 1794. Per una analisi completa del monumento vedi HOFFMAN 1963, pp. 260-267; HOFFMAN 1966; DI GADDO 1997, p. 146; SACCHI LADISPOTO 1997; CAMPITELLI 1998, pp. 102-109.

7. La presenza, fra le false rovine ideate da Caretti, di un rudere di anfiteatro risulta particolarmente significativa alla luce del restauro del Colosseo a opera di Raffaele Stern, da poco concluso, considerato il primo restauro "moderno", dove la poetica della rovina rappresenta altresì l'elemento dominante del progetto, come anche il corrispettivo intervento per lo sperone occidentale del Valadier (1822).

8. Del tempio di Minerva non sono pervenute testimonianze fotografiche ma le precise descrizioni del Checchetelli. La nota incisione è la «Veduta panoramica di Villa Torlonia» (da CHECCHETELLI 1842). In primo piano il rudere del tempio

di ampliamento di via Nomentana)⁹, e il sopravvissuto rudere di ninfeo o edificio termale, addossato al muro di cinta verso l'attuale via Alessandro Torlonia¹⁰ (figg. 1-3), oggetto del presente contributo.

Citato in numerose pubblicazioni, il ninfeo non presenta a oggi nessuno studio approfondito. L'importante «Giornata di osservazione...» di Giuseppe Checchetelli dedica al rudere solo poche righe, chiamandolo «avanzi forse di antiche terme». Isa Belli Barsali si limita a citare il sistema di false rovine perdute a cui si riferirebbe un giudizio negativo del Taine, mentre Marcello Fagiolo colloca il gusto archeologizzante delle finte rovine nell'intenso clima di scavi a Roma in quel periodo, oltre ai rimandi a villa Adriana e ai *mirabilia* di Bomarzo. I decisivi studi di Alberta Campitelli¹¹ si soffermano sul ruolo delle finte rovine descrivendo compiutamente le costruzioni visibili nella stampa allegata all'opera di Checchetelli e in quella di Cottafavi di supporto al «Sugli obelischi...» di Francesco Gasparoni¹², chiarendo inoltre l'effettiva costruzione del rudere di anfiteatro e della *coffee-house*.

Come tutte le opere citate in villa Torlonia anche il Ninfeo trova una diretta relazione con il coevo, importante intervento di Luigi Canina per il principe Camillo Borghese nella villa di Porta Pinciana, con-

di Minerva (demolito); sulla sinistra il rudere di anfiteatro (demolito), la *coffee-house* (demolita) e il rudere di Ninfeo; vedi CAMPITELLI 1986, p. 38. Le diverse incisioni che lo ritraggono da angolazioni differenti mostrano come questo edificio dovesse essere il rudere di maggior pregio, comprendente fra l'altro un muro di recinzione che raccoglieva un fantasioso palinsesto di opere murarie antiche riprodotte ad arte.

9. Su queste demolizioni vedi soprattutto QUINTAVALLE 2001. Questi fabbricati sono oggi documentati soltanto dalle rappresentazioni a stampa e da una fotografia, scattata nei giorni che precedettero la breccia di Porta Pia, che mostra chiaramente l'edificio della *coffee-house* e parte dell'arena. La foto, conservata nell'archivio fotografico del Museo di Roma in palazzo Braschi, è pubblicata in CAMPITELLI, APOLLONI 1997, fig. 181, p. 164. Si riportano alcuni documenti circa l'esproprio, e il relativo prezzo pagato alla famiglia Torlonia dei manufatti da demolire per l'allargamento della via Nomentana: Archivio Storico Capitolino (ASC), Piano regolatore, Pos. 9, Fascicolo 3A: «Proposta di allargamento della Via Nomentana (1887-1896)», con le planimetrie delle proprietà e le ville interessate; *ivi*, Fascicolo 3C: «Espropriazione del muro di recinto di villa Torlonia e dei manufatti cadenti (1901-1915)», dove è presente un allegato riguardante esclusivamente l'edificio definito del biliardo (*coffee-house*) con dettagliata descrizione e stima della prevista ricostruzione, mai avvenuta; *ivi*, Fascicolo 121 (ex misc.): «Espropriazioni per l'allargamento via Nomentana (11 disegni)». Fra i numerosi documenti presenti in quest'ultima cartella se ne trascrive uno datato 1902 che riassume le trattative di esproprio riguardanti villa Torlonia: «1902 Luglio. Elenco dei fondi da espropriare e relative offerte di prezzo: Manufatti [...] Torlonia Principe: Fabbrica con portico, alcuni manufatti che raffigurano antichi ruderi di un Tempio, ed uno specialmente che rappresenta gli avanzi di un anfiteatro a due ordini. Confina con la via Nomentana con la via Pratalata, il quartiere di villa Quatrigi e la residua proprietà del Principe Torlonia, prezzo 12 000».

10. Vedi da ultimo Agati 2006. Su villa Torlonia si fanno presente, oltre le citate, le seguenti pubblicazioni: BELLI BARSALI 1970, pp. 340-350; CHIUMENTI 1976; HOFFMANN 1982; CAMPITELLI 1989; CAMPITELLI 2002 e CAMPITELLI 2006.

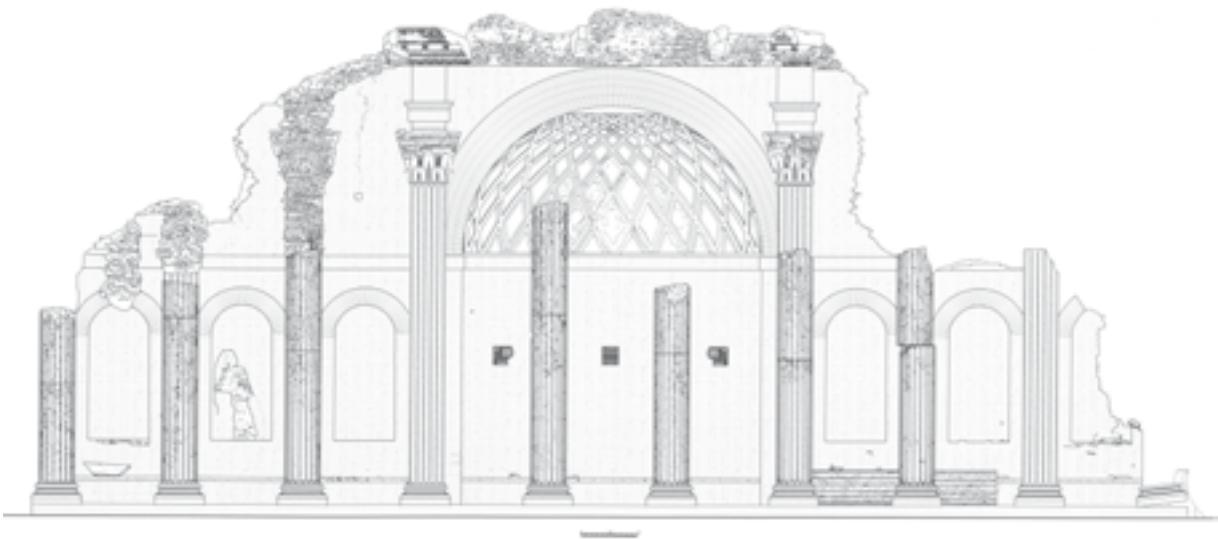
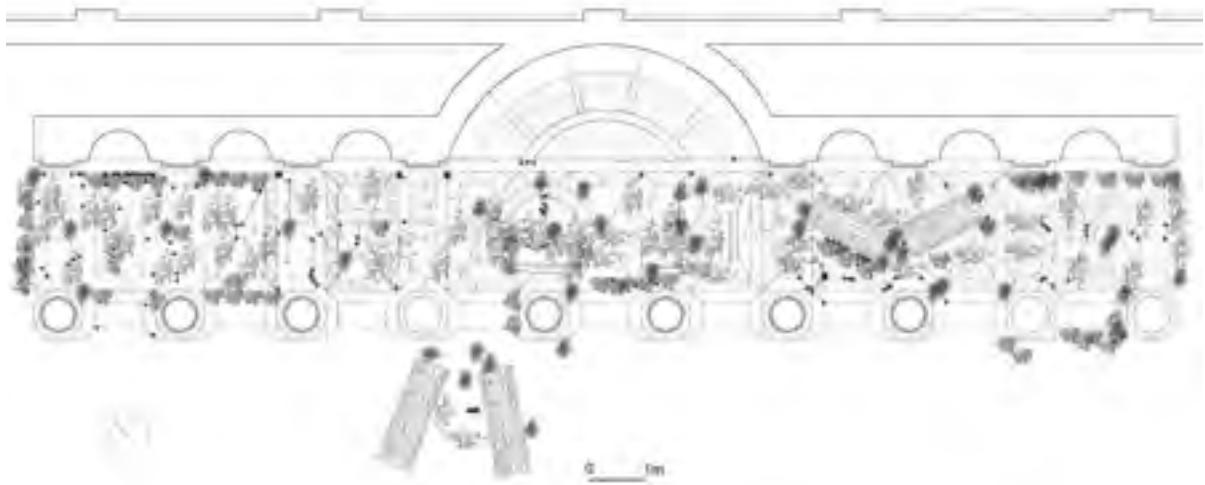
11. Un paragrafo specifico in CAMPITELLI, APOLLONI 1997, pp. 148-150.

12. GASPARONI 1842. Nelle illustrazioni di Cottafavi compaiono importanti particolari che testimoniano l'effettiva esistenza degli altri falsi ruderi, in particolare per lo scomparso tempio diruto di Minerva, vedi CAMPITELLI 1986.



Figura 1. Roma, rudere di ninfeo a villa Torlonia, 1832-1835. Architettura di Giovanni Battista Caretti (foto Riccardo Spila).

Nella pagina a fianco, dall'alto, figura 2. Pianta del rudere di ninfeo a villa Torlonia, 2003 (disegno dell'autore); figura 3. Prospetto principale del rudere di Ninfeo a villa Torlonia, 2003 (disegno dell'autore).



notato dalla realizzazione di finte rovine, certamente tenute in considerazione da Caretti¹³. Le opere di Canina per i Borghese rispecchiavano i temi estetici del giardino paesistico espressi nel noto album di disegni intitolato «Idea di Villa», a loro volta ispirati dal testo di Ercole Silva «Dell'arte de' giardini inglesi» (prima edizione del 1801)¹⁴, divulgazione italiana del trattato di Christian Cay Lorenz Hirschfeld (*Theorie der Gartenkunst*, 1775)¹⁵, che deve essere collocato all'origine delle creazioni di Caretti e di Jappelli¹⁶ (figg. 4-5). A tali teorie si devono poi aggiungere le dottrine della nascente archeologia romana e i progressi dell'antiquaria nel primo Ottocento, portatori di un rinnovato approccio verso i monumenti antichi, sicuramente recepite da Caretti che sembra conferire alle sue rovine un carattere quasi "didascalico", non riscontrabile negli antecedenti settecenteschi.

Il complesso del Ninfeo, realizzato in cortina muraria, è scandito da sei nicchie minori frammezzate da un'abside centrale con volta decorata da lacunari a losange. Le nicchie, separate da lesene di ordine corinzio, ospitavano anticamente statue e frammenti antichi, oggi collocati nel museo del casino Nobile. Parallelamente al muro si ergono tutt'oggi otto frammenti di colonne scanalate in travertino (di cui alcuni giacenti in terra) fatti realizzare da Caretti.

Con ogni probabilità il rudere di ninfeo venne realizzato da Caretti, attivo nella villa dal 1833 al 1835,

13. I due cantieri, già accostati da Fagiolo (1990, pp. 207-209), sono del resto accomunati dalla frequentazione dello stesso Canina con Giuseppe Valadier, attivo per il marchese Giovanni Torlonia nella prima fase di trasformazioni della villa immediatamente successiva all'acquisto dai Colonna. Vedi PASQUALI 1993, p. 45. Sull'opera di Valadier a villa Torlonia vedi DEBENEDETTI 1985, schede 471-473, pp. 331-331 e scheda 544, p. 357.

14. Di questo *corpus* di disegni (biblioteca Casanatense) l'osservazione si sofferma sui due edifici rovinati ripresi come tipologia da Silva. Il riferimento va al «Tempietto dorico in rovina» (da Silva 1813, tav. XXXI, tomo II, p. 185). Il modello con «vestibolo chiuso da ramata, e serve da uccelliera» è indicato come elemento fondamentale del «giardin del mattino» (giardini o scene relative alle parti del giorno), vedi SILVA 1813, pp. 252-254. Le variazioni fanno meglio comprendere la ricezione di tali indicazioni di massima in ambiente romano, in particolare da un architetto il cui interesse per l'archeologia non passò mai in secondo piano. Nei due progetti emerge uno scostamento dalla tipologia generale proposta dalla trattatistica (per esempio nel passaggio dal tempietto al sepolcro) e una maggiore attenzione nella scelta degli ordini, che vengono qui stabiliti in base a connotazioni archeologiche ben definite, sulla base della tipologia da riprodurre. In generale i dettami di Silva vengono puntualmente rispettati (vedi IACOBINI 1984, p. 22; PASQUALI 1993), il carattere naturalistico e paesistico di queste architetture non viene meno, riuscendo tuttavia a conferire alle piccole fabbriche un maggior valore grazie alla particolare attenzione archeologica.

15. Nel *corpus* di disegni ritroviamo meticolosamente tutti i tipi edilizi codificati da Hirschfeld e amplificati in Italia da Silva: teatro all'aperto, museo, ninfeo, grotta artificiale, tempio ruinato e chiesa gotica; tipologie che per massima parte sono presenti in villa Torlonia e che fanno quantomeno supporre come anche le realizzazioni di Caretti e Jappelli fossero guidate da tali teorie. Per i disegni e le considerazioni successive vedi PASQUALI 1993; vedi anche IACOBINI 1983; IACOBINI 1984.

16. Pressoché certa la conoscenza di questi testi da parte di Jappelli, che sappiamo essere stato studioso del giardino inglese ed è ben nota la sua permanenza in Inghilterra per diversi anni; plausibile da parte di Caretti la cui biografia è tutt'oggi ancora da approfondire. Su Caretti, oltre a CHIUMENTI 1976, si rimanda da ultimo a DEL MORO 2003.

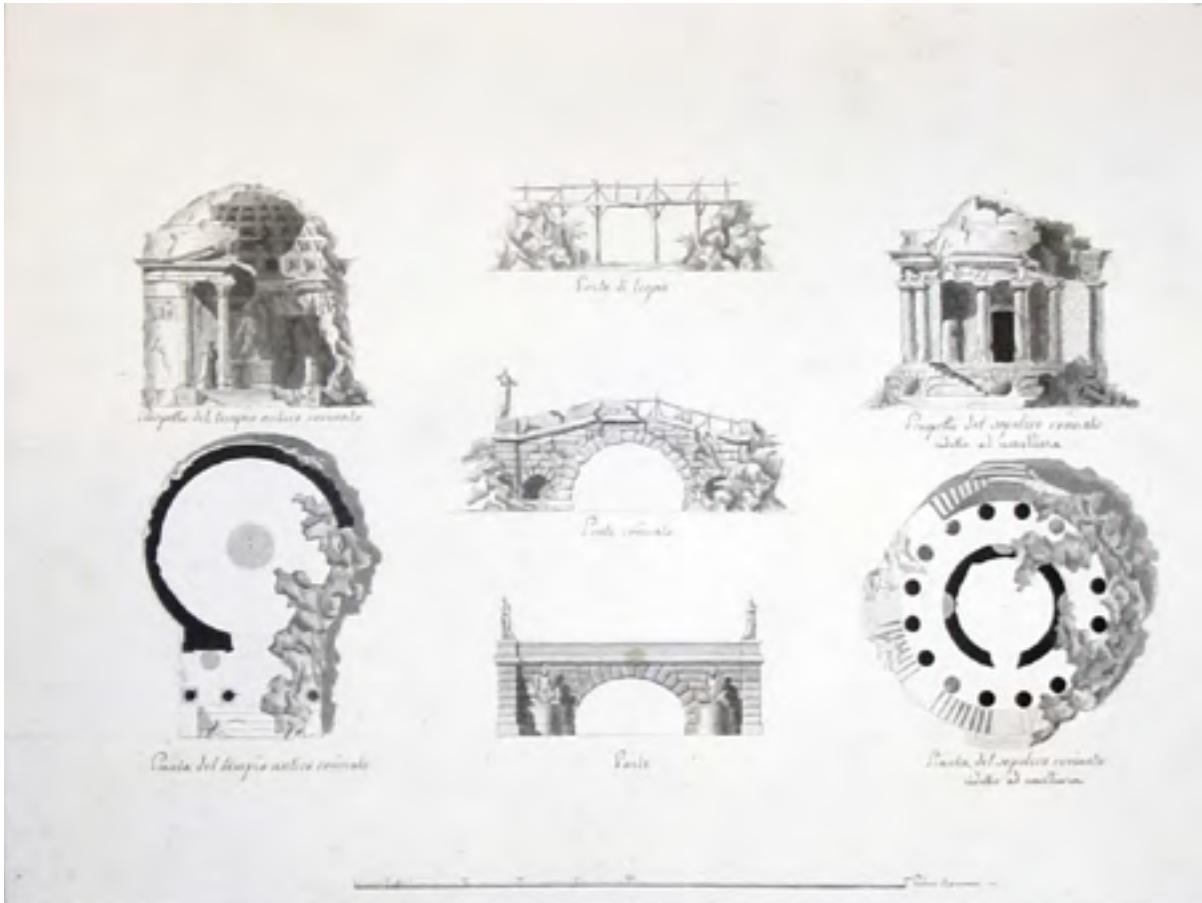


Figura 4. Luigi Canina, tavola XV da *Idea di villa*, Biblioteca Casanatense, album 20 BI 1b. 1820c. La tavola presenta il progetto di tre piccole fabbriche ridotte a rovina concepite come elementi ideali per la progettazione di una villa.

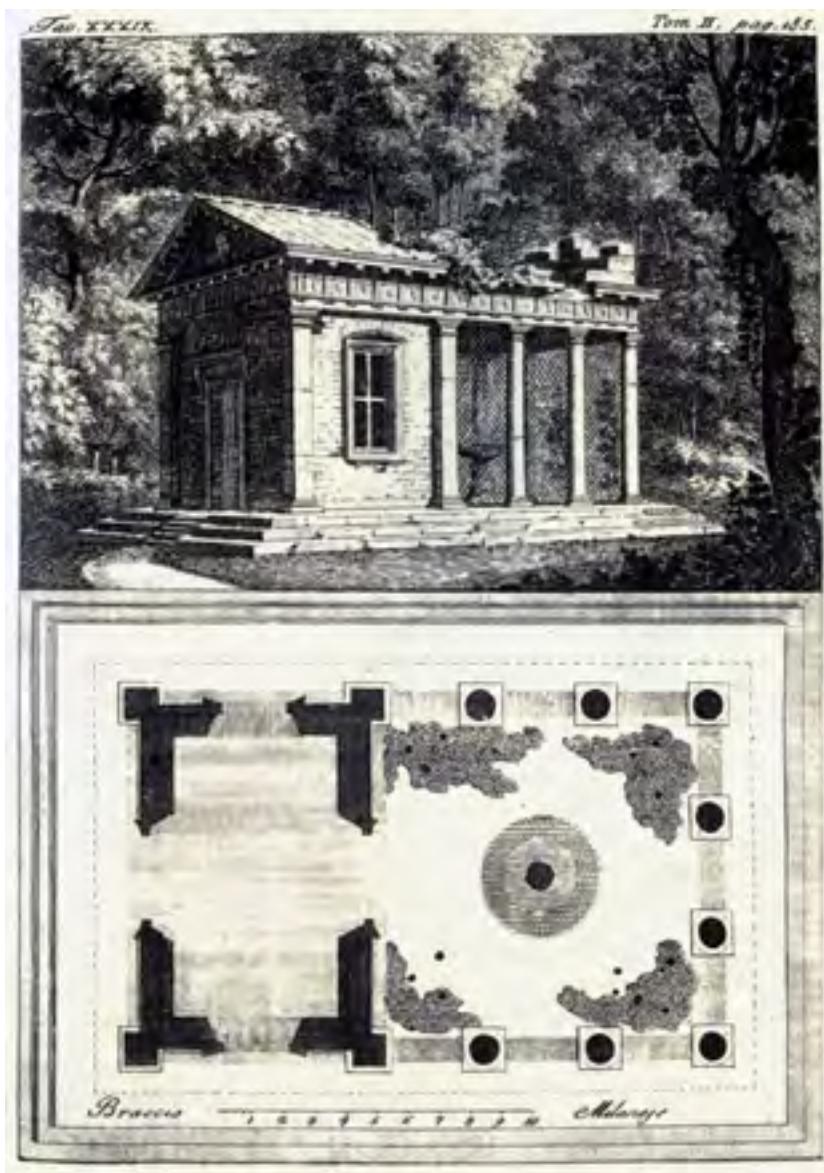
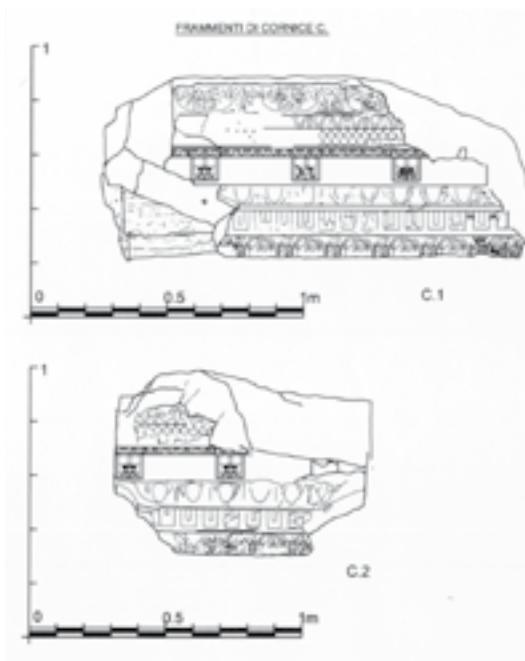


Figura 5. «Tempietto dorico in rovina» (da SILVA 1813, tav. XXXI, tomo II, p.185)



Da sinistra, figura 6. Rudere di ninfeo a villa Torlonia, particolare del frammento di cornice di sinistra, C.1 (foto Riccardo Spila); figura 7. Rudere di ninfeo a villa Torlonia, particolare del frammento di cornice di destra, C.2 (foto Riccardo Spila); figura 8. Rilievo dei due frammenti di cornice, 2003 (disegno dell'autore).

servendosi di una già esistente “prospettiva”, alta oltre sei metri. La costruzione, caratterizzata da un arcone centrale ove erano collocati la statua di un gladiatore e un bassorilievo antichi, era stata fatta realizzare per volere del cardinale Girolamo II Colonna nel 1762 dall’architetto don Ignazio Muratori nell’ambito dei lavori di ampliamento della vigna ereditata dai Pamphilj, lasciati incompiuti nel 1763 a seguito dell’improvvisa morte del cardinale¹⁷. Sulla scorta dei modelli delle rovine fittizie delle ville Albani e Borghese, protagonisti di queste composizioni dovevano essere dei frammenti architettonici antichi, *spolia* di particolare pregio e valore da esporre in un caratteristico allestimento museale sotto forma di rovina¹⁸. Gli elementi in questione sono in questo caso due eccezionali frammenti di cornice (figg. 6-8), dalla decorazione particolarmente ricca ed elaborata, che qualificano l’intero impianto architettonico¹⁹. Entrambi di ordine corinzio, alti circa 60 cm, sono caratterizzati, partendo dal basso, da una gola rovescia decorata ad archetti e boccioli (*kyma* lesbio), una fascia di dentelli, una fascia decorata ad ovuli e punte di freccia, una fascia a modiglioni, gola rovescia con decorazione a lingue e punte di freccia, una fascia decorata a squame, gola rovescia a lingue e punte di freccia, listello, cimasa terminale a gola dritta con decorazioni a motivi d’acanto²⁰. Elementi di distinzione sono la cavità rettangolare dei dentelli e la presenza fra essi del motivo a duplice anello immediatamente riconducibile alla firma criptografica del grande architetto di Domiziano, Rabirio²¹. Il materiale è marmo bianco a grana fine e la loro provenienza risulta a tutt’oggi sconosciuta. La presenza del motivo a duplice anello colloca entrambi gli elementi in età flavia, più precisamente domiziana. L’elemento di sinistra (C.1), di circa 150 cm di lunghezza, nella parte scolpita rimanente presenta tutti gli elementi pressoché integri, fatta eccezione per una zona piuttosto corrosa che interessa la fascia a squame e la gola rovescia successiva; mancano inoltre quasi tutte le frecce nella fascia degli ovuli, tranne due che restano solo in parte. I dentelli tutti integri, anche se diffusamente abrasati, presentano mancanze per quanto riguarda i motivi ad anello, quasi tutti scomparsi e appena visibili. L’elemento di sinistra (C.2), più piccolo del precedente, misura circa 90 cm nella sua lunghezza maggiore e presenta la parte scolpita in condizioni generali peggiori (manca totalmente la cimasa a gola dritta terminale e la fascia a squame è appena accennata). Le mensole presenti sono solo due mentre nella fascia ad ovuli rimanente riscontriamo tre elementi integri e tre mancanti. I dentelli conservati sono sei e tutti

17. Vedi SPILA 2010, vol. 1, cap. 6, pp. 184-185, con documenti.

18. Sul tempio diruto di villa Albani si rimanda a SPILA 2006; per un’ampia rassegna sull’utilizzo di *spolia* nelle finte rovine vedi FANCELLI 2008.

19. Una recente schedatura di uno di questi elementi in MILELLA 2011.

20. Per i riferimenti sullo studio delle modanature si rimanda a ADAM J.P. 1990; ADAM R. 1990; MOROLLI 1986.

21. Vedi CREMA 1959, p. 272; CIMA 1980, n. 9, p. 118-120.



Figure 9-11. Giovanni Battista Piranesi, *Antichità romane* ..., tavola di frontespizio del tomo II (da PIRANESI 1784) e particolari del frammenti della cornice in basso a sinistra, e della *Forma Urbis* in basso al centro.

piuttosto corrosi, come anche la *kyma* lesbio. In entrambi i frammenti non sono riscontrabili presenze di integrazioni. La presenza del Rabirio colloca la loro provenienza con buona probabilità da uno dei grandiosi complessi realizzati dell'architetto di Domiziano, quali il palazzo sul Palatino o la villa di Castelgandolfo, quest'ultima considerata la precorritrice di villa Adriana. A tale riguardo sappiamo oggi che al momento dell'acquisto della villa dai Colonna, nel sito erano presenti diversi marmi e anticaglie ancora accatastati, e fra essi anche elementi provenienti dalla villa Cybo di Castelgandolfo comperati sul mercato antiquario dal cardinale Girolamo Colonna nel 1761²².

Al di là dell'effettiva origine degli *spolia*, gli elementi su cui poteva basarsi Caretti per l'ideazione del complesso vanno cercati nelle possibili conoscenze allora disponibili, o quantomeno in soggetti iconografici affini, tali da influenzare l'immaginazione del progettista. Un frammento piuttosto simile, con la stessa tipologia di dentelli, pur mancando la fascia decorata a squame, compare riprodotto da Piranesi nel frontespizio introduttivo al tomo secondo delle «Antichità romane...» (figg. 9-11), pubblicazione che doveva rappresentare un vero e proprio repertorio per un architetto che si accingeva alla progettazione di finte rovine. Un'attenta analisi del frammento della *Forma Urbis* presente nella medesima tavola, dove compare un edificio termale, potrebbe ricondurre a un possibile elemento di ispirazione. Il rudere era in effetti chiamato «avanzi di antiche Terme» e il suo riscontro tipologico potrebbe essere messo in relazione con alcuni degli ambienti accessori delle terme imperiali. Inoltre un documento datato 1802²³ attesta che per i lavori della villa furono impiegati palmi 3193,10 di travertino antico proveniente dalle terme di Tito, allora ritenute un unico complesso insieme a quelle di Traiano, attestando tale sito quale area di scavo fra le numerose di proprietà Torlonia. La tradizione, ricordata fra l'altro da Ridolfino Venuti, indicava allora in Rabirio l'architetto delle terme di Tito²⁴. Possiamo del resto fidare nelle non comuni conoscenze archeologiche di Caretti, certificate anche dalle note del Checchetelli²⁵, in particolare per quanto riguarda il periodo flavio-antonino, e tradotta in molti elementi della villa (si pensi ai numerosi mosaici pavimentali), ma anche nei fregi del braccio di Canova, emulanti il Foro Traiano, del palazzo a piazza Venezia²⁶ (fig. 12). Un ulteriore riferimento iconografico di una certa fama potrebbe aver suggestionato Caretti: in una nota tavola tratta da Pirro Ligorio, che

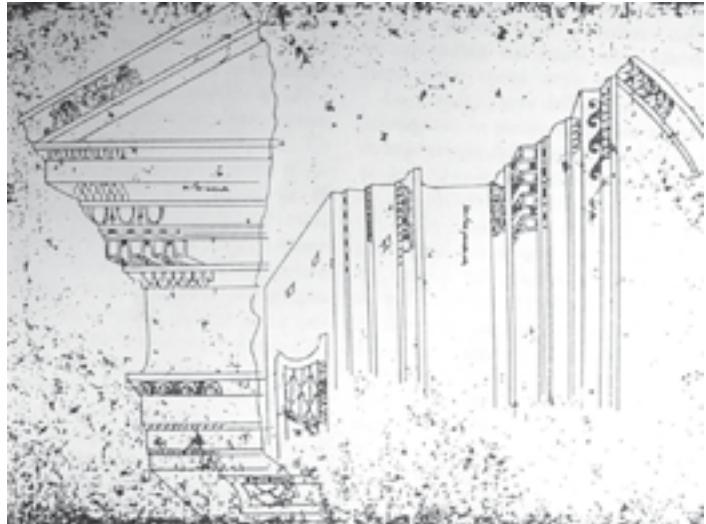
22. SPILA 2010, cap. 6. All'acquisto da parte di Giovanni Torlonia della villa Colonna venne redatta una stima dallo scultore Vincenzo Pacetti, vedi CAMPITELLI, APOLLONI 1997; GASPARRI 2002, p. 63. Sui lavori intrapresi da Girolamo Colonna nella villa fuori Porta Pia e i successivi di Valadier per Giovanni Torlonia vedi anche QUINTAVALLE 1999; PROIETTI 2001.

23. Vedi CAMPITELLI 1986, p. 161.

24. Vedi VENUTI 1763, parte prima, p. 17.

25. Vedi FAGIOLO 1982, p. 550

26. Vedi FAGIOLO 1982, p. 558.



Dall'alto, in senso orario, figura 12. Galleria di Ercole e Lica del palazzo Bolognetti-Torlonia (demolito). Architettura e allestimento di Giovanni Battista Caretti e Antonio Canova (raccolta De Alvariis, ante 1903); figura 13. Pirro Ligorio (da), studio della decorazione interna del Tempio di Venere e Roma a Roma, 1570c. BAV. Cod. Vat. Lat. 3439 (Codex Ursinianus), fol. 48v (da RANALDI 1989); figura 14. Roma, Tempio di Venere e Roma, cella di Venere (foto dell'autore).



riproduce un elemento decorativo interno del tempio di Venere e Roma²⁷, compaiono tanto il motivo decorativo a squame che i dentelli forati, elementi piuttosto rari e di forte caratterizzazione, mancando tuttavia della fascia a modiglioni (fig. 13). Lo schema della volta a losanghe utilizzato nel nicchione centrale è lo stesso del tempio di Venere e Roma (fig. 14), una delle manifestazioni più alte e famose dell'architettura adrianea. La tipologia venne studiata e riproposta nel Cinquecento soprattutto da Palladio, mentre ritrova la sua fortuna nel Settecento in architetti come C.L. Clérisseau e Robert Adam che, rifacendosi spesso ai modelli palladiani, la utilizzano in numerosi progetti. Tale soluzione decorativa sarà poi un elemento ricorrente in tutto il Neoclassicismo a cominciare da Giacomo Quarenghi nel progetto per la chiesa di Santa Scolastica a Subiaco (1770)²⁸, poi in Valadier (progetti per rotonda del 1779; chiesa con tre altari; collegiata di Montesanpietrangeli)²⁹ e nello stesso Canina (progetto per un Casinò)³⁰. La ritroviamo infine anche nella citata sala dell'Ercole e Lica nel palazzo di piazza Venezia alla cui progettazione intervenne lo stesso Canova³¹. Tralasciando altre possibili ipotesi, resta indubbio che i due frammenti di cornice abbiano quantomeno dettato la progettazione e il dimensionamento dell'ordine architettonico. Le proporzioni dei singoli elementi, i loro rapporti, la stessa larghezza di lesene e colonne (il modulo) si avvicinano molto all'altezza della cornice, come stabilito per l'ordine corinzio codificato nei trattati. In particolare, confrontando i rapporti fra capitello e trabeazione con lo schema proposto da Vignola, si nota la quasi totale corrispondenza delle proporzioni. Unica eccezione l'architrave, che nel nostro caso è bipartito (fig. 15).

I frammenti di cornice non sono tuttavia gli unici *spolia* riutilizzati nella composizione. Circa a metà del catino absidale sono inserite cinque mensole di tre diverse varietà: una centrale maggiore, e due coppie poste in opera specularmente (fig. 16). La loro tipologia sembra riconducibile a modelli quattrocenteschi della scuola di Andrea Bregno; in particolare la decorazione di uno dei due *pendant* presenta i simboli araldici della famiglia della Rovere. Non sarebbe pertanto da escludere la loro provenienza dall'ala rispondente all'antica palazzina della Rovere del palazzo Colonna ai SS. Apostoli, anche in base al confronto di alcuni elementi piuttosto simili ancora presenti nei finestrini del piano terreno

27. Biblioteca Apostolica Vaticana (BAV), Vat. Lat. 3439, f. 48v. Il *Codex Ursinianus* è una raccolta di immagini tratte dai codici napoletani di Pirro Ligorio, dovuta alla collaborazione fra Onofrio Panvinio e Fulvio Orsini, vedi VAGENHEIM 1987, pp. 206-208; la tavola assieme a un'altra sempre relativa al tempio di Venere e Roma è pubblicata in RANALDI 1989.

28. Vedi ROSSI PINELLI 2000, p. 220; DEBENEDETTI 2003, p. 242.

29. Vedi MARCONI 1964, nn. 51 e 53; DEBENEDETTI 1985, n. 354.

30. Vedi PASQUALI 1993, p. 44, fig. 1.

31. Vedi FAGIOLO 1982, p. 549; per le testimonianze fotografiche del distrutto palazzo Bolognetti-Torlonia vedi S. Sergiacomi, schede IV C. 21a-21g in LEONE ET ALII 2002 pp. 342-345.

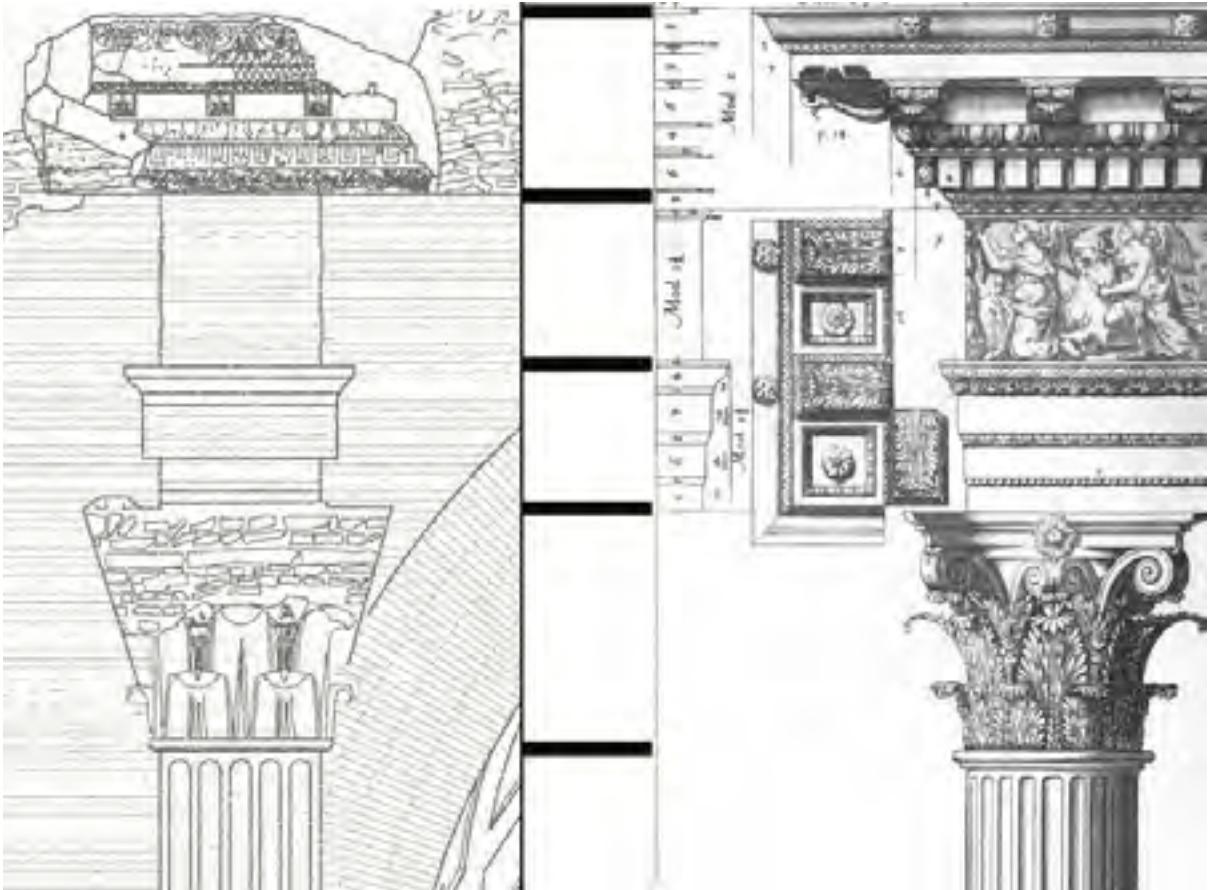


Figura 15. Confronto dimensionale fra l'ordine superiore (capitello e trabeazione) del rudere di ninfeo e lo schema dell'ordine corinzio di Vignola (da BAROZZI DA VIGNOLA 1736, tav. 54).



Da sinistra, figura 16. Rudere di ninfeo a villa Torlonia, particolare di una delle mensole del nicchione. 2003 (foto dell'autore). Nella decorazione compaiono le ghiande, simbolo araldico della famiglia della Rovere; figura 17. Roma. Palazzo Colonna ai SS. Apostoli, particolare di una delle mensole sul prospetto della palazzina cardinalizia (palazzina della Rovere) sul secondo cortile (foto dell'autore).

sul secondo cortile o giardino segreto (fig. 17). Proprio nell'ambito della ristrutturazione dell'ala cardinalizia realizzata da Paolo Posi per il cardinale Girolamo II è documentato lo smantellamento di diversi elementi decorativi in marmo dalla facciata e altri ambienti interni quali architravi, stipiti e mensole³². Sappiamo inoltre che diverso materiale, fra statue e marmi di spoglio, venne contestualmente trasferito nel parallelo cantiere della villa fuori Porta Pia. All'interno della compagine le mensole erano funzionali all'esposizione di altrettanti busti antichi, successivamente ricollocati altrove³³. Il corredo di antichità era poi completato dalla presenza di statue, torsi e frammenti di sculture che in precedenza decoravano il palazzo Torlonia di piazza Venezia e solo successivamente, scelti con buona probabilità dallo stesso Caretti, ricollocati nelle sei nicchie minori del rudere. Rimasti *in situ* sino a tempi recenti vennero poi spostati nei depositi dei musei comunali per essere allestiti nel Museo del casino dei Principi (2002), e definitivamente allocati nel casino Nobile dal 2006. Tutti gli elementi risultano provenire dalla ricchissima collezione Cavaceppi (acquistata da Giovanni Torlonia nel 1800) e restaurati dal noto

32. SPILA 2010, cap. 4, p. 134 e sgg.

33. Vedi GASPARRI 2002, p. 68.

scultore. Fra essi oltre a due frammenti moderni, probabili componenti di restauro da congiungere a torsi antichi, si distinguono due statue di togati e un'Afrodite³⁴. Quest'ultima (fig. 18) in particolare era stata oggetto di un singolare restauro di Cavaceppi che modificò la fisionomia originale, trasformando l'Afrodite in una Ninfa attraverso una nuova posizione delle braccia e l'inserimento tra le mani di una grossa conchiglia di marmo lunense, forse funzionale all'adattamento per una fontana. La trasformazione, che sembra apparentemente contravvenire alle rigorose teorie del restauro di cui Cavaceppi fu promotore, non deve essere stata del tutto arbitraria, giacché la tipologia di Afrodite risultò spesso utilizzata già in antico per creare statue di ninfe in atto di reggere una conchiglia come decorazione di esedre e fontane. Ciò rimanda inevitabilmente all'esempio della Najade del tempio diruto di villa Albani, statua che Cavaceppi conosceva senz'altro, che presenta anch'essa la caratteristica trasposizione tipologica antica mediante la conchiglia. L'inserimento di tale statua nella nicchia del falso rudere, potrebbe derivare da una precisa scelta di Caretti in relazione al modello del tempio diruto di villa Albani³⁵.

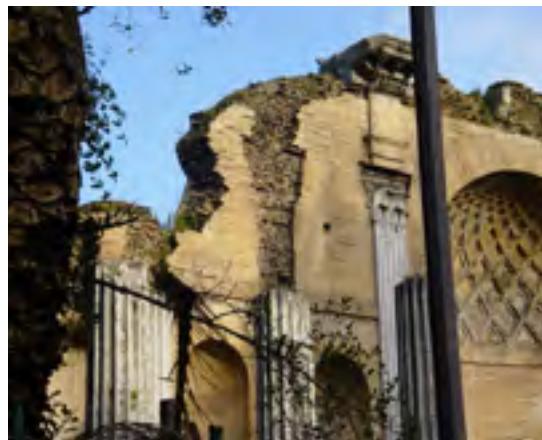
L'importanza del monumento emerge tuttavia anche in relazione alle componenti moderne, in particolare a quegli accorgimenti di tipo scenico che lo 'scenografo' Caretti elabora a simulazione di un reale disfacimento. Gli elementi architettonici in travertino, quali lesene con relativi capitelli e parti di colonne, sono tutti moderni e realizzati *ad hoc*. I capitelli (fig. 19), volutamente infranti, mostrano nel disegno e nelle proporzioni particolari analogie con quelli del vicino sepolcro di Elio Callisto, o «sedia del diavolo» (fig. 20), in particolare la forma delle terze foglie insolitamente sviluppate in lunghezza così come le volute e gli elici ribassati da cui deriva un singolare innalzamento degli steli e dei caulicoli (che raggiungono quasi la sommità delle seconde foglie). La stessa larghezza delle lisce foglie di acanto è un altro elemento di somiglianza. L'analogia col sepolcro della Nomentana (fig. 21) non si ferma soltanto al capitello. I sepolcri laterizi romani — in particolare quelli della via Appia — costituivano un tradizionale riferimento per la realizzazione delle rovine fittizie (sull'esempio del tempio diruto di villa Albani) e quello di Elio Callisto, di epoca antonina, si ergeva isolato fra la campagna non molto distante da villa Torlonia. La caratteristica mancanza delle lesene che lascia scorgere l'opera muraria retrostante, in contrasto con la finitura del paramento a cortina, è tipico di questi monumenti e Caretti, nel caratterizzare il suo rudere, riproduce proprio la particolare suggestione dei mattoni

34. Tutti gli elementi sono stati schedati. Per i due frammenti vedi: schede A. 91 (Afrodite) e A. 93 (atleta) in GASPARRI, GHIANDONI 1993, pp. 155-156; per le statue: schede nn. 37-38 (i due togati) e n. 45 (Afrodite) in GASPARRI 2002, pp. 121-122 e 130-132.

35. Sulla Najade di villa Albani e i confronti con altri soggetti analoghi si rimanda a SPILA 2006, pp. 117 e 120 con relativa bibliografia.



Dall'alto, a sinistra, figura 18. Statua di Afrodite. Età flavia-adrianea. Roma, Museo del casino Nobile di villa Torlonia (da CAMPITELLI 2002). La statua, proveniente dalla collezione Cavaceppi, era stata inserita nella prima nicchia a sinistra del rudere di ninfeo; figura 19. Rudere di ninfeo a villa Torlonia, particolare di uno dei capitelli di lesena, 2003 (foto dell'autore); figura 20. Roma, particolare di uno dei capitelli del sepolcro di Elio Callisto o «sedia del diavolo», 2003 (foto Riccardo Spila).



A sinistra, figura 21. Roma, Sepolcro di Elio Callisto o «sedia del diavolo» (foto Riccardo Spila); in alto, figura 22. Rudere di ninfeo a villa Torlonia, particolare dell'opera laterizia in rovina. 2003 (foto dell'autore).

sconnessi originariamente nascosti dall'elemento architettonico. Sempre il trattato di Silva indicava specificatamente di ispirarsi ai monumenti sepolcrali nell'edificazione di rovine moderne³⁶. Il dissesto della muratura è realizzato poi con particolare sensibilità: Caretti ha cura di inserire fra i mattoni rotti anche numerosi elementi posti di spigolo, citando la disposizione dell'opera laterizia romana (figg. 22-23). Tuttavia nelle dimensioni del mattone impiegato non si ravvisano citazioni del *later* romano, né si notano frammenti dei mattoni di paramento dalla caratteristica forma triangolare (così come veniva messo in posa dai romani dopo essere stato tagliato sulla diagonale dall'originale elemento quadrato). Per meglio comprendere la distinzione fra elementi di disfacimento reale da quelli fittizi, un'attenta analisi sulla pur scarsa documentazione iconografica permette di chiarire alcune lievi alterazioni subite dal monumento nel corso degli anni. Oltre l'originaria presenza delle statue nelle nicchie si è, ad esempio, potuto constatare dai rilievi diretti dell'atterramento accidentale di alcune colonne e dell'ultima nicchia di destra, documentato anche da una foto d'archivio (fig. 24).

Il falso teatrale arriva addirittura a fingere la presenza di elementi di restauro quali una tassellatura

36. Sulla Sedia del Diavolo si rimanda a TOMASSETTI, CHIUMENTI, BILANCIA, 1979, pp. 142-143.



Figura 23. G.B. Piranesi. *Antichità romane...*, tavola V del tomo III (da PIRANESI 1784). La tavola rappresenta uno studio dell'opera laterizia.



Figura 24. Muro di cinta di villa Torlonia dietro il rudere di ninfeo, 1930c. Foto Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, serie M n. 273. La foto documenterebbe un crollo avvenuto in quegli anni che oltre a interessare il muro provocò la caduta di parte dell'ultima nicchia di destra e della lesena corrispondente, i cui frammenti sono ben visibili in terra tutt'oggi.



Figura 25, Rudere di ninfeo a villa Torlonia, particolare del tassello di “falso restauro” in una delle colonne, 2003 (foto dell'autore).

su una delle colonne (fig. 25), oltre alla generale ‘patinatura’ eseguita ad arte, con effetti di esasperazione delle cavità naturali del travertino, non riscontrabili al contrario nelle coeve lesene dello stesso materiale. Si aggiungano la posa volontariamente sfalsata dei rocchi, nonché la presenza della colonna a terra, che ipotizziamo volontaria per la predisposizione nella relativa base del foro del perno, particolarità che non troviamo nelle altre due basi rimaste a vista³⁷. Accorgimenti che manifestano un formidabile campionario di soluzioni dal chiaro gusto scenografico. La presenza, in questo tipo di fabbriche, di elementi di restauro simulati non può che rappresentare la chiara testimonianza della nascente cultura archeologica del periodo; dell’affermarsi di nuove sensibilità verso l’antico e di moderne pratiche quali le integrazioni riconoscibili. Elementi che hanno contribuito a modificare, in un certo qual modo, la percezione stessa della rovina nel XIX secolo.

37. L’assenza del foro del perno nella quarta (da destra) e nell’ultima base testimonia la caduta accidentale delle relative due colonne. Mentre per la penultima la presenza dei rocchi atterrati rappresenta una precisa volontà progettuale

Bibliografia

- ADAM J.P. 1990 - J.P. ADAM, *L'arte di costruire presso i Romani: materiali e tecniche*, Longanesi, Milano 1990.
- ADAM R. 1990 - R. ADAM, *Manuale di architettura classica*, Sugarco, Carnago (VA) 1990.
- AGATI 2006 - A. AGATI, *Falsi ruderi*, in CAMPITELLI 2006, p. 172.
- BAROZZI DA VIGNOLA 1736 - G. BAROZZI DA VIGNOLA, *Regola delli cinque ordini d'architettura*, Lelio dalla Volpe, Bologna 1736.
- BELLI BARSALI 1970 - I. BELLI BARSALI, *Ville di Roma*, SISAR, Milano 1970 (Ville italiane, Lazio 1).
- BORSI 1979 - F. BORSI (a cura di), *Arte a Roma dal neoclassico al romanticismo*, Editalia, Roma 1979.
- BRIZZI 1980 - B. BRIZZI (a cura di), *Album di Roma*, Editori Romani Associati, Roma 1980.
- CAMPITELLI 1986 - A. CAMPITELLI, *Villa Torlonia, l'ultima impresa del mecenatismo romano*, in "Ricerche di Storia dell'arte", 1986, 28-29, pp. 151-160.
- CAMPITELLI 1989 - A. CAMPITELLI, *Villa Torlonia. Storia ed architettura*, Palombi, Roma 1989 (Comune di Roma, Assessorato alla Cultura, Centro di Coordinamento Didattico, 9).
- CAMPITELLI, APOLLONI 1997 - A. CAMPITELLI, M. APOLLONI (a cura di), *Villa Torlonia, l'ultima impresa del mecenatismo romano*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1997.
- CAMPITELLI 1998 - A. CAMPITELLI, *Cristoforo Unterperger nel parco di Villa Borghese: il Casino dei Giuochi d'Acqua, la Fontana dei Cavalli Marini, il Tempio di Faustina*, in C. Felicetti (a cura di), *Cristoforo Unterperger, un pittore fiemmesse nell'Europa del Settecento*, Catalogo della mostra (Cavalese, 19 dicembre 1998 - 27 febbraio 1999; Jesi, 6 marzo - 10 aprile 1999; Roma, 17 aprile - 20 giugno 1999), De Luca, Roma 1998, pp. 102-109.
- CAMPITELLI 2002 - A. CAMPITELLI (a cura di), *Il museo del casino dei Principi*, De Luca, Roma 2002.
- CAMPITELLI 2006 - A. CAMPITELLI (a cura di), *Villa Torlonia. Guida*, Electa, Milano 2006.
- CIMA 1980 - M. CIMA, *Decorazione Architettonica. Il tempio di Romolo al Foro Romano*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte", XXVI (1980), pp. 3-128.
- CASSANELLI 1981 - L. CASSANELLI, *Nuove acquisizioni documentarie per il giardino della Villa Albani Torlonia*, in M.L. Quondam, A.M. Racheli (a cura di), *Giardini italiani. Note di storia e di conservazione*, Ministero per i beni culturali e ambientali/ Ufficio studi, Roma 1981 (Quaderni, 3), pp. 73-80.
- CASSANELLI 1985-1986 - L. CASSANELLI, *Note per una storia del giardino di Villa Albani* in E. Debenedetti (a cura di), *Committee della famiglia Albani, note sulla villa Albani Torlonia*, "Studi sul Settecento romano", 1-2 (1985-1986), pp. 167-209.
- CHECCHETELLI 1842 - G. CHECCHETELLI, *Una giornata di osservazione nel palazzo e nella villa di S. E. Il Sig. Principe D. Alessandro Torlonia*, Tipografia di Crispino Puccinelli, Roma 1842.
- CHIUMENTI 1977 - L. CHIUMENTI, *Caretti, Giovanni Battista* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 20, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1977, pp. 85-86.
- COARELLI 1980 - F. COARELLI, *Un museo proibito*, in B. Brizzi (a cura di), *Album di Roma*, Editori Romani Associati, Roma 1980, pp. 120-146.
- CREMA 1959 - L. CREMA, *L'Architettura Romana*, Società Editrice Internazionale, Torino 1959 (Enciclopedia classica, 12.1).
- DEBENEDETTI 1985 - E. DEBENEDETTI, *Valadier, segno e Architettura*, Catalogo della mostra (Roma, 15 novembre 1985 - 15 gennaio 1986), Multigrafica, Roma 1985.
- DEBENEDETTI 2003 - E. DEBENEDETTI, *L'architettura neoclassica*, Bagatto Libri, Roma 2003.
- DEL MORO 2003 - M. DEL MORO, *Vicende biografiche, nuovi documenti, inediti e notizie su Giovan Battista Caretti (1808-1878)*, in "Neoclassico", 2003, 23-24, pp. 120-138.

- DI GADDO 1997 - B. DI GADDO, *L'architettura di Villa Borghese: dal giardino privato al parco pubblico*, Palombi, Roma 1997 (Groma, Quaderni, 5).
- FAGIOLO 1982 - M. FAGIOLO, *Ideologie di villa Torlonia, un mecenate e due architetti nella Roma dell'Ottocento*, in Mazzi 1982, vol. II, pp. 549-586.
- FAGIOLO 1990 - M. FAGIOLO, *Villa Borghese e villa Torlonia: il modello di villa Adriana ovvero il panorama della storia*, in A. Tagliolini (a cura di), *Il giardino italiano dell'Ottocento nelle immagini, nella letteratura, nelle memorie*, Atti del convegno (Pietrasanta, 8-9 settembre 1989), Guerrini, Milano 1990, pp. 207-214.
- FANCELLI 2008 - P. FANCELLI, «*De spoliis in fictas ruinas*», in J.F. Bernard, P. Bernardi, D. Esposito (a cura di), *Il reimpiego in architettura: recupero, trasformazione, uso*, Atti del convegno (Roma, 8-10 novembre 2007), École Française de Rome, Roma 2008 (Collection de l'École Française de Rome, 418), pp. 661-674.
- GASPARONI 1842 - F. GASPARONI, *Sugli obelischi Torlonia nella villa Nomentana. Ragionamento storico-critico*, Tipografia Salviucci, Roma 1842.
- GASPARRI, GHIANDONI 1993 - C. GASPARRI, C. GHIANDONI, *Lo studio Cavaceppi e le collezioni Torlonia*, in "Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte", III serie, XVI (1993), numero monografico.
- GASPARRI 2002 - C. GASPARRI, *Marmi antichi a Villa Torlonia*, in A. Campitelli (a cura di), *Il museo del casino dei Principi*, De Luca, Roma 2002, pp. 63-75.
- HOFFMAN 1963 - P. HOFFMAN, *Il Tempio di Faustina*, in "Capitolium", 38 (1963), pp. 260-267.
- HOFFMAN 1966 - P. HOFFMAN, *Il Tempio di Faustina in Villa Borghese*, Catalogo della mostra (Roma, dicembre 1966 - gennaio 1967), a cura dell'Associazione Amici dei Musei di Roma, De Luca, Roma 1966.
- HOFFMANN 1982 - P. HOFFMANN, *Villa Torlonia dal Neoclassico all'Art Nouveau*, in Mazzi 1982, vol. II, pp. 435-452.
- IACOBINI 1984 - A. IACOBINI, *Concetto e progetto di villa in Luigi Canina*, in "L'Urbe", 1983, 3-4, pp. 111-129 e 1984, 1-2, pp. 3-27.
- LEON 1971 - C.F. LEON, *Die Bauornamentik des Trajansforum und ihre Stellung in der früh- und mittelkaiserzeitlichen Architekturdekoration Roms*, H. Böhlaus, Cologne et Graz, Vienne 1971.
- LEONE ET AL. 2002 - R. LEONE ET AL., *Il Museo di Roma racconta la città*, Catalogo della mostra di riapertura (Roma, 4 maggio 2002), Gangemi, Roma 2002.
- MARCONI 1964 - P. MARCONI, *Giuseppe Valadier*, Officina, Roma 1964 (Rapporti di architettura).
- MAZZI 1982 - G. MAZZI (a cura di) *Giuseppe Jappelli e il suo tempo*, atti del convegno (Padova, 21-24 settembre 1977), 2 voll., Liviana, Padova 1982.
- MILELLA 2011 - M. MILELLA, *Considerazioni preliminari su una cornice reimpiegata nei "Falsi ruderi" di Villa Torlonia*, "DecArch", http://www.decarch.it/wiki/index.php?title=Studi/_C cornice_di_Villa_Torlonia (09.07.2011).
- MOROLLI 1986 - G. MOROLLI, *Le membra degli ornamenti: sussidiario illustrato degli ordini architettonici con un glossario dei principali termini classici e classicistici*, Alinea, Firenze 1986 (Saggi e documenti, 51).
- QUINTAVALLE 1999 - R. QUINTAVALLE, *La Villa Nomentana dei Torlonia; le sue origini, i precedenti proprietari, le successive acquisizioni*, in "Strenna dei Romanisti", 60 (1999), pp. 419-442.
- QUINTAVALLE 2001 - R. QUINTAVALLE, *La cappella di S. Alessandro e le altre fabbriche scomparse della villa Torlonia fuori Porta Pia*, in "Strenna dei Romanisti", 62 (2001), pp. 465-474.
- PASQUALI 1993 - S. PASQUALI, *Luigi Canina architetto e archeologo*, in "Rassegna", 53 (1993), pp. 44-51.
- PIRANESI 1784 - G.B. PIRANESI, *Le antichità romane. Opera del cavaliere Giambattista Piranesi architetto veneziano divisa in quattro tomi*, Stamperia Salomonii, Roma 1784.
- PROIETTI 2001 - V. PROIETTI, *L'opera di Giuseppe Valadier a Villa Torlonia e nel Casino dei Principi: una sottovalutazione e una*

dimenticanza storica, in “Strenna dei Romanisti”, LXII (2001), pp. 449-464.

RANALDI 1989 - A. RANALDI, *La decorazione architettonica interna delle celle del Tempio di Venere e Roma: una ipotesi di restituzione*, in “Quaderni dell’Istituto di Storia dell’Architettura”, N.S., 14 (1989), pp. 3-16.

ROSSI PINELLI 2000 - O. ROSSI PINELLI, *Lo Stato della Chiesa. Roma tra il 1758 e la crisi giacobina del 1798*, in G. Curcio, E. Kieven (a cura di), *Il Settecento*, Mondadori Electa, Milano 2000 (Storia dell’architettura italiana), pp. 210-239.

SACCHI LADISPOTO 1997 - T. SACCHI LADISPOTO, *Il progetto non realizzato di Ennio Quirino Visconti e Cristoforo Unterperger per villa Borghese*, in “Bollettino dei Musei Comunali di Roma”, XI (1997), pp. 63-66.

SILVA 1813 - E. SILVA, *Dell’arte dei giardini inglesi*, Vallardi, Milano 1813 (ed. a cura di G. Guerci, C. Nenci, L. Scazzosi, Olschki, Firenze 2002).

SPILA 2006 - A. SPILA, *Il tempio diruto di Villa Albani e il tema delle finte rovine nella Roma del Settecento*, in “Materiali e strutture”, 3 (2005), 5-6, pp. 104-139.

SPILA 2010 - A. SPILA, *Interventi settecenteschi nel palazzo Colonna ai SS. Apostoli e giardino sul Quirinale*, Tesi di Dottorato in Storia e Restauro dell’Architettura, XXII ciclo (2006-2009), Dipartimento di Storia, Disegno, Restauro dell’Architettura «Sapienza Università di Roma», tutor Marcello Fagiolo, 2 voll., 2010, <http://hdl.handle.net/10805/1479> (12.05.2014).

TAGLIOLINI 1990 - A. TAGLIOLINI (a cura di), *Il giardino italiano dell’Ottocento nelle immagini, nella letteratura, nelle memorie*, Atti del convegno (Pietrasanta, 8-9 settembre 1989), Guerrini, Milano 1990.

TOMASSETTI, CHIUMENTI, BILANCIA 1979 - F. TOMASSETTI, L. CHIUMENTI, F. BILANCIA, *Vie Nomentana e Salaria, Portuense, Tiburtina*, Olschki, Firenze 1979 (La campagna romana antica, medioevale e moderna, VI).

VAGENHEIM 1987 - G. VAGENHEIM, *Les inscriptions ligoriennes: notes sur la tradition manuscrite*, Antenore, Padova 1987.

VENUTI 1763 - R. VENUTI, *Accurata, e succinta descrizione topografica delle antichità di Roma*, Bernabò, Roma 1763.

VISCONTI 1794 - E.Q. VISCONTI, *Iscrizioni greche triopee ora borghesiane con versioni ed osservazioni di Ennio Quirino Visconti*, Pagliarini, Roma 1794.

WHITE 1987 - A. WHITE, *Giovanni e Raffaele Stern davanti ai monumenti del passato: alcuni elementi e qualche considerazione*, in *Esperienze di storia dell’architettura e di restauro*, a cura di G. Spagnesi, 2 voll., Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1987 (Acta encyclopaedica, 8), vol. I, pp. 315-320.



Traces of the Great War. Architecture and restoration a century on

Gian Paolo Treccani
gianpaolo.treccani@unibs.it

One hundred years after the First World War, the essay intends to review the systems adopted for protection of historic buildings, along with the damage suffered, and reconstruction after the war. The two wars which, in the 20th century, involved Italy, and severely damaged its historical patrimony, had different outcomes and gave rise to very different memories. Damage caused by the Second World War (1939-45) was much more serious, and the memories which historians of art, architects and restorers produced, in the form of documents and popular essays, are vast.

However, the Great War, especially in the North-East of Italy, produced profound changes, not only due to the complete ruin of entire villages (Asiago, Conegliano and others), but, as it is known, also due to the serious damage which Venice, Verona, Treviso suffered through bombings. Unlike the Second World War, which was in every way destructive, the Great War, also because of specific strategies and military techniques, was in some way a “constructive” war: it led to the construction of huge military buildings (barracks, fortress, infrastructures, etc.). For this reason, the Great War was probably the last conflict in human history which, paradoxically, produced new buildings and new landscapes. These inheritances, which very often show high technical and aesthetic qualities, have had little recognition, and even less investment for conservation and re-use.

Tracce della Grande guerra.

Architetture e restauri nella ricorrenza del centenario

Gian Paolo Treccani

I danni che le due guerre mondiali hanno procurato al patrimonio edilizio-monumentale italiano e le procedure di riparazione che ne sono seguite sono temi che hanno suscitato recenti iniziative storiografiche¹, da cui è emerso un quadro di grande complessità. Tale complessità è originata almeno da due elementi: dalla dimensione della rovina che, pur con peso differente fra i due conflitti, colpì città e monumenti, e dalla natura dei temi che animarono il dibattito che orientò la grandiosa ricostruzione del dopoguerra. Tuttavia, per ragioni che proveremo a sondare, è innegabile che vi sia una maggior propensione della ricerca, nel settore specifico della tutela storico-artistica e del restauro d'architettura, per quanto accadde nel secondo conflitto mondiale. Mentre la Grande guerra, di cui il prossimo anno ricorre il centenario, è meno esplorata².

I motivi di questa diversa attenzione sono molteplici. Il differente impatto distruttivo che i due eventi produssero è senz'altro un fatto discriminante. Specie nell'epilogo, segnato dai drammatici bombardamenti alleati su Italia, Germania e Giappone nel '45, la seconda guerra produsse una distruzione che pervadendo l'intera nazione andò ben oltre la perdita, pur dolorosa e irreparabile, di un singolo monumento o l'annientamento di centri perlopiù medi o piccoli, peraltro concentrati nel

1. I volumi pubblicati in questi ultimi anni sono davvero numerosi e riguardano realtà locali e nazionali. Fra i principali si segnalano: TRECCANI 2008; DE STEFANI 2011, con la ricca bibliografia allegata.

2. Costituiscono un'eccezione: THEA 1981; ROSSINI 2003; NEZZO 2003; ZADRA 2005; SPIAZZI, RIGONI, PREGNOLATO 2008.

nord-est del Paese, come accadde nella prima guerra mondiale³.

Altrettanto diversa fu la tipologia del danno. Di conseguenza, dissimile fu la gamma delle riparazioni che nella ricostruzione si dovettero portare a termine. Salvo alcuni episodi cui accenneremo (in ogni caso assai più frequenti di quelli che solitamente si considerano), dopo la Grande guerra ci si limitò, in sostanza, a “rattoppare buchi”, accomodando ciò che pur in gran numero si era guastato. Oppure, senza grandi esitazioni, ci s’impegnò nella ricostruzione, in uno stile conforme o giudicato più opportuno, di chiese, ville e palazzi⁴. Talvolta ci si spinse a rifondare nuovi centri, peraltro senza grandi affanni filologici, come fu per Asiago, ad esempio. Mentre, nel secondo conflitto, per il perfezionamento delle armi e il maggior potenziale distruttivo degli ordigni (oltre a quelli incendiari, furono sganciate diverse migliaia di tonnellate di bombe dirompenti, delle diverse dimensioni, comprese le micidiali *blockbuster* utilizzate dall’aviazione inglese), in molti episodi la rovina degli edifici monumentali fu quasi completa, o talvolta così si volle fare credere, e il danno al tessuto edilizio delle più importanti città fu molto esteso. Certo, il livello delle distruzioni non è paragonabile a quanto capitò alle città tedesche, Colonia ad esempio, con perdite calcolate al 78% del patrimonio edilizio, e 90-95% nel centro storico. Tuttavia, i danni furono ingenti. Per Milano, fra le città più colpite in Italia, molti autori hanno considerato aderente alla realtà una valutazione complessiva dei vani distrutti prossima a 146.000, pari a circa il 15,1% del totale dei locali esistenti in tutta l’area urbana al 1940⁵. Brescia, seconda città della Lombardia anche per intensità dei danni, ebbe 2.086 edifici distrutti, per un totale di 35.198 vani, pari al 35,2% di quelli esistenti⁶.

3. A parte alcuni episodi circoscritti, la Grande guerra in Italia colpì soprattutto il fronte nord-orientale e, seppur con minor danno, anche nord-centrale, con le aree della Lombardia, Friuli, Veneto e Trentino, lungo la linea del fronte di oltre 450 chilometri che univa lo Stelvio a Monfalcone, e ciò in parte spiega questa differente memoria che si è prodotta di quegli eventi. Un utile confronto quantitativo può essere fatto con il numero di chiese danneggiate nel primo e nel secondo conflitto. Ugo Ojetti, a proposito della rovina provocata dalle artiglierie e dall’aviazione austriaca al patrimonio religioso nel ‘15-’18 annota: «In tutto, 129 chiese devono essere interamente ricostruite sui fondamenti che per buona ventura quasi sempre sono intatti; 91 devono essere ricostruite solo in parte; 73 restaurate. In questo elenco, compilato dall’Opera di soccorso, mancano ancora notizie precise delle chiese che erano sulla linea del fuoco delle diocesi di Trento e di Bressanone e che dalle Giudicane alla Val Cordevole non sono poche» (OJETTI 1920, p. 36). Di ben altra entità sono i dati relativi alle chiese danneggiate durante la seconda guerra mondiale, secondo i dati forniti da padre Celso Costantini, dal 1943 chiamato da Pio XII a presiedere la Pontificia commissione per l’arte sacra. Si segnalano, infatti, novecento chiese interamente distrutte, duemiladuecento gravemente danneggiate e duemilacinquecento solo lievemente, in COSTANTINI 1957, p. 30; *Statistica* s.d. [dopo il 1918]; *La barbarie austriaca* 1920; REALE COMMISSIONE 1920. Per il solo centro di Napoli, erano almeno sessantacinque le chiese danneggiate, in MOLAJOLI, GARDNER 1944, p. 5.

4. Di questa attitudine a riparare i danni con modalità di tipo imitativo sono permeate le pagine dei cinque volumi di MOSCHETTI 1928-31. Su questo tema, per ciò che attiene al patrimonio ecclesiastico, è inoltre imprescindibile un richiamo al grande lavoro dell’Opera di soccorso per le chiese rovinata dalla guerra istituita dalla gerarchia cattolica veneta nel 1918, cui si farà cenno, e in particolare all’azione svolta dalla curia trevigiana sotto la guida di monsignor Costante Chimenton.

5. PERTOT 2007, p. 280.

6. TRECCANI 2007, p.173.

Lo spessore della memoria

Non fu solo un problema di metri cubi di macerie. Oltre la severità dei danni, diverso fu lo spessore con cui si produsse la *memoria* di ciò che era accaduto, ed è un tema che va opportunamente evidenziato. Sebbene nell'uno e nell'altro caso non mancarono accurati resoconti e neppure fece difetto la celebrazione dei grandi cantieri di ricostruzione⁷, il tono e soprattutto il senso delle narrazioni che si resero lasciano intravedere cornici e sfondi distinti che vanno esplorati proprio nella direzione di questa loro opposta specificità.

Eloquente è il racconto che Gustavo Giovannoni rende all'indomani del primo conflitto. In quella narrazione la dimensione della ferita bellica non è vista come la premessa di un restauro capace di ristabilire *scientificamente* monumenti e tessuti storici danneggiati, piuttosto come un'occasione per ridisegnare *ex novo* e nel modo più opportuno le parti distrutte. A guerra in corso (1917) ne scrive sulle pagine di «Nuova Antologia»⁸ dove, equiparando con una certa disinvoltura battaglie e terremoti, non va oltre un generico rammarico per com'era avvenuta la rinascita di una città colpita da un sisma rovinoso, quale Messina, in cui il carattere dei nuovi quartieri, con la fredda regolarità dei tracciati e il volto anodino di un'edilizia seriale, non rendeva il tratto pittoresco della città storica che si era perduta con il sisma del 1908; «Accanto ai ruderi delle città e dei paesi che, simili a individui viventi, avevano la propria fisionomia, il proprio carattere, la propria ragione, materiale ed etnica, di esistere, ecco il tracciato reticolare delle vie tutte uguali e degli isolati tutti uguali, la volgarità degli aggruppamenti geometrici privi di rispondenza allo scopo utile, ed insieme privi di ogni senso di bellezza: la quale nelle Arti positive non rappresenta qualcosa di astratto, ma è soprattutto espressione di un ordine logico, di una pratica funzione, di una disposizione adeguata»⁹.

Per i piccoli centri dell'altopiano di Asiago, del Trentino o del Cadore feriti dalla Grande guerra, la ricostruzione era *semplicemente* un tema di disegno urbano. Doveva compiersi non con una rigorosa riparazione del tessuto edilizio storico rovinato dalle artiglierie ma con un appropriato gesto rifondativo capace di assecondare, quasi naturalmente, ma in una chiave allusiva, i tratti individuali di ogni antico

7. Alle sorti del patrimonio monumentale nella seconda guerra mondiale, nell'immediato dopoguerra si dedicarono importanti volumi quali LAVAGNINO 1947 o DIREZIONE GENERALE 1950, solo per citare i più noti. Per il primo conflitto sono imprescindibili i cinque volumi del monumentale lavoro dello storico dell'arte padovano Andrea Moschetti (MOSCHETTI 1928-31), i volumi di Giovanni Scarabello (SCARABELLO 1933); *La barbarie austriaca* 1920, e per quanto riguarda il patrimonio ecclesiastico lungo l'asta del Piave, il testo CHIMENTON 1934 che è un po' la sintesi del grande lavoro di Chimenton edito col *E ruinis pulchrioris* cui accenneremo.

8. GIOVANNONI 1917.

9. *Ivi*, p. 157.

insediamento, se non di ogni architettura. In quell'ambiguità propria della cultura Novecento, che ispirandosi alla storia di fatto ne negava l'esistenza e tantomeno la ragione di una conservazione, la legittimazione di questa pratica si perseguiva con un semplice e un po' banale omaggio ad alcune essenziali regole d'impronta ambientista. Tali erano secondo Giovannoni i criteri progettuali che dovevano determinarsi, come la creazione di una nuova maglia stradale conformata all'altimetria dei luoghi, la composizione di aggregati edilizi «lontani dall'arida rigida uniformità» e con un «carattere individuale di libera varietà», l'apertura di piazze che «abbiano il carattere intimo e raccolto delle vecchie piazze dei paesi e dei villaggi italiani», l'uso della vegetazione, la valorizzazione degli ambienti naturali ecc¹⁰.

Poco dopo, in un testo dell'autorità di *Questioni d'architettura nella storia e nella vita* (1925)¹¹, neppure accenna alla guerra e alle macerie che erano ancora fumanti. Non lo fa' nemmeno in un passaggio cruciale di quello scritto in cui una trattazione delle specifiche procedure di restauro degli edifici rovinati dalle bombe sarebbe invece parsa del tutto naturale se non ovvia, vale a dire quando enuncia i principi di *ricomposizione e completamento*; concetti che, nel secondo dopoguerra, com'è noto, saranno di continuo e con evidente strumentalità convocati per convalidare ogni genere di restauro. Che non si sia trattato di un'improbabile svista né di un puro caso lo conferma un altro suo importante libro, *Vecchie città ed edilizia nuova*¹², dove egli prende di nuovo in esame la tragedia delle città ferite dai terremoti (dello Stretto nel 1908, e della Marsica nel 1915), ma alla guerra non fa' cenno.

La narrazione del secondo dopoguerra è diversa. In primo luogo perché è tanto più gremita di voci, spesso di grande rilievo intellettuale. Eccedendo la mera cronaca di quei fatti e proponendo una sintesi forse eccessiva, si potrebbe dire che in quella narrazione sembra prendere consistenza la trama di un programma molto più ambizioso, che ben si riflette nel piano espositivo delle opere a stampa più autorevoli pubblicate nell'arco di qualche decennio dopo il '45. È il caso di *Teoria e storia del restauro* di Carlo Ceschi¹³, dove ai fatti del secondo conflitto mondiale è riservato persino un intero capitolo, oppure di quei libri, che prendendo a pretesto le vicende della guerra, già nel titolo alludono a una visione percorsa da un chiaro progetto rifondativo: *Del Restauro* (A. Dillon)¹⁴, *Il restauro dei monumenti in Italia*, (A. Barbacci)¹⁵, *Scienza e arte del restauro architettonico* (A. Annoni)¹⁶, ecc.

10. *Ivi*, p. 161.

11. GIOVANNONI 1925.

12. GIOVANNONI 1931, pp.231-32.

13. CESCHI 1970.

14. DILLON 1950.

15. BARBACCI 1956.

16. ANNONI 1946.

L' "inutilità" dei danni

L'obiettivo che dal '45 in poi si perseguì, è evidente. S'inscrisse in quell'ambizioso, e forse un po' cinico disegno del restauro d'architettura di determinare il proprio linguaggio facendosi soprattutto interprete di giudizi, cioè rimodellando le architetture ferite. Spostando orizzonti e prospettive, in quella triste contingenza si decise persino di cogliere l'occasione *irripetibile* del tragico evento (con le "utili" distruzioni che esso aveva prodotto) per forzare sul piano teorico la ridefinizione dei propri principi. In questo modo si ratificarono e concretamente s'impiegarono concetti da tempo acquisiti, quali il superamento in chiave critica del filologismo ottocentesco, ma che, a ben vedere, in fondo nulla avevano a che fare con le tragiche vicende della guerra¹⁷; il che, in concreto, convalidò una pratica in cui al danno provocato dalle bombe seguì un altrettanto devastante, talvolta persino maggiore, guasto procurato dal restauro e dalla sua pretesa di *migliorare* l'architettura. Cosa che innegabilmente non accadde nel primo dopoguerra, o perlomeno ebbe toni molto più dimessi.

Pare dunque chiara la ragione per cui dai testi di restauro dell'architettura (quelli più recenti, ma anche quelli editi nel primo come nel secondo dopoguerra) gli scenari distruttivi della Grande guerra, proprio a causa della loro sostanziale inutilità, non abbiano prodotto lo spessore di una figurazione davvero efficace o siano stati persino sistematicamente rimossi¹⁸.

Ciò che va rimarcato, dunque, è come il velo che è calato sulla Grande guerra non sia dovuto a un mero problema quantitativo, al numero di monumenti e centri storici distrutti, oppure a ragioni tecniche o all'impatto che quelle vicende ebbero sulla pubblica opinione, tanto che gli episodi, anche clamorosi, in quella circostanza non mancarono. Il più noto, su cui torneremo, fu la rovina della chiesa Santa Maria di Nazareth, o degli Scalzi, a Venezia, con il bellissimo affresco di Gianbattista Tiepolo (il *Trasporto della Casa di Loreto*). Grazie alla stampa nazionale e ai *reportages* fotografici si fece sentire al mondo l'eco sinistra delle bombe che scuotevano tanti altri edifici monumentali come il Tempio e la Gipsoteca di Antonio Canova a Possagno¹⁹, Sant'Apollinare Nuovo a Ravenna, la chiesa di San Ciriaco ad Ancona, palazzi, ville, parchi o interi centri storici, lungo l'Isonzo, il Piave, sull'altopiano di Asiago ecc., temi su cui avremo modo d'intrattenerci.

Se i fatti italiani non erano abbastanza efferati, va da sé che non facevano difetto ed erano altrettanto

17. TRECCANI 2011.

18. Uso non a caso il termine *rimozione*, perché da molti scritti degli anni successivi, anche di soprintendenti, sembra espunta la vicenda della guerra. Ad esempio, Ferdinando Forlati, soprintendente a Venezia e poi nel Friuli, quando nel 1926 traccia l'attività di restauro dell'architettura minore del Veneto non fa alcun accenno alla vicenda bellica, FORLATI 1926-27.

19. OJETTI 1920, pp. 97-108.

noti, anche per quanto era riportato sulla stampa periodica²⁰, quelli stranieri. In particolare ciò che era accaduto in territorio francese²¹ e belga con le rovine pressoché totali arretrate dalle artiglierie pesanti e dall'aviazione tedesca ad almeno settecento monumenti, primo fra tutti la cattedrale di Saint-Rémy a Reims, sacello di Francia, al cui restauro attese Charles Genuys, poi a quella di Nostra Signora di Noyon, alla collegiale di Saint-Quentin, alla cattedrale di San Gervasio e Protasio di Soisson, alla cattedrale di Nostra Signora e San Vedasto di Arras, quella di Nostra Signora di Verdun, ai castelli di Coucy, de Ham, o interi centri storici quasi completamente distrutti come la cittadina francese di Dunkerque a pochi chilometri dal confine belga, Épernay, Châlons, Bar-le-Duc, al centro medievale di Ypres nelle Fiandre, come il piccolo borgo di Nyeuport, o la bellissima città belga di Lovanio, Malines, e così via (figg. 1,2).

S'è detto che quei disastri fossero molto conosciuti²². Certo non erano ignoti a un pur distratto Giovannoni (di solito, va detto, per altre cose molto incuriosito da quanto accadeva oltre i recinti patri²³) anche per il dibattito disciplinare che ne era seguito²⁴, quale l'ipotesi di conservazione a rudere del centro storico di Ypres, come tragico memoriale del conflitto (nell'arco di quarant'anni il centro fu invece ricostruito allo stato pre-guerra grazie ai fondi tedeschi della *Wiedergutmachung*, risarcimento dei danni di guerra), o le sperimentazioni con calcestruzzo armato nella ricostruzione della cattedrale di Reims. Insomma, non pare davvero un mero problema quantitativo, ma di sincronia con i pensieri che in quegli anni definivano l'orizzonte del restauro d'architettura.

Dunque, anziché il pensiero svagato di Giovannoni, è semmai la cronaca solerte affidata alla penna appuntita di Ugo Ojetti a definire con efficacia la cornice in cui va disposta la pratica del restauro del primo dopoguerra. Oltre al suo contributo fondamentale e ai resoconti apparsi già dal '17 («Bollettino d'Arte»²⁵, «Pagine d'arte»²⁶, e poco altro²⁷), la memoria "a caldo" di ciò che patirono i monumenti

20. NEZZO 2003, pp. 13-25.

21. LÉON 1951, in particolare il capitolo VIII, *Dévastations de la première guerre mondiale*, pp. 486-524.

22. MESNIL 1915; ANGELI 1915; MICHEL, BAUDRILLART 1915.

23. GIOVANNONI 1917, p. 159 e sgg.

24. AGACHE, AUBURTIN, REDONT 1915; MICHEL 1917; SIMPSON 1917. Cenni in pubblicazioni italiane coeve sono in OJETTI 1918, p. 12 e sgg.

25. Oltre qualche cenno in annate precedenti, sono da segnalare i numeri monografici MINISTERO 1917 e MINISTERO 1918, con saggi a firma dei soprintendenti; e i saggi di Corrado Ricci (RICCI 1917), Ettore Modigliani (MODIGLIANI 1920), Antonio Morassi (MORASSI 1923), Luigi Serra (SERRA 1924); vedi anche *Provvedimenti* 1915. Interessante la rassegna critica che offre Marta Nezzo (NEZZO 2010).

26. *La difesa dei nostri monumenti* 1917; *Dalmazia* 1917; *Monumenti italiani* 1917.

27. Riguardo ai lavori di messa in sicurezza delle opere d'arte sulle pagine di «Illustrazione italiana», «Corriere della sera», o nella collana dei volumi fotografici *La Guerra* dell'editore milanese Treves, vedi NEZZO 2003.

Figura 1. Ypres (Belgio), Cattedrale dopo i bombardamenti (da OJETTI 1918, p. 56); in basso, figura 2. Il centro di Ypres (Belgio) distrutto dai bombardamenti, (da Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C. 20540 USA, http://it.wikipedia.org/wiki/File:Belgie_ieper_1919_ruine.jpg).



italiani fra il 1915 e il '18 è narrata anche dai cinque piccoli volumi di Andrea Moschetti²⁸ e dal lavoro sistematico e di grande autorevolezza di monsignor Costante Chimenton (quale referente per la diocesi di Treviso nell'ambito dell'Opera di ricostruzione per le chiese danneggiate dalla guerra).

Dunque il riferimento imprescindibile è ai testi di Ugo Ojetti²⁹, sottotenente e poi capitano del Regio esercito, ma soprattutto presidente della commissione istituita presso il Comando supremo per la protezione dei monumenti e delle opere d'arte. Incarico che ebbe peso non solo nella fase di preparazione delle difese all'approssimarsi del conflitto e della gestione del delicato momento di guerra, ma in modo speciale in quel processo che spiegheremo con la nozione d'italianizzazione dei monumenti nelle terre redente che seguì la vittoria e l'occupazione di quelle regioni. Quel piano ideologico si portò a termine con restauri di ripristino, talora con interventi di vera e propria fantasia che sistematicamente e con evidenti forzature tesero a celebrare le radici dell'identità italiana di quei luoghi.

Anticipando un po' le conclusioni, potremo dire che proprio su questo registro politico d'impronta nazionalista, cui non fu estranea un'altra figura quale Antonio Muñoz³⁰, pare attestarsi il vero piano ideologico e culturale cui attese, nel primo dopoguerra, il mondo del restauro. Di conseguenza, lì pare disporsi il senso della memoria che si rese di quegli avvenimenti.

Architetture di guerra

Se il secondo conflitto mondiale è stato solo *distruttivo*, la Grande guerra, per le specifiche strategie e per le tecniche militari che s'impiegarono, è stata *anche* una guerra "produttiva". Nel senso che ha comportato la costruzione di grandi opere edilizie (forti, caserme, ospedali militari, trinceramenti, fortificazioni in roccia, ecc.), soprattutto ha disegnato una fitta rete d'infrastrutturazione militare del territorio (strade, sentieri, ferrovie ecc.) che in pratica ha segnato il percorso che segue le linee di sbarramento, e persino ha mutato il tessuto edilizio e sociale di molte cittadine nelle retrovie, dove avveniva la preparazione delle truppe da inviare al fronte. Ciò rende quella circostanza unica, forse l'ultimo conflitto nella storia dell'umanità in cui oltre a tragedie immani si sono prodotte architetture e paesaggi nuovi.

28. MOSCHETTI 1928-31.

29. Fra i principali, OJETTI 1917; suoi sono anche OJETTI 1918, OJETTI 1920; nel corso della sua intensa attività raccolse numerose testimonianze fotografiche che oggi in parte sono conservate presso l'Istituto di storia dell'arte della Fondazione Giorgio Cini di Venezia, e raccontano lo stato dei monumenti e degli oggetti d'arte, le opere di difesa e i danni dovuti agli attacchi nemici nelle zone coinvolte nelle operazioni belliche.

30. MUÑOZ 1918.

Tali manufatti, spesso di grande qualità formale e tecnica, oggi s'iscrivono nel novero dei *monumenti della guerra* e richiedono notevoli sforzi di tutela³¹, consistenti investimenti economici e progettuali per iniziative di conoscenza, per attività di manutenzione, conservazione e riuso³², rese ancor più urgenti, ardue e onerose, talora persino ragionevolmente improponibili, a causa della posizione geografica perlopiù in media e alta montagna.

Gli itinerari di questo percorso dunque seguono le curve di livello di una geografia molto impervia. Contro le previsioni degli imperi centrali, che grazie a una guerra di movimento contavano di risolvere le ostilità in tempi rapidi, lo scontro divenne ben presto una vera e propria battaglia di logoramento. Pur in forme diverse fra schieramento austriaco e italiano, questo rese protagonista la trincea, la costruzione, ma spesso anche la trasformazione di architetture esistenti di carattere difensivo e soprattutto, s'è detto, comportò colossali imprese d'infrastrutturazione militare del territorio. Un ruolo decisivo per le sorti della guerra l'ebbe la viabilità (sentieri, mulattiere, strade carrabili o camionabili), costruita con straordinaria perizia tecnica dal genio militare, tanto che in molti casi queste strutture sono tuttora le uniche forme d'accesso a territori montani di grande fascino ambientale e un patrimonio di straordinario valore, com'è accaduto per la bellissima strada del passo Crocedomini (ex SS. 669), creata dall'esercito in previsione del conflitto con l'Austria (l'opera è del 1911 e fu eseguita dal Genio militare e dalle truppe alpine dell'esercito italiano), che, con un percorso in quota di trenta chilometri, lambendo la parte meridionale dell'Adamello collega il lago d'Idro al passo Crocedomini risalendo la valle del Caffaro (a Ponte Caffaro era posto il confine tra Austria e Italia), oppure la cosiddetta

31. Considerato che i luoghi della prima guerra mondiale non oggetto di specifiche norme vincolistiche di fatto sono esclusi dalla salvaguardia promossa dalle ex leggi di tutela 1497 e 1089 del 1939 e nel successivo Codice dei beni culturali del 2004, è stata di un certo interesse la promulgazione della Legge nazionale n. 78 del 7 marzo 2001 finalizzata alla «Tutela del patrimonio storico della Prima Guerra Mondiale». La legge nazionale ebbe un importante precedente nell'azione legislativa nelle leggi provinciali di Trento del 14 febbraio 1980, n. 2 «Nuove disposizioni in materia di catalogazione del patrimonio storico, artistico e popolare del Trentino e del relativo inventario» e del 27 agosto 1987, n. 16 «Disciplina della toponomastica»; della Regione Veneto, Legge Regione Veneto del 16 dicembre 1997, n. 43, «Interventi per il censimento, il recupero e la valorizzazione di particolari beni storici, architettonici e culturali della grande guerra», pubblicata in «Bollettino ufficiale della Regione Veneto», n. 107 del 19 dicembre 1997; nelle leggi regionali del Friuli-Venezia Giulia n. 10 dell'8 maggio 2000, «Interventi per la tutela, conservazione e valorizzazione dell'architettura fortificata del Friuli – Venezia Giulia» e del 21 luglio 2000, n.14 «Norme per il recupero e la valorizzazione del patrimonio storico-culturale e dei siti legati alla prima guerra mondiale». Anche la Regione Lombardia più recentemente ha legiferato in materia: Legge Regionale del 14 novembre 2008, n. 28 *Promozione e valorizzazione del patrimonio storico della Prima guerra mondiale in Lombardia*, in «Bollettino ufficiale della Regione Lombardia» n. 47, 1° suppl. ord. del 18 Novembre 2008.

32. A questo obiettivo mirano diverse iniziative intraprese in questi ultimi anni. In primo luogo si registrano alcuni studi, in parte citati nelle note di questo saggio. Vanno menzionati alcuni importanti progetti: PIVA, ZADRA 2005; LABANCA, TOMASSINI 2007; FAVERO 2008; PISANI 2013.

Strada delle 52 gallerie, o della *Prima divisione*, una stupenda opera d'ingegneria militare di circa sei chilometri e mezzo che raggiungendo i duemila metri d'altezza tra gole e pareti rocciose si snoda sul versante orientale del monte Pasubio.

Per la lontananza dai centri abitati, la fatica del trasporto dei materiali da costruzione e in fondo per l'onere contenuto della mano d'opera (in pratica a "costo zero" poiché queste opere imponenti furono edificate interamente dalle truppe o dalle popolazioni "militarizzate"), queste architetture, anziché in calcestruzzo, almeno da parte dell'esercito italiano, si edificarono attingendo alle risorse locali, perlopiù con l'uso di masselli o sfasciume di pietra; ma sono altresì significative e particolarmente suggestive le opere in calcestruzzo approntate dall'esercito austro-ungarico. Tutto ciò contribuisce oggi a rendere quelle costruzioni ancora più belle, solide e, per la loro intrinseca propensione a mimetizzarsi fra le rocce, paiono persino disporsi *naturalmente* nel paesaggio montano.

L'inventario completo di questa archeologia di guerra è un'impresa assai ardua cui meritoriamente attendono amministrazioni territoriali, musei e associazioni³³, e include tante altre categorie di oggetti: forti, ospedali, campi trincerati, camminamenti, caserme, persino acquedotti per l'approvvigionamento idrico del fronte, come sul Col d'Astiago³⁴.

Pulsioni evocative

Non solo la guerra è stata "produttiva", ma con un procedimento analogo lo è stato anche il dopoguerra, nella dimensione vittoriosa che *necessariamente* andava celebrata. È accaduto, con maggior risolutezza negli anni del fascismo, in quel lucido percorso di fascistizzazione della Grande guerra e soprattutto dell'epilogo trionfante. Impresa che, dal 1931 al 1939, con un evidente scambio simbolico d'impronta nazionalista portò all'allestimento di un gran numero di ossari e sacrari disposti nei luoghi della battaglia.

La costruzione della memoria in realtà inaugurò i suoi cantieri in pieno conflitto. Nel '16 prese la scena con veri e propri "sventramenti toponomastici" che, cancellando antichi odonimi d'origine medievale, mutarono il volto simbolico di città e paesi con nuove titolazioni patriottiche. Nomi che proponevano una salda connessione con la vittoria ma che oggi sembrano aver perduto lo smalto di

33. Un elenco di queste attività è molto lungo. A vario titolo le Regioni Lombardia, Veneto e Friuli e le Province autonome di Trento e Bolzano hanno promosso attività nell'ambito delle celebrazioni del centenario. Fra gli enti territoriali, particolarmente attiva è la Provincia autonoma di Trento, che da tempo ha sviluppato un programma di cui vi è ampia testimonianza nel sito www.trentinograndeguerra.it 11.12.2013). Un altro importante riferimento è ovviamente il Museo della Guerra di Rovereto.

34. CHEMIN 2006

quell'antica eco guerresca: Via Sabottino, via Duca d'Aosta, via Isonzo, via Pasubio, viale Piave, piazza IV Novembre, piazza Vittoria ecc.

Quel primo dopoguerra è divenuto ben presto una stagione di grandi pulsioni evocative, non solo nel riverbero di quei nomi eroici e nel loro fondamento esplicativo, ma nella veste magniloquente di nuove e imponenti architetture³⁵. Prima con la costruzione degli *ossari* come quello sul Pasubio, ancorati al modello passatista della torre d'avvistamento e ispirati al prototipo risorgimentale di S. Martino, poi con i più moderni *sacrari*, dalla scenografia solenne e paludata di Redipuglia, opera di Giovanni Greppi, alla cima del monte Grappa, sempre di Giovanni Greppi, 1935, al Tempio votivo di Venezia lido, di Giuseppe Torres, al Tempio della Pace, a Padova, di Antonio Zanivan, al Sacrario militare del Pocol presso Cortina d'Ampezzo di Giovanni Raimondi, quelli di Caporetto, Pasubio, Monte, Cimone, Asiago, Rovereto, ecc.³⁶.

In una profusione quasi illimitata, un po' ovunque si eressero monumenti che, col passare del tempo, per consumata consuetudine paiono aver smarrito la forza d'irradiazione di quell'esplicito mandato simbolico. A parte la vicenda dell'arco di trionfo di Bolzano, opera di Marcello Piacentini che pare ancora infuocare vecchi malumori, si possono ricordare i profili bonari del Sacrario Militare dello Stelvio di Pietro del Fabro, dell'arco romano del Pasubio a quota 2035 metri, e di tante altre opere celebrative della Grande guerra, stimate nell'ordine di alcune decine di migliaia che - talora assai mestamente - hanno costituito l'arredo un po' estraneo di piazze e sagrati di chiese. Ettore Janni le ha paragonate a un'*invasione monumentale*³⁷ (nel solo Veneto se ne

35. CANAL 1982; ISNENGI 1996.

36. *Un tema* 1996. Al tema dei sacrari è dedicata una bibliografia molto vasta. Un buon orientamento è in allegato nel testo di Daniela Pisani (PISANI 2013). Solo nel 1931 fu emanata la prima legge organica in materia di sepoltura e onoranze dei caduti che regolò la costruzione dei sacrari. Il Regio decreto del 13 aprile 1919 aveva istituito, presso il ministero dell'Interno, una Commissione nazionale per le onoranze ai militari d'Italia e dei paesi alleati morti in guerra, sotto la direzione del maresciallo Armando Diaz. Di lì a breve un decreto-legge del 29 gennaio 1920 affidò questo servizio al ministero della Guerra e pochi mesi dopo (decreto 10 marzo 1920) si istituì un Ufficio centrale per la Cura e le onoranze funebri dei caduti di guerra (COSCG). Negli anni del fascismo, a ratificare la centralità del tema nel messaggio politico, il Commissario straordinario fu messo alle dipendenze del capo del governo (regio decreto-legge 752 del 31 maggio 1935, *Modificazioni alla legge 12 giugno 1931, n. 877, concernente la definitiva sistemazione delle salme dei Caduti in guerra*, convertito in legge n. 132 del 9 gennaio 1936).

37. «Se monumenti si devono innalzare, siano pochi, siano possibilmente grandiosi, come se ne usavano al tempo di Tito e di Napoleone. Gesta titaniche non si frantumano in monumenti di provincia; e a ricordare i propri morti nella guerra vittoriosa ogni villaggio può provvedere senza commetterne la caricatura a uno scalpellino ambizioso», JANNI 1918, p. 290. Sull'*"invasione monumentale"* intervennero altri intellettuali, fra cui Ugo Ojetti, affinché si bandissero concorsi solo a livello nazionale vincolando la realizzazione dei progetti vincenti all'approvazione del Consiglio Superiore delle Belle Arti a sessioni riunite: auspicando, in altri termini, un controllo centrale, «Strani tempi e paese stranissimo. Il Governo era arrivato a fissare per decreto reale l'altezza massima dei tacchi degli stivali; ma a contaminare per secoli la bellezza d'una piazza italiana non s'ha da chiedere al Governo nessun permesso, e magari ci si guadagna un tanto, più la croce di cavaliere. Quali norme s'avrebbero, dopo tutto, da emanare? Due sole. Prima norma: per porre od erigere alla vista del pubblico qualunque ricordo

contano alcune migliaia³⁸). Oppure, si allestirono suggestive sistemazioni paesaggistiche, quali i viali o parchi delle rimembranze, aree sacre, ecc. che in un inventario del 1924 risultano pari a 2.217, vale a dire che erano presenti almeno in un comune italiano su quattro³⁹.

La memoria prese la forma dell'evento simbolico anche con solenni campagne di sacralizzazione delle aste dei fiumi come per il Piave e l'Isonzo e, in competizione con le gerarchie ecclesiastiche per il possesso di spazi simbolici, persino delle cime dei monti, delle valli e dei sacri confini della patria con la costruzione di sacelli e gruppi scultorei (come sul Monte Grappa, con la costruzione della torre-faro di Alessandro Limongelli e dell'enorme sacrario di Giovanni Greppi e Giannino Castiglioni sul versante occidentale del massiccio *Sei busi*, a passo Resia nel comune di Malles, al Brennero, a San Candido ecc.).

Quelle scenografie del dolore e del ricordo, umanizzandolo hanno plasmato il paesaggio e hanno mutato interi pezzi di territorio. Nella cornice di questo scambio simbolico hanno inaugurato ambiziose e in fondo precoci politiche di salvaguardia paesaggistico-ambientale piegandole alle ragioni della propaganda politica. In questo processo di consacrazione dello spazio, gli scenari dell'eroismo patriottico divennero «luoghi sacri e intangibili», straordinari depositi di memoria che in nome dei valori di *patria e nazione*, e in perfetta coincidenza con gli eventi, si battezzarono col toponimo di alcune fra le località più tristemente famose del teatro di guerra: le campagne attorno a Vittorio Veneto, il corso del Piave, o i quattro massicci montuosi nel Trentino, Veneto e Friuli-Venezia Giulia, rispettivamente i monti Pasubio, Grappa, Sabotino, S. Michele che si decretarono zone monumentali con regio decreto-legge n. 1386 del 29 ottobre 1922 (*Regio decreto-legge n. 1386 del 29 ottobre 1922, che dichiara monumenti alcune zone fra le più cospicue per fasti di gloria del teatro di guerra 1915-18*, in «Gazzetta ufficiale del Regno d'Italia» n. 258 del 3 novembre 1922, cioè la vigilia dell'anniversario della vittoria)⁴⁰.

monumentale, anche un solo busto, in onore di uomini o fatti della guerra, s'avrà sempre da bandire un concorso nazionale le cui regole dovranno sempre essere approvate dal Sovrintendente ai Monumenti e dal Sovrintendente agli oggetti d'arte della regione; e questi due responsabili faranno di diritto parte della giuria. Seconda norma: il ministero della Guerra non accorderà più a deputati, a comitati e a scultori un solo chilo di bronzo dei suoi cannoni vecchi e dei cannoni tolti, al nemico, se il progetto per monumento che si erigerà con quel bronzo e la scelta del luogo dove si erigerà, non saranno stati approvati dal Consiglio Superiore delle belle arti a sezioni riunite», OJETTI 1920, pp. 86-87, che ripropone un articolo apparso su «Corriere della Sera» del 3 aprile 1919. Sull'argomento si sofferma anche Corrado Ricci (RICCI 1916), il quale nella sua funzione di direttore generale delle Antichità e Belle arti del ministero dell'Educazione nazionale intervenne con specifiche circolari; vedi NEZZO 2010.

38. PISANI 2013, in cui si riportano interessanti dati quantitativi sulla distribuzione nelle varie aree del Paese. Vedi anche MONDINI 2006. Per l'area lombarda, trentina, vedi rispettivamente: CAZZANI 2012; MARCHESONI, MARTIGNONI, CALI 1998.

39. PISANI 2013, progetto di ricerca realizzato nell'ambito del protocollo d'intesa tra Regione Veneto, Ca' Foscari e Luav di Venezia, con una ricca bibliografia allegata.

40. Esso fu convertito dalla legge 16 giugno 1927, n. 985 («Conversione in legge di regi decreti-legge emanati anteriormente

Tali ambiti ricaddero sotto l'alta sorveglianza del ministero della Guerra che sottraendoli a usi giudicati lesivi poté delimitarne i confini, esercitare una capillare azione di tutela per impedire allestimenti celebrativi malfatti oppure giudicati indecorosi e provvedere alla custodia e alla manutenzione dei manufatti esistenti. Una straordinaria enfasi retorica, ben oltre la diretta espressione verbale, precisa le finalità sottese a quei provvedimenti, che ne traducevano le coordinate simboliche come potenti «capisaldi sacri all'epica lotta - o zone monumentali – capaci di riassumere o simboleggiare in sé la visione genuina della guerra, di compendiarne le fattezze eroiche, d'incarnarne il tormento, il sacrificio a l'apoteosi [...] in guisa da comporne un quadro dai lineamenti epici palpitanti di suggestione patriottica ed eroica».

Nella relazione che accompagna il decreto è eloquente l'aspirazione a custodire l'autorità di quella "geografia eroica", in quell'idea di "integrità epica" che promuovendo politiche di tutela si esplicava nel volto immutato dei più importanti teatri di guerra: «L'austerità del gesto artistico deve essere legge in materia così eroica, epperò sui luoghi i lineamenti della lotta nella loro espressione reale ed eloquente rappresentano, per sé medesimi, insuperando monumento dell'arte. Ravvivarli, custodirli, tramandarli nella loro integrità epica, deve essere quindi il primo e più sacro compito, dappoichè essi soltanto parlano la voce alta della guerra e del sacrificio vero. E sono rami di trincee, testimoni della lotta dura, caverne nelle quali si fucinò per lunghe e scure vigilie il raggio della Vittoria, calvari di monti, mète di poggi sanguinanti, capisaldi di azione e di reazione nell'alterna vicenda della guerra aspra e tremenda. Tutte queste vestigia debbono essere consacrate e rivendicate nelle loro fattezze derivate dalla stessa guerra senza altro suffragio di speciali opere d'arte che altererebbero l'austerità del volto eroico»⁴¹.

La produzione di memoria coincise dunque con la volontà di suscitare e orientare il ricordo. Lo fece, in termini più chiari di quanto non potesse farlo il ricorso alla parola, con la difesa dei segni di quella guerra, segni che al pari di cicatrici ebbero l'autorevole incarico di narrare ed eternare la memoria di quelle gesta.

In questo grande piano di formazione del consenso, la promozione di un turismo di massa nei luoghi dei combattimenti fu intimamente connessa all'efficacia fascinatrice di questo progetto rievocativo e fu alimentata dalla pubblicazione di guide editate nella collana *Sui campi di battaglia*⁴² del Touring club italiano tra il '27 e il '31. In questa profusione produttiva si disposero persino quelle commemorazioni

alla pubblicazione della legge 31 gennaio 1926, n. 100»). Quarantacinque anni più tardi si ebbe un aggiornamento con la legge 27 giugno 1967, n. 534 per il «Riconoscimento alla zona di Castel Dante in Rovereto e alle zone di Monte Ortigara del carattere di monumentalità ai sensi del regio - decreto 29 ottobre 1922, n. 1386, convertito nella legge 16 giugno 1927, n. 985».

41. *Ibidem*.

42. DI MAURO 1982, p. 403 e sgg.

allusive che, producendo una frattura nell'essenza di questa intelaiatura retorica del ricordo, pretesero di comunicare un linguaggio di pace con il volto quotidiano dei cosiddetti monumenti utili⁴³. Come rilevò Ettore Janni sulle colonne di «Emporium», si trattò di opere di pubblico interesse volte «a contrastare la minaccia della grande invasione monumentale che incombe sui popoli vincitori»⁴⁴.

Dalla seconda metà degli anni Venti, almeno nel nome, queste opere celebrarono la vittoria con imprese che, in un più generale processo di normalizzazione, tesero a intrecciare ricordo e utilità. In questo gioco di prossimità, che ne rendeva possibile l'impiego in una forma di rievocazione indiretta, si costruirono ponti (il nuovo ponte della Vittoria a Verona di Ettore Fagioli e Ferruccio Cipriani, 1928), piazze (piazza della Vittoria a Brescia, Marcello Piacentini, 1928-32), scuole, ospedali, palazzi municipali (Padova, di Romeo Moretti e Giovan Battista Scarpai), i vari asili, le Case del mutilato, le Case degli orfani di guerra e tante altre architetture *utili* che qua e là sorsero, in particolare nel Triveneto, sino all'anacronistico tentativo di commemorare la Vittoria con il completamento della palladiana loggia del Capitano a Vicenza su progetto di Ettore Fagioli.

«I nostri monumenti furono fatti con premeditazione iniquo bersaglio»: Prevenzione e danni

L'ingresso italiano nel primo conflitto mondiale avvenne a guerra iniziata, il 23 maggio del 1915. Dichiarate le ostilità all'Austria-Ungheria, la strategia italiana fu d'intraprendere un contenimento delle truppe austro-ungariche lungo il fronte trentino, nell'area che, favorita da particolari condizioni orografiche, s'incuneava ai bordi del lago di Garda nella linea di confine tra le province di Brescia e Verona. Contemporaneamente, con un'offensiva verso est (dove l'esercito italiano, composto da mezzo milione di soldati, poteva contare a sua volta su un saliente che poco a ovest del fiume Isonzo penetrava verso l'Austria-Ungheria), si perseguì l'obiettivo di conquistare l'area a nord di Trieste sino a Gorizia o, in uno scenario molto più ambizioso, di penetrare fino a Vienna.

Nonostante le entusiastiche previsioni ben presto divenne una logorante *guerra di trincea*, e in

43. *Ibidem*.

44. Il cambio di rotta rispetto alle pratiche celebrative dei monumenti a carattere commemorativo che avevano invaso un po' tutte le regioni d'Italia, avvenne anche a seguito dell'articolo di Ettore Janni (JANNI 1918), che ammoniva «Noi abbiamo forse ucciso la guerra ma non sappiamo se riusciremo a uccidere la mania dei Comitati che dalla guerra ebbe sì largo alimento», e più in là nel testo «Chi sarebbe malcontento se fra dieci anni gli accadesse di trovare in moltissimi luoghi d'Italia, sulla fronte degli edifici nobili o modesti d'aspetto questa semplice iscrizione?: IN MEMORIA DEI CADUTI DELLA GRANDE GUERRA QUESTA SCUOLA IL POPOLO DI X VOLTE EDIFICATA E DOTATA, oppure, invece di "questa scuola", "questo ospedale", "questo asilo estivo di fanciulli", e "questo sanatorio"?», p. 291. *Non monumenti, ma asili*, titolerà nel 1927 un articolo a cura del ministero dell'Educazione nazionale sul periodico «Foglio d'ordini» del Pnf (MINISTERO 1927, p. 3).

questi confini geografici produsse le maggiori ferite a città e monumenti italiani. Gli avanzamenti tecnologici furono sorprendenti (con la messa a punto di carri armati, artiglieria pesante⁴⁵ e veivoli⁴⁶ sempre più veloci e letali) tanto che influirono non solo sulle sorti delle battaglie ma perfino sui livelli di danneggiamento che le nuove armi potevano causare a edifici e infrastrutture, come accadde, ad esempio, negli eventi tragici della cosiddetta *battaglia degli altopiani*, tra il 15 e il 27 giugno del 1916. La procedura del bombardamento detto *a tappeto* (che, com'è noto, divenne un'arma devastante e sistematicamente impiegata sui centri abitati dall'aviazione alleata nella seconda guerra mondiale) ebbe qui un primo battesimo da parte dell'artiglieria austro-ungarica. Sull'Altopiano di Asiago, lungo i cinque chilometri di fronte, aprirono il fuoco più di duecento pezzi d'artiglieria di grosso calibro. Cagionarono 230.000 morti e distrussero pressoché totalmente Asiago, Arsero, Canove, Gallio, Foza e altri piccoli centri, prologo alla battaglia dell'Isonzo e alla drammatica disfatta di Caporetto con la conseguente ritirata delle armate schierate dall'Adriatico fino alla Valsugana.

Lo sgomento per quanto era accaduto in Francia e Belgio, ma più di tutto l'angoscia per quanto sarebbe potuto capitare in quelle regioni di confine, fecero nascere l'idea di un grande piano di protezione del patrimonio monumentale italiano. Ci fu una grande mobilitazione, la prima, più importante e sistematica opera di salvaguardia preventiva condotta dallo stato, coordinata da Corrado Ricci e da molte altre figure tra cui Arduino Colasanti, Ugo Ojetti e alcuni generali dell'esercito, e documentata in alcuni testi editi dal 1917. Nell'agosto-dicembre di quell'anno il «Bollettino d'Arte» pubblicò alcuni pezzi a firma dei soprintendenti ai monumenti nel numero monografico dal titolo *La difesa del patrimonio artistico italiano contro i pericoli della guerra, 1915-17 (Protezione dei monumenti)*⁴⁷. Le regioni effettivamente coinvolte, pur con differenti livelli di mobilitazione, furono Veneto, Lombardia, Emilia, Romagna, Toscana, Marche, Lazio, Puglia, Sardegna. Mentre l'anno successivo, dopo la disfatta di Caporetto e l'incombente minaccia di un'invasione nemica, per pubblicizzare il lavoro iniziato nel 1915 e per rassicurare l'opinione pubblica, fu stampato un secondo numero monografico sulla *Protezione degli oggetti d'arte*, con un dettagliato resoconto degli apprestamenti difensivi e di tutta l'opera

45. Furono possibili grazie ai miglioramenti delle tecniche siderurgiche che portarono alla produzione di migliori leghe di acciaio con incrementi nel calibro, nella frequenza di tiro delle bocche da fuoco, ma soprattutto aumentando la gittata dei proiettili sia nell'artiglieria da terra che in quella navale con tiri superiori ai venti chilometri.

46. Specialmente dopo il 1916 da parte dell'aviazione tedesca, inglese, russa e italiana s'impiegarono aerei per il bombardamento strategico, con esiti anche sul piano psicologico, con missioni a lungo raggio, colpendo linee di comunicazione, centri industriali e loro città. Nella prima fase della guerra anche i dirigibili Zeppelin presero parte a questi raid, come nel caso del bombardamento di Londra.

47. MINISTERO 1917. Ne dà un quadro esaustivo anche MOSCHETTI 1928-31, vol. I (1928), pp. 5-47. Vedi anche NEZZO 2003, p. 27 e sgg.; NEZZO 2008.

straordinariamente onerosa di trasferimento in zone sicure degli oggetti artistici mobili (compresi strappi di affreschi che in forma di “prevenzione” si fecero in edifici posti in zone ritenute molto esposte come Treviso⁴⁸, oppure come per gli affreschi di Giandomenico Tiepolo nella parrocchiale di Meolo⁴⁹), opera messa in atto - non senza l’opposizione di sindaci e forze politiche locali allarmati dalla possibilità che quei capolavori una volta tolti non tornassero alla loro sede - dalle soprintendenze alle Gallerie e agli oggetti d’arte del Veneto, Lombardia e Romagna sotto la direzione di Arduino Colasanti. Altrettanto completa e ricca d’illustrazioni è la documentazione di questa importante attività offerta da Carlo Tridenti sulle pagine di «Nuova Antologia»⁵⁰ e da Ugo Ojetti⁵¹.

Se nella seconda guerra mondiale questi apprestamenti difensivi costruiti in loco si dimostrarono spesso vani o poco utili, nella Grande guerra (anche per il modesto potenziale distruttivo degli ordigni) giocarono, al contrario, un ruolo importante. Erano manufatti talora davvero rudimentali, con l’impiego di materassi trapunti, talvolta con imbottitura d’alga essiccata, fasciature con tela, “reti antibomba”⁵², assi di legno e sacchetti riempiti di sabbia o vere e proprie murature in laterizio, «curiosi astucci, di una forma che ricorda talvolta lontanamente quella dell’opera racchiusavi, e che smaterializzati dalla riproduzione fotografica possono far pensare ad un’infantile architettura di dadi o a un castello di carte»⁵³.

Senza dubbio ebbe un esito positivo quella sistematica e onerosissima campagna di allontanamento delle opere d’arte mobili dalle zone di guerra, un vero e proprio “rastrellamento” organizzato dal ministero della Pubblica Istruzione. La riprova, fra i tanti episodi, si ebbe nell’agosto del 1916 in occasione dell’incursione aerea che causò gravi danni alla chiesa veneziana di Santa Maria in Formosa. Solo grazie a questa prevenzione l’ordigno non distrusse anche la bellissima tela di Santa Barbara di Palma il Vecchio. Così accadde per le vetrate quattrocentesche, attribuite a Bartolomeo Vivarini, nella chiesa veneziana di San Giovanni e Paolo⁵⁴, per il museo archeologico di Cividale vittima dell’aviazione

48. Ci si riferisce agli affreschi di Tommaso da Modena strappati da Franco Steffanoni nel salone capitolare del convento di San Nicolò a Treviso, e dei due guerrieri dipinti da Lorenzo Lotto ai lati del monumento Onigo, nella medesima chiesa di S. Nicolò, che già era stata colpita da bombe lanciate da aeroplani austriaci, di cui parla Arduino Colasanti in COLASANTI 1918, p. 251.

49. MOSCHETTI 1928-31, vol. III (1930), p. 32.

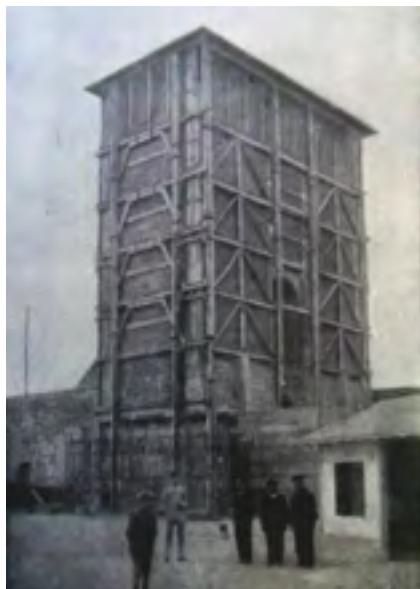
50. Offre un quadro dettagliato di quella straordinaria opera anche TRIDENTI 1917.

51. OJETTI 1917.

52. Come nel caso delle chiesa di San Giovanni evangelista e della cappella del Santissimo Sacramento a Brescia protetta all’esterno con reti metalliche contro la caduta di bombe aeree, come documenta una bella immagine in MODIGLIANI 1920.

53. TRIDENTI 1917, p.117.

54. COLASANTI 1918, p. 192.



Dall'alto, in senso antiorario, figura 3. Ravenna, opere di protezione muraria al Mausoleo di Galla Placidia, (da TRIDENTI 1917, p. 124); figura 4. Ancona, opere di protezione all'Arco di Traiano, (da TRIDENTI 1917, p. 125); figura 5. Verona, opere di protezione alle Arche Scaligere, (da TRIDENTI 1917, p. 129).



Figura 6. Venezia, opere di protezione al Palazzo Ducale (da OJETTI 1917, p. 64).

austro-ungarica nell'incursione dell'11 luglio 1917⁵⁵, o per la chiesa di San Giorgio a velo d'Astico (figg. 3-6).

L'intenzionalità del danno

Un altro tratto che rende dissimili i due conflitti (pur in un'identica strategia - che non è improprio definire terroristica - volta in ambedue i frangenti all'annientamento dei centri abitati e a far strage fra le popolazioni civili) è stata l'intenzionalità del danno. Nel '44-'45 i bombardieri alleati colpiscono le città italiane, tedesche e giapponesi con lanci assai poco precisi (l'ordigno era in grado di centrare l'obiettivo con un'approssimazione di qualche chilometro), fatti perlopiù da cinquemila metri d'altezza con la micidiale tecnica dell'*area bombing*, e certo a poco servirono quelle *Frick Maps* dei *Monument Officers* Alleati (le mappe del «rischio monumentale», che avrebbero dovuto garantire la neutralità e la sopravvivenza del patrimonio storico-artistico). Nel primo conflitto, al contrario, la bassa quota cui volavano i biplani austriaci e italiani dava modo di vedere i monumenti e di calcolare con una certa precisione il punto dove sarebbe caduto l'ordigno, e poco valse l'articolo 56 della Convenzione dell'Aja (*Convenzione concernente le leggi e gli usi della guerra per terra*, che ammoniva: «I beni dei comuni, quelli degli istituti consacrati ai culti, alla carità e all'istruzione, alle arti e alle scienze, anche se appartenenti allo Stato, saranno trattati come la proprietà privata. Ogni sequestro, distruzione o danneggiamento intenzionale di tali istituti, di monumenti storici, di opere d'arte e di scienza, è proibito e dev'essere punito»⁵⁶), firmata nell'ottobre del 1907 da quarantaquattro stati, tra cui Germania e Austria.

Medesima intenzionalità distruttiva valse, sia nella prima sia nella seconda guerra, per le nuove tecniche di bombardamento dette "a tappeto" (o "di distruzione") operate dalle potenti artiglierie. Inoltre, come accadrà nelle incursioni condotte dell'aviazione alleata sulle città europee nel '44-'45, per la prima volta nel '15-'18 l'alta mole delle torri campanarie servirono da orientamento e bersaglio per i tiri d'aggiustamento, cosicché divennero le principali vittime di quegli scontri, come nel caso delle parrocchiali trevigiane di Cimadolmo, Maserada, Moriago, Nervesa, San Polo di Piave, Sernaglia della Battaglia, Valdobbiadene, Vazzola di Piave, la chiesa di San Giorgio a Velo d'Astico, la parrocchiale di

55. OJETTI 1918, p. 41.

56. Inoltre, l'Art. 27 stabiliva che: «Negli assedi e bombardamenti devono essere presi tutti i provvedimenti necessari per risparmiare, quanto è possibile, gli edifici consacrati al culto, alle arti, alle scienze, alla beneficenza, i monumenti storici, gli ospedali ed i luoghi ove trovansi riuniti gli ammalati e i feriti, a condizione che essi non siano adoperati in pari tempo a scopo militare».

Foza in provincia di Vicenza, o quelle veneziane di Losson, Fossalta, Meolo e tanti altri ancora, o l'alto mastio del castello di Susegana.

Padre Celso Costantini, rievocando il raid austriaco del maggio '17 compiuto a bassa quota sulla basilica di Pomposa, biasima quell'esplicita premeditazione: «Non v'è alcun dubbio che il vilissimo e nefando attentato era premeditato e diretto contro la basilica, perché l'aereo era bassissimo, e l'aviatore non poteva confondere la enorme massa della basilica con un altro edificio, e poi perché nei pressi d'essa non c'è assolutamente alcun obiettivo militare da colpire»⁵⁷. Identico è il tono della cronaca di Corrado Ricci quando riferisce dell'«infernale progetto, freddamente studiato ed attuato, di distruggere quel che la città, sacra all'amore del mondo, vanta di più bello [...] Chi segue sulla pianta di Venezia i segni posti a ricordo delle bombe, cadute con visibili effetti o inesplose o sommerse, ha la coscienza di poter affermare che i maggiori nostri monumenti furono fatti con premeditazione iniquo bersaglio»⁵⁸.

La prima vittima illustre di quel conflitto fu dunque Venezia, con l'incursione di due idrovolanti austriaci il 24 maggio 1915, il giorno successivo la firma della dichiarazione di guerra. Una bomba, destinata alla vicina stazione ferroviaria, esplose fra il tetto e la sottile volta in *cantinnelle* della chiesa di Santa Maria degli Scalzi frantumando quasi interamente la *Traslazione della Santa Casa di Loreto* che Giovanbattista Tiepolo quasi cinquantenne aveva dipinto ad affresco tra il 1743 e il 1750⁵⁹. Nel corso dei bombardamenti che nei mesi successivi si condussero sulla città, vi furono danni qua e là nel centro abitato (nelle quarantuno incursioni si lanciarono 1.029 bombe, 300 nel solo raid notturno tra 26 e 27 febbraio 1918, per un totale di 52 morti, 84 feriti), e poco poterono quelle rudimentali strategie difensive che coinvolgendo abitanti e abitati portarono a trasformare le altane in posti d'avvistamento per la contraerea navale e della terraferma⁶⁰.

La mattina del primo attacco su Venezia, il 24 maggio del 1915, una squadra di navi austriache in rada davanti ad Ancona, scagliò sette proiettili di grosso calibro contro la sagoma ben visibile della

57. Il passo è riportato in RICCI 1917, p. 177.

58. COSTANTINI 1917, pp. 103-104; RICCI 1917, pp. 176-7.

59. OJETTI 1917, p.18 e sgg.; OJETTI 1920, pp. 109-121.

60. Altre vittime celebri fra le calli della città lagunare furono le chiese di San Francesco della Vigna (23 giugno 1916), il bellissimo campanile e la case tutt'intorno, Santa Maria Formosa, San Pietro in Castello (ambidue il 9 agosto del 1916, quasi una ritorsione dopo la presa di Gorizia da parte dell'esercito italiano), Santi Giovanni e Paolo (13 settembre 1916). Il 4 settembre 1916 una bomba incendiaria cadde davanti alla porta centrale di San Marco destando grande scalpore nell'opinione pubblica nazionale internazionale, mentre il 13 agosto dell'anno dopo toccò alla Scuola Grande di San Marco ora Ospedale Civile. Tra gli altri, forniscono un dettagliato resoconto RICCI 1917, p. 177, OJETTI 1918, p. 26 e sgg., MOSCHETTI 1928-31, vol. I (1928), pp. 47-68.

cattedrale di San Ciriaco⁶¹ sulle pendici del Monte Gasco, e un incrociatore cannoneggiò Rimini. Il 12 febbraio dell'anno successivo in un'incursione aerea su Ravenna una bomba centrò Sant'Apollinare nuovo, la chiesa palatina di Teodorico. Come rievoca Ugo Ojetti, «La bomba cadde per fortuna verso la facciata, scoppiando, dopo l'urto sul tetto, distaccando un gran lembo dei mosaici verso l'ingresso così che poche ore dopo precipitavano»⁶².

In questa fase della guerra, le città, soprattutto venete, fatte bersaglio dall'aviazione austriaca raggiunsero un numero elevato ma data la scarsa potenza degli ordigni – taluni, s'è detto, alquanto artigianali – per buona sorte patirono danni limitati⁶³. Verona subì un'incursione il 25 luglio 1915 in piazza delle Erbe (dove ora è collocata la statua commemorativa di Egidio Girelli), a Padova (con un centinaio di edifici rasi al suolo⁶⁴), nel dicembre 1917 una bomba lanciata dal cielo prese il fastigio della facciata del Duomo, fu danneggiata anche la cupola della chiesa del Carmine, la chiesa di San Valentino, la Basilica del Santo e gli Eremitani. Treviso fu pesantemente colpita (più di 1.500 bombe) in particolare il 16 aprile 1916, poi nel maggio del '17, Montebelluna, Castelfranco e Mestre. Persino la lontana Milano, nel febbraio 1916, fu vittima dall'aviazione austriaca con ben diciotto caduti nel quartiere di Porta Romana.

Le distruzioni causate dalla nostra flotta aerea, o quella alleata, ai territori ancora sotto il dominio austro-ungarico non furono da meno, con incursioni su Trieste, Trento, Rovereto, Riva del Garda, Vittorio Veneto e altri centri minori, con distruzioni al patrimonio edilizio e monumentale di quelle città. L'aviazione inglese, nostra alleata, nel 1918 colpì duramente la cittadina di Vittorio Veneto (figg. 7-10).

Anche per il progresso tecnologico nella produzione dei dispositivi di fuoco, per la maggior efficacia distruttiva dei proiettili esplodenti e per il perfezionamento delle tecniche di tiro, ben più gravi e soprattutto pervasive (benché, forse, meno avvertite dalla pubblica opinione anche internazionale rispetto allo scalpore che produsse il bombardamento aereo su Venezia⁶⁵), furono invece le ferite inferte al patrimonio monumentale e ai centri storici dai cannoni e dagli obici delle artiglierie dell'uno e dell'altro schieramento. Specie nelle campagne militari, avviate con la battaglia - già menzionata

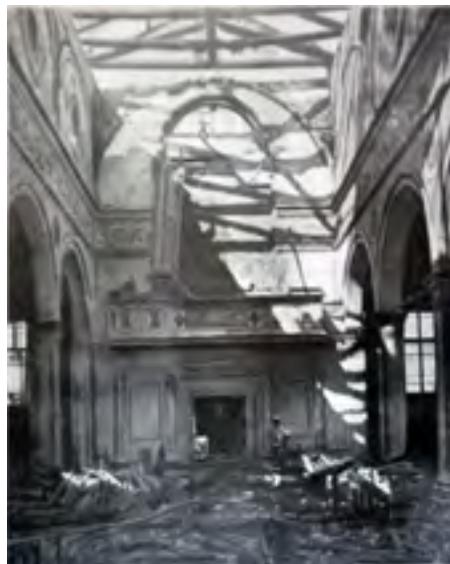
61. *I fasti* 1916.

62. OJETTI 1918, p. 37; *Bombe nemiche* 1916.

63. Un quadro efficace è delineato in MOSCHETTI 1928-32, vol. I, pp.47-74.

64. *Ivi*, p. 68.

65. Anche in conseguenza dei danni al patrimonio monumentale di Venezia, nella Conferenza di Washington, con risoluzione del 4 febbraio 1922, fu istituita una Commissione internazionale di giuristi con l'obiettivo di fissare regole sulla condotta della guerra aerea. Convocata all'Aja, sotto la presidenza del delegato degli Stati Uniti, propose un progetto dal titolo *Regole per la condotta della guerra aerea*.



In alto, da sinistra: figura 7. Venezia, Chiesa di Santa Maria degli Scalzi dopo il bombardamento del 24 maggio 1915, (da *La barbarie austriaca* 1920, p. 14); figura 8. Venezia, Chiesa di Santa Maria in Formosa dopo il bombardamento del 9 agosto 1916, (da *La barbarie austriaca* 1920, p. 21); figura 9. Ancona, Chiesa di San Ciriaco dopo il bombardamento del 24 maggio 1915, (da *La barbarie austriaca* 1920, p. 11).



Figura 10. Padova, il Duomo dopo il bombardamento del 30 dicembre 1917 (da *La barbarie austriaca* 1920, p. 24).

- degli Altipiani (dal 15 maggio al 27 giugno 1916, il cui scopo era l'invasione austro-ungarica fino a Venezia nell'ambito dell'operazione *Strafexpedition*, spedizione punitiva per colpire il tradimento italiano alla Triplice alleanza) che vide l'annientamento d'interi centri abitati con quel carico di perdita irrimediabile che tutto ciò comportò (figg. 11-14).

Un altro tragico capitolo fu la presa italiana di Gorizia avvenuta dopo un lungo cannoneggiamento nell'agosto del 1916 e la successiva riconquista, nell'ottobre del 1917, da parte dell'esercito imperiale austriaco. Ancor più tragici e distruttivi furono gli eventi che nel '17 seguirono la cosiddetta disfatta di Caporetto, il crollo del fronte italiano sull'Isonzo e lo spostamento della linea difensiva nella fascia compresa dal monte Grappa sino al corso del Piave (con distruzioni d'interi abitati come Conegliano e dal colle Montello lungo l'asta del fiume fino a Cavazuccherina, l'attuale Jesolo, centri come Musile, San Donà di Piave, Chiesanuova, Passarella di Sopra, Noventa di Piave, Croce di Piave, Cortellazzo, con il loro ricco patrimonio edilizio e monumentale⁶⁶ e gravi danni a città come Udine con un primo bombardamento italiano nel luglio del '15). Infine, tra l'ottobre e il novembre del '18, si giocò l'offensiva italiana di Vittorio Veneto, tra il Piave, il Grappa, il Trentino e il Friuli, con la totale distruzione di molti paesi tra cui Nervesa e la sua celebre Abbazia benedettina. Offensiva che di lì a poco porterà alla vittoria dell'esercito italiano e alla richiesta di armistizio da parte austro-ungarica.

Oltre a Gorizia, l'esercito italiano colpì molti centri⁶⁷. Talvolta i danni delle artiglierie dei due schieramenti furono così pesanti da non consentire neppure un temerario restauro di ricomposizione

66. Come ricorda Ugo Ojetti, oltre ai centri abitati si distrussero tanti monumenti: «Le ville sulla Piave, da quella Soderini a Nervesa cogli affreschi del Tiepolo e da quella di San Salvatore di Collalto sopra Susegana cogli affreschi del Pordenone, fino a quella di Romanzio, tra San Donà e Noventa, cogli affreschi del Veronese, sono monti di macerie». Così anche per numerosissimi parchi: «La Commissione Reale d'inchiesta sugli atti del nemico contrari al diritto delle genti, e la Sovrintendenza ai Monumenti del Veneto che d'accordo hanno raccolto dati e fotografie a fasci, calcolano che più di cento parchi sono stati così distrutti dal nostro nemico bestiale», OJETTI 1920, pp. 41-46, la citazione è tratta da pp.45-6. Una rassegna dettagliata è nei volumi di MOSCHETTI 1928-32.

67. In provincia di Treviso, nella controffensiva sul Piave, Nervesa fu in pratica rasa al suolo dalle bombe italiane, così il piccolo centro di Salgareda dove si credeva fossero nascoste numerose barche per la costruzione di un ponte sul Piave - compresa la bella parrocchiale settecentesca attribuita a Giorgio Massari-, Ponte di Piave oppure i paesini di Quero e Alano di Piave, compresa la frazione di Fener, in provincia di Belluno. Abbattute dal fuoco amico furono anche le parrocchiali trevigiane di Falzé di Piave, una frazione di Trevignano, quella di San Silvestro a Cimadolmo, la parrocchiale e l'Abbazia benedettina di Santa Bona a Vidor sul Piave, oppure la torre del castello di Moriago, o di Collalto a Susegana. In provincia di Venezia, stessa sorte subì San Donà di Piave con la sua bella cattedrale, villa Guarnieri a Romanzio in Noventa di Piave o il centro di Grisolera. Tragica fu anche la vicenda del castello e dell'abitato di Rovereto, evacuato dagli austriaci dal maggio 1915 al novembre 1918 perché poco sicuro a causa del mancato completamento dei sistemi di difesa, e quasi raso al suolo dai colpi dell'artiglieria italiana.



In alto, figura 11. Nervesa, Villa Berti già Soderini dopo il bombardamento (da MOSCHETTI 1928-31, vol. II [1929], p. 79); a fianco, figura 12. Nervesa, Chiesa dell'Abbazia dopo il bombardamento (da MOSCHETTI 1928-31, vol. II [1929], p. 99).



Figura 13. Susegana, Castello di San Salvatore prima del bombardamento (MOSCHETTI 1928-31, vol. II [1929], p. 32).



Figura 14. Susegana, Castello di San Salvatore dopo il bombardamento (da MOSCHETTI 1928-31, vol. II [1929], p. 37).



Figura 15. Susegana, Castello di San Salvatore dopo il bombardamento, rovine della Cappella vecchia (da MOSCHETTI 1928-31, vol. II [1929], p. 59).



Figura 16. Spregiano, Danni alla chiesa parrocchiale (da MOSCHETTI 1928-31, vol. II [1929], p. 121).



Figura 17. Noventa di Piave,
Rovine della Parrocchiale (da
MOSCHETTI 1928-31, vol. II
[1929], p. 116).



Figura 18. San Donà di Piave,
Rovine del centro abitato
(da MOSCHETTI 1928-31, vol.
III [1930], p. 122).



Figura 19. Rovina del centro di Asiago, da http://it.wikipedia.org/wiki/File:Rovine_di_Asiago_1.jpeg.



Figura 20. San Michele di Cimadolmo, Rovine della parrocchiale (da MOSCHETTI 1928-31, vol. III [1930], p.67).

dei monumenti feriti, come negli episodi trevigiani del bellissimo castello di San Salvatore a Susegana⁶⁸ rimasto in parte a rovina, o della torre del castello di Moriago, rimasta anch'essa a rudere e «ridotta a un mozzicone, che saviamente non è stato restaurato»⁶⁹, villa Soderini a Nervesa con i bellissimi affreschi di Gianbattista Tiepolo, villa Guarnieri a Romanzio, la chiesa di San Michele a Cimadolmo, quella vicina di Santa Maria a Stabiuzzo, la parrocchiale di Ponte di Piave, di Grisolera, e tanti altri ancora.

Sui danni al patrimonio ecclesiastico sono senz'altro disponibili dati più precisi: nelle diocesi di Venezia, Padova, Vicenza, Treviso, Udine, Belluno, Brescia, Ceneda (Vittorio), Concordia (Portogruaro), le chiese totalmente distrutte risultano ottantasei, mentre quelle «gravissimamente danneggiate», settantacinque, e «quelle colpite che possono essere in breve tempo restaurate», circa cinquanta. Nell'arcidiocesi di Gorizia le chiese demolite dalla guerra sono quarantatre, sedici quelle «mezzo diroccate» e ventidue quelle danneggiate⁷⁰, per un costo complessivo di riparazione stimato in 50 milioni di lire⁷¹ (figg. 15-20).

Ricostruzioni e restauri

La ricostruzione del patrimonio ecclesiastico in area Veneta e Goriziana già all'indomani del conflitto ebbe impulso grazie ad alcune iniziative governative⁷², all'attività dei Commissariati provinciali per le riparazioni dei danni di guerra⁷³ e all'Opera di soccorso per le chiese rovinare dalla guerra istituita dalla gerarchia cattolica veneta nel 1918 presso il Palazzo patriarcale di Venezia. Il compito, in un secondo momento esteso alle diocesi di Trento, Bressanone, Trieste, Parenzo e Pola, era di porre rimedio ai danni con il ripristino degli arredi, la ricollocazione delle campane, e soprattutto con la ricostruzione degli edifici. Come recita

68. MOSCHETTI 1928-32, vol. II, pp. 23-65.

69. *Ivi*, pp. 14-15.

70. L'elenco è prodotto dall'Opera di soccorso per le chiese rovinare dalla guerra, che in un secondo momento estenderà il suo ambito d'azione nel Trentino e sud Tirolo, ed è riportato da OJETTI 1920, p. 36. Un resoconto dettagliato è in MOSCHETTI 1928-32.

71. *Ivi*, vol. I (1928), p. 38.

72. D. L. 8 giugno 1919, n. 925 «Che istituisce un Comitato governativo, determinandone le attribuzioni, ed autorizza inoltre spese per la riparazioni dei danni di guerra nelle regioni venete», D.L. 6 ottobre 1919, n. 2094 «Che modifica l'articolo 8 del decreto luogotenenziale 8 giugno 1919, n. 925, estendendo alle chiese parrocchiali del Veneto le disposizioni relative alla ricostruzione e riparazione a carico dello Stato delle opere d'interesse provinciale, comunale e di istituzioni pubbliche di beneficenza» e D.L. 18 aprile 1920, n. 579 «Che estende alle nuove Province le disposizioni legislative sul risarcimento dei danni di guerra». Per una panoramica sulle disposizioni governative in materia di finanziamento per la ricostruzione del patrimonio ecclesiastico si v. CHIMENTON 1934, pp. 3-31.

73. Fino al 1924 l'opera è documentata in COMMISSARIATO 1924.

lo statuto, «L'Opera si propone di concorrere a riedificare o riparare le chiese devastate dalla guerra e a provvederle della suppellettile sacra»⁷⁴. Nella prima fase fecero parte di questo organismo il cardinale Pietro Lafontaine patriarca di Venezia, il cardinale Bartolomeo Bacilieri vescovo di Verona, i vescovi delle diocesi venete, Presidente del Consiglio direttivo fu il conte Filippo Grimani sindaco di Venezia, segretario monsignor Celso Costantini, già parroco di Aquileia e ispiratore di quella commissione⁷⁵.

Padre Costante Chimenton⁷⁶, che assumerà l'incarico di delegato vescovile per la diocesi di Treviso, sembra una figura di spicco. Fu capace di orientare l'attività della commissione almeno per l'area trevigiana (che, anche per l'autorevolezza di Chimenton e per l'oggettiva condizione di generale rovina delle chiese in quella diocesi, pare aver goduto di grande autonomia), in particolare nella ricostruzione *ex novo* di un gran numeri di edifici di culto nel Lungopiave. Lo fece con operazioni gestite direttamente dalla Curia in collaborazione, spesso in aperto contrasto, con l'Opera di soccorso e con uno spirito che pare coerente con quel compito d'italianizzazione conferito, per mandato politico, al restauro monumentale da parte del

74. La Documentazione inerente l'attività dell'Opera di soccorso è nel fondo «Opera di ricostruzione delle chiese lungo il Piave» presso l'Archivio storico della Curia vescovile di Treviso. Cenni sono in OJETTI 1920, p. 35; *L'opera di soccorso* 1920; TEGANI 1923; ZANELLA 1995.

75. Sull'attività dell'Opera di soccorso e sul problema del restauro delle chiese rovinare dalle bombe, organismo che in secondo momento si allargherà alle diocesi di Trento e Bressanone, è interessante la ricostruzione che ne fa Ogetti: «C'è anche un problema d'arte. Non tutte queste chiese distrutte erano meraviglie d'arte. Ma molte erano state già ricostruite, riattate, riadornate nella seconda metà del settecento, con statue e marmi lucenti e con una grazia che nel Veneto era tipica, e che anche nel Goriziano aveva gli stessi caratteri del Veneto. Molte chiese, della prima metà dell'ottocento, avevano una facciata imponente di stile classico, e navate bianche e grandiose. Ma moltissime anche avevano torri campanarie e absidi del tre, del quattro, del cinquecento, e affreschi e tele memorabili, opere di artisti spesso provinciali ma tipici, e banchi e armadii di sagome pure ed ammirabili. Se queste chiese saranno ricostruite dal Genio militare o dal Genio civile, o anche se la loro ricostruzione sarà abbandonata ai parroci o peggio all'ingegnere più vicino e più pronto, una delle più belle e più care regioni d'Italia perderà per sempre le sue fattezze più singolari e più visibili. Questa responsabilità artistica che può dirsi anche storica, l'Opera di soccorso è pronta ad assumersela. Mercè sua, molti giovani architetti italiani potranno, in questo lavoro, imparare di quanta obbedienza sia fatta, in arte, la vera originalità. Per gli arredi saranno banditi concorsi e aperte esposizioni. L'Opera ha già raccolto a Venezia in San Geremia gli arredi più necessari per venti o trenta chiese: arredi decorosi. Ma il Governo deve dire subito quel che può dare e quando può darlo. Si tratta di danaro, non di consigli, perchè delle chiese del Veneto è bene che i disegni non sieno fatti a Roma: né in Vaticano, né alla Minerva, sia detto con molta reverenza. Dopo un anno, il governo non ha dato una lira d'anticipo per la ricostruzione delle chiese rovinare dalla guerra. Ma i parroci e le fabbricerie possono far approvare le stime dei danni subito da quelle chiese, e ottenere, secondo la legge, la rifusione delle spese di ricostruzione un po' alla volta. Le chiese, cioè, sono considerate edifici di pubblica utilità», OJETTI 1920, pp. 39-40.

76. L'attività e il pensiero di Chimenton nel campo dell'architettura e del restauro degli edifici religiosi è documentata in numerosi scritti: CHIMENTON 1926a; CHIMENTON 1926b; CHIMENTON 1926c; CHIMENTON 1928a; CHIMENTON 1928b; CHIMENTON 1929a; CHIMENTON 1929b; CHIMENTON 1930; CHIMENTON 1931; CHIMENTON 1934, testo che un po' compone la sintesi della sua opera nel campo della documentazione dei danni e dei risarcimenti nel primo dopoguerra; CHIMENTON 1948; CHIMENTON 1955; CHIMENTON 1956.

ministero della Pubblica istruzione.

Si ha riscontro nei percorsi ricostruttivi di molte chiese ferite o persino cancellate dalle bombe⁷⁷. Ebbe compimento in una cornice che, contrariamente alle attese delle comunità religiose locali⁷⁸ e dell'Opera di ricostruzione⁷⁹ (il cui obiettivo strategico era riassunto nella parola d'ordine "Resurgent"), intenzionalmente non si limitò alla mera riparazione secondo il principio assoluto del *dov'era e com'era*. Anzi, perseguì un progetto ambizioso che, parafrasando il programma di monsignor Chimenton, suonava come *E ruinis pulchrioris, dalle rovina più belle*⁸⁰.

«Non nascondiamo che la massima parte delle chiese distrutte, se rappresentavano questa tendenza vecchia e sorpassata, dello stile semiclassico, assai poco avevano di artistico. Se qualche cosa di artistico ci fu, la guerra lo aveva ormai distrutto: anche per questo, ed era logico, si doveva proseguire un programma che non nacque con la guerra, ma che dalla guerra ottenne la sua maggiore attuazione»⁸¹.

Con che spirito e secondo quali indirizzi si pose mano alla rinascita di questi monumenti è evidente dal contenuto del bando di concorso nazionale per le chiese da riedificare promosso dall'Opera di

77. Come accenna monsignor Celso Costantini, si tratta di 184 edifici religiosi «rifatti o rialzati ex novo», in COSTANTINI 1927. Per ciò che riguarda l'istruttoria per l'approvazione dei progetti svolta dall'Opera di soccorso, vedi CHIMENTON 1930, pp. 47 - 68.

78. Ad esempio, nella disputa per la parrocchiale di Croce nel comune di Musile di Piave, in provincia di Venezia, CHIMENTON 1924.

79. Ne parla diffusamente CHIMENTON 1934, p.106 e segg., che così sintetizza la questione: «l'Opera di soccorso aveva sposato un programma che sapeva, un pochino, di tradizionalismo, e noi, nella diocesi di Treviso, siamo stati, forse un po' troppo rivoluzionari», *ivi*. Per cogliere il senso dell'azione intrapresa dall'Opera di soccorso basti una scorsa ai pareri espressi circa i progetti di ricostruzione delle chiese inoltrati dalle parrocchie per la necessaria approvazione. Sono pareri in cui si coglie perfettamente questa propensione alla ricostruzione imitativa e al rispetto dei linguaggi tradizionali, come ad esempio nel caso delle parrocchiale di Cornuda: «Non si comprende perché il progettista non abbia sentito il desiderio di ricordare nella nuova chiesa il carattere della precedente». Alcuni pareri sono pubblicati in allegato, *ivi*, pp. 608-611. Più sistematica è invece la pubblicazione allegata al volume dello stesso autore, CHIMENTON 1930, pp. 89-185.

80. *L'opera di soccorso* 1920, p.10. «Contro questo programma semplice ma decisivo – ricorda monsignor Chimenton – sorse un secondo: il programma dei tradizionalisti, dei rigidi conservatori: le chiese dovevano risorgere *come erano, dove erano!* Frase troppo austera e limitativa, per poter essere applicata alla vasta zona delle ricostruzioni; frase che, nella sua prima parte, riduceva gli artisti a semplici riproduttori e copisti, quasi che nessun progresso artistico si fosse, in questi ultimi secoli, raggiunto in Italia; nella seconda parte poi non teneva conto di un fattore nuovo, che sempre si ripete nei grandi cataclismi: la necessità di nuovi piani regolatori che impongono spostamenti alle nuove ricostruzioni. Anche l'Opera di Soccorso usò, talora, nelle sue lettere e nei suoi documenti, questo motto, ma ebbe un significato ben diverso e molto elastico: «*dov'era, com'era!*», quando vennero presentati progetti d'ispirazione toscana, lombarda o, comunque, discordanti con l'ambiente; ripeté questo motto specialmente quando a una decorosa e bella chiesa distrutta – chiesa di forma unitaria e sufficiente per il paese - si voleva sostituire una chiesa che fu giudicata un aborto di architettura medievale», CHIMENTON 1934, p.108.

81. CHIMENTON 1930, p. 34

soccorso nel 1919, come ricorda monsignor Chimenton,

«agli artisti era lasciata la massima libertà nella scelta degli stili e dei materiali da costruzione; si esigevo soltanto che si presentassero progetti di edifici intonati all'ambiente veneto, per dare alle popolazioni una testimonianza di continuità della vita religiosa, e che i disegni fossero semplici, specialmente in omaggio alla fondamentale necessità dell'economia, e che avessero un'impronta veramente sacra»⁸².

In realtà questo organismo determinò non solo gli orientamenti e le procedure del restauro del patrimonio ecclesiastico rovinato dalle bombe, ma promosse anche un esplicito orientamento nostalgico nel linguaggio della nuova architettura religiosa. Eloquente, a questo proposito l'esito del concorso, dove pochissime proposte presentate incontrarono l'interesse della commissione in quanto, si disse, vi erano assai pochi progetti «veramente intonati all'ambiente; ché la maggior parte dei concorrenti non hanno sentito la necessità di uniformarsi alla fisionomia propria della regione veneta, derivando i loro studi dagli elementi offerti dalle condizioni anteguerra»⁸³.

Grazie a una comunicazione diretta, tale messaggio assecondò il recupero di codici storicistici, con propensione per il neomedioevo e neoromanico e con l'uso di apparecchi murari in laterizio, capaci più di altri di enunciare solide verità, esprimendo quelle aspirazioni identitarie e di continuità che percorrevano le collettività ferite; perlomeno così si volle interpretare il senso di tali aspirazioni⁸⁴. In sostanza, in ambito trevigiano,

«Dove era e come era, doveva sorgere la chiesa, quando, nel periodo prebellico, era capace per la popolazione, bella ed elegante, in una posizione centrale del paese, o conveniente, almeno, per la tranquillità del culto; ma non nel caso contrario [...] Il motto che fu assunto a Treviso, seppe rispettare il passato: conservò tutto quello che si poté conservare,

82. *Ivi*, p. 32, il testo è ripreso dallo stesso autore anche in CHIMENTON 1934, p.79.

83. *Ivi*, p. 80.

84. Come nel caso di S. Giovanni Battista di Jesolo eretta in forme neoromaniche nel dopoguerra su progetto dell'ingegner Tullio Paoletti, oppure della Parrocchiale dedicata a San Mauro martire a Noventa di Piave sempre su progetto d'impronta neoromanica di Giovanni Possamai e Domenico Rupolo (1923). Dello stesso Possamai è la parrocchiale di S. Donato Vescovo a Musile di Piave, sempre nel veneziano, come per le chiese parrocchiali di Arcade (progetto di Attilio Scattolin), Losson della Battaglia (progetto di Leonardo Loriggiola, Amedeo Sacerdoti), della frazione Chiesanuova nel comune di San Donà di Piave (progetto di Giuseppe Torres). Nella marca trevigiana gli esempi più emblematici sono quelli delle parrocchiali della frazione Bavaria nel comune di Nervesa (sempre su progetto di Attilio Scattolin), della frazione di Campobernardo nel comune di Salgareda (progetto di Angelo Baitello), Cimadolmo (progetto di Luigi Candiani), Cornuda (progetto di Vincenzo Rinaldo), Levada di Piave e Negrizia di Piave (ambidue progetto di Domenico Rupolo), Monastier (progetto di Priuli-Bon), Ponte di Piave (progetto di Ottavio Cabiati, Alpago Novello, Giovanbattista Schiratti), Quinto di Treviso, della frazione di Roncadelle nel comune di Ormelle (progetto di Giovanbattista Schiratti), della frazione di Saletto nel comune di Breda Piave (progetto di Antonio Beni), Spresiano (progetto di Renzo Rinaldo), Visnadello (progetto di Domenico Rupolo), o quella neoromanica di Sernaglia ricostruita *a fundamentis* su disegno di Alberto Alpago Novello.

di carattere artistico; lasciò libero campo alle nuove manifestazioni dell'arte, quando nuove esigenze imponevano edifici nuovi, più spaziosi, o da sistemarsi in località più favorevoli per la popolazione [...] in altri termini non si volle l'omogeneità, bella ma un po' monotona; ma la varietà nell'eleganza»⁸⁵.

Una proiezione continuista altrettanto efficace s'è dispiegata anche in altre direzioni, favorite soprattutto dall'Opera di soccorso. Fra metafore e simboli ha vestito anche i panni nobili del classicismo veneto d'impronta palladiana. Anch'esso - pur in modo differente, ma con lo stesso autentico significato e la medesima potenza evocativa - è stato in grado di celebrare le italianissime radici (anche religiose) di quei luoghi, come a Covolo, Croce di Piave, Fagarè della Battaglia, Onigo di Piave, Passarella di Sopra, Pederobba, San Donà di Piave, Salgareda, San Michele di Piave, Santi Angeli sul Montello. Contesto in cui acquista rilievo il ricorso a richiami storicistici, talora di raffinata eleganza ma di diretta derivazione dal passato, intesi come mero linguaggio persuasivo da figure di primo piano della cultura architettonica di quelle stagioni di primo Novecento quali Brenno del Giudice, con i suoi rifacimenti delle chiese distrutte di Candelù al Piave o Vidor sul Piave⁸⁶.

Processi d'italianizzazione

Pur con modulazioni diverse, dovute al fatto che il Friuli centrale (l'attuale provincia di Udine) e quello occidentale (l'attuale provincia di Pordenone) almeno dal 1866 era territorio italiano (e lì operò prima una Commissione archeologia per Friuli, poi la Commissione Conservatrice e infine l'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti), non sfugge a questa dimensione tutt'altro che emozionale nemmeno la ricostruzione compiuta in territorio goriziano, dove le chiese barocche rovinata dalla guerra furono sistematicamente e in tutta fretta sostituite, anche se non ferite a morte, da architetture d'impronta storicista, puro riflesso metaforico ispirato al repertorio romanico, come le parrocchiali di San Giorgio a Lucinico, San Pietro a Šempeter presso Nova Gorica e del Sacro Cuore di Gesù a Vrtojba.

Anche nell'iniziativa percorsa dagli organi periferici dello Stato, non è infrequente imbattersi in restauri che intendendo soprattutto riferire i messaggi della politica, di fatto eccedettero la mera riparazione dei danni. Indugiando sulla soglia della propaganda (come contraltare italiano di quella rappresentazione dell'unità dell'impero austroungarico affidata al restauro dei monumenti e all'attività della Commissione centrale austriaca, in particolar nella figura del primo presidente Karl von Czoernig)

85. CHIMENTON 1930, p. 35.

86. WENTER MARINI 1925.

divennero veicolo di consenso trasformandosi in vere e proprie possibilità espressive con riprogettazioni analogiche in chiave irredentista. In fondo, se si riflette con attenzione, quest'esaltazione nazionalista operata dal restauro dei monumenti "italiani" delle terre irredente, nel suo linguaggio arcaico era la più persuasiva accezione del significato di una guerra che non poteva che chiamarsi di *liberazione*. In questo senso, l'incarico conferito al restauro d'architettura ebbe un rilievo davvero straordinario.

In questa strategia comunicativa, quale commissario per la protezione dei monumenti nei territori di guerra, Ugo Ojetti s'è detto giocò un ruolo chiave⁸⁷. Si aprì a quell'ambizioso progetto d'italianizzazione delle *terre redente* (vale a dire le attuali regioni del Trentino Alto Adige, con le province di Trento e Bolzano, e della Venezia-Giulia, con la provincia di Trieste, nonché le regioni di Istria e Dalmazia, con Pola, Fiume e Zara e il loro circondario) e di quelle *liberate* (le province che erano state occupate dagli austriaci nel corso della guerra o che si erano trovate sulla linea dei combattimenti, nelle regioni del Veneto e Friuli), perseguito con l'impulso di restauri volti a celebrare in modo univoco le radici *italiane* di quei luoghi. Fu un piano inscritto in una più grande e ambiziosa cornice politica d'impronta nazionalista che, dal 1927, portò all'italianizzazione dei toponimi, dei cognomi e dei predicati nobiliari che avevano subito la germanizzazione e la slavizzazione, e all'obbligo dell'uso della lingua italiana negli atti amministrativi e nell'istruzione.

La finalità della guerra e quest'incarico identitario dato al restauro dell'architettura, sono ben tradotti da Ugo Ojetti quando delinea, ad esempio, il futuro assetto dei monumenti di Pola: «Al Tempio d'Augusto e Roma che è sul fianco del Municipio e pare lo protegga con la sua intatta bellezza, bisogna poi dare, con la demolizione delle casucce di fronte, un'area di osservazione e di rispetto degna della sua gloria riaccesa il quattro novembre come un faro sull'Adriatico»⁸⁸.

In zone in cui l'autorità militare esercitò un potere quasi assoluto, almeno fino all'annessione avvenuta nel 1922 (quando l'amministrazione delle nuove province, a parte Fiume che era appartenuta ai territori dell'Ungheria e non dell'Austria, fu omologata a quelle del regno), l'azione dell'Opera di soccorso fu sempre più rilevante (peraltro sostenuta dallo stesso Ojetti⁸⁹). Soprattutto fu decisiva la politica di un ministero della

87. I testi e gli interventi di Ugo Ojetti cui è possibile riferirsi, oltre a quelli già citati, sono numerosi e puntualmente citati in NEZZO 2003. In chiave irredentista è anche la presentazione di Ojetti al volume di C. Costantini, *Aquileia e Grado* (OJETTI 1916).

88. OJETTI 1920, pp. 3-10, p. 8.

89. «Se queste chiese saranno ricostruite dal Genio militare o dal Genio civile, o anche se la loro ricostruzione sarà abbandonata ai parroci o peggio all'ingegnere più vicino e più pronto, una delle più belle e più care regioni d'Italia perderà per sempre le sue fattezze più singolari e più visibili. Questa responsabilità artistica che può dirsi anche storica, l'Opera di soccorso è pronta ad assumerla. Mercè sua, molti giovani architetti italiani potranno, in questo lavoro, imparare di quanta obbedienza sia fatta, in arte, la vera originalità», OJETTI 1920, p. 39.

Pubblica istruzione determinato nel perseguire un piano di tutela e valorizzazione monumentale dal chiaro disegno politico. In questo senso, il ruolo giocato da figure di soprintendenti quali Max Ongaro, Guido Cirilli, Ferdinando Forlati e Giuseppe Gerola fu essenziale.

Tutto questo dunque si tradusse in radicali restauri di ripristino volti, innanzitutto, a togliere, prima ancora che le macerie, ogni traccia della dominazione austriaca. Nello spazio di questo mandato simbolico, l'esito ricorrente fu l'affermazione persuasiva di una lettura univoca dei monumenti, perseguita con la sistematica debarocchizzazione di chiese (ad esempio nella basilica di Santa Maria delle Grazie a Grado con la cancellazione, nel 1924-'27, dell'apparato decorativo barocco e il ripristino della veste romanica) e palazzi, e la trasformazione delle torri campanarie, con la rimozione dell'odiata - perché anch'essa esplicitamente austriaca - copertura a "cipolla", come avvenne nel caso della torre Apponale a Riva del Garda⁹⁰ in territorio trentino, e di molte chiese nel goriziano e udinese⁹¹. Il sigillo di questo piano ideologico è nell'effigie del Leone di San Marco collocato a celebrare molti ripristini come all'ingresso dello stesso castello di Gorizia e in numerose chiese restaurate o ricostruite in questo periodo (fra le altre, Fogliano, Iamiano, Šempeter presso Nova Gorica).

Nello spazio di questa deriva d'impronta nazionalista (con un meccanismo che si replicherà praticamente immutato anche nel secondo dopoguerra e che attraverserà il pensiero di molti protagonisti di quella stagione), il danno bellico - quale unico criterio di verità - fu spesso interpretato nella sua mera "utilità epuratrice".

In quest'autorità accordata ai monumenti efficacemente restaurati, riecheggiano ancora le parole di Antonio Morassi sulle chiese gotiche in val d'Isonzo nelle pagine di «Architettura e arti decorative» del febbraio 1923, dove egli afferma:

«La guerra ha danneggiato e distrutto un gran numero di chiese in Val d'Isonzo, e sono perdite irreparabili; ma in un altro senso, la guerra è stata pure di una certa utilità epuratrice. La maggior parte di queste chiese infatti, avevano subito coll'andare dei tempi trasformazioni, adattamenti, aggiunte che turbavano ed offuscavano del tutto il loro aspetto originario. Le decorazioni pittoriche erano scomparse sotto nuovi intonaci e volgari ornamenti. Più di tutte avevano sofferto quelle costruzioni che erano state a bella posta "restaurate in istile" nella seconda metà del secolo scorso, e impaludate di false grazie. L'epurazione di guerra, per quanto in molti casi troppo radicale, ha fatto piazza pulita di tutte le superfetazioni ingombranti, ed ha portato a luce elementi architettonici e pitture dianzi ignote [...] Ora che nella campagna e sui monti si sta procedendo alla ricostruzione dei paesi danneggiati e distrutti dalla guerra, l'insegnamento che l'antica architettura rustica offre agli edificatori, non potrà essere che di grande vantaggio, quando sarà intesa nel giusto senso. Non si tratta di ricopiare le forme antiche in nuovi edifici e sarebbe ricadere un'altra volta nella abietta

90. SCALA 2011.

91. Fra i tanti, si vedano i cantieri di restauro della cinquecentesca chiesa di S. Maria in Monte a Fogliano, in MORASSI 1923a, S. Michele in Ossegliano, in MORASSI 1924, della basilica di Aquileia, in MORASSI 1923b.

falsità dei cosiddetti “stili storici” ma più che altro di sentire lo spirito che anima dalle sue origini le architetture paesane, e di renderlo nella sensibilità architettonica e figurativa moderna. Questo, in fondo, per l’arte nuova, è l’insegnamento di ogni arte antica: che più di rifare e ricalcare le forme passate bisogna rivivere lo spirito che seppa foggiarle e animarle in quel dato tempo e in quel dato paese»⁹².

Di questa deviazione del restauro postbellico, incapace dunque d’emanciparsi da una proiezione utilitaristica del danno procurato dalle bombe, si hanno numerose altre conferme. Fra quelle più esplicite, si può segnalare il restauro del castello di Gorizia, ultimato nel 1937. In un chiaro disegno antiaustriaco in grado di mediare efficacemente la comunicazione, si preferì non riparare lo stato prebellico scegliendo di non ricreare l’immagine rinascimentale bensì il tratto specifico che la fortezza presumibilmente ebbe nel Trecento (dunque non con le pareti intonacate e tinteggiate di bianco, come l’autentica immagine prebellica, ma con murature a vista), in una veste che con evidente forzatura richiamava l’età in cui il maniero apparteneva alla casata dei Conti di Gorizia, quindi dalle nobili origini italiane, che ancora dominava la contea prima di soccombere agli Asburgo nel XVI secolo.

Anche nel processo di rinascita dei numerosi centri storici delle terre redente, almeno fino al riconoscimento ufficiale delle province (1922)⁹³, ebbero un ruolo-chiave il Governatore militare (di fatto un luogotenente in rappresentanza del Comando supremo: nello specifico, il generale Guglielmo Pecori-Girardi per il Trentino-Alto Adige e l’Ampezzano, il generale Carlo Petitti di Roreto per la Venezia Giulia e la Dalmazia e dell’ammiraglio Enrico Millo per le isole curzolane e dalmate), il Commissariato per le riparazioni dei danni di guerra istituito nel maggio 1923 (Regio decreto-legge 3 maggio 1923, n. 1287, *Recante modificazioni all’art. 1° del R. D. 18 aprile 1920, n. 523, circa il Commissariato per le Riparazioni dei danni di guerra nelle regioni venete e finitime*)⁹⁴, nonché una speciale Commissione di Studio (Edilizia e opere pubbliche) dell’Unione economica nazionale per le nuove province d’Italia che ancora prima della fine della guerra era stata creata per quei territori che si progettava di anettere⁹⁵.

Sulle funzioni che esercitarono questi organismi, e in particolare sui contrasti che opposero autorità civili e militari, sono indicative le considerazioni di Ogetti inerenti il piano di ricostruzione di

92. MORASSI 1923c.

93. I Governatorati militari, in attesa della firma dei trattati di pace e dell’annessione dei territori al regno d’Italia, avviarono il processo di ricostruzione nelle zone di fuoco del Trentino e del Goriziano, affidandone i primi lavori al Genio militare rispettivamente della I e della III Armata.

94. COMMISSARIATO 1924.

95. Ne fa cenno Monika Osvald (OSVALD 2013).

Gorizia (cui attese Max Fabiani nel 1921), su cui vale la pena di indugiare:

«Una scuola tratta Gorizia come una cittaduzza qualunque, per tre quarti diroccata [...], un deserto dove bisogna ricostruire, quando ci saranno idee e danari, tutt'un'altra città tra stile Genio militare e stile Genio civile, tollerando, per economia, la presenza di quei palazzi, chiese, case e casette che si sono per caso ostinate a restar ritte, - sfondate, scoperchiate, lesionate, ma, tant'è, ritte, - e buttando giù il resto a pedate. L'altra scuola invece pare che voglia trattare Gorizia, qualcuno dice per indolenza, io dirò per reverenza, come un'altra Pompei: ogni rudero sia una reliquia. - Ricostruirla? Niente affatto. Il lavoro costerebbe decine e decine di milioni, e alla fine sarebbe una profanazione. Se i privati ci vogliono pensare, s'accomodino: sulla loro responsabilità. A noi che comandiamo, a noi che governiamo, basta incollare sulle rovine ogni giorno molti proclami, ordinanze, bandi, regolamenti, calmieri, avvisi. - Lentamente, foglio su foglio, s'è già formato su certi muri tutti fessure, uno strato resistente, anche perché Comando e Governo italiani hanno avuto cura d'incollare i loro fogli su quelli abbastanza simili dei defunti Comando e Governo austriaci. E con questo sistema pian piano si potrà foderare di carta governativa tutta, la Gorizia che resta, e salvarla com'è. [...] Basta: delle due scuole suddette, la prima, quella del deserto, è, naturalmente, la meno accetta ai goriziani i quali pure, caro sindaco Bombig, finiranno un giorno o l'altro, non tema, a contare qualche cosa. Ma per sfortuna è la scuola cui hanno aderito i Comandi militari. Gorizia, noman's land, tabula rasa. S'han da tagliare, ad esempio, presso il Corso Vittorio Emanuele, due o tre dei bei cipressi del Cimitero vecchio, feriti dai colpi? Giù tutti i cipressi, sani o feriti, nonostante la petizione scritta di molti cittadini. S'ha da ripulire la caserma in piazza Grande? Davanti alla caserma ci sono quattro vecchie colonne in pietra rossa? Giù le colonne. Quanto costerà restaurare il vecchio ponte di ferro tra Gorizia e Lueinico, caro a tutti i goriziani perché la più gran parte delle truppe tra l'8 e il 9 agosto 1916 eran passate di lì, e poi per mesi e mesi, pur sfondato, tremante e fragoroso, era stato il ponte più largo d'accesso alla città, finché due campate non s'erano fiaccate sotto i colpi del nemico? Non si discute: lo si demolisce tutto, senza avvertire nessuno. Al Comando del Genio militare occorre un palazzo, ma un bel palazzo e intatto? Si occupa il palazzo delle Scuole, uno dei più antichi e belli di Gorizia, già dal 1640 sede dei Gesuiti, dove si trovava anche la biblioteca di Stato, la sola grande biblioteca della città; lo si imbianca dentro e fuori di calce da colèra; si tappa qualche arco del doppio portico del cortile; si strappano dalla facciata gli stemmi di pietra, secenteschi, dei Coronini e dei Verdenberg (che poi erano degl'italiani, i Verda di Como). E il Genio ha il suo palazzo; ma la biblioteca, ora tornata da Firenze, non ha più il suo. È vero che in compenso c'è la scuola opposta, quella che comodamente rispetta le rovine e vuol mantenerle, se posso dire, intatte, lasciando al tempo, alla pioggia, al musco di renderle pittoresche. Propendono a questa teoria contemplativa le autorità civili. In un comunello dell'alto Isonzo ridotto, su per giù, a un monte di sassi, un funzionario romano, anzi romanesco e scanzonato, mi ha detto dalla finestra del suo ufficio - Ma guardi sicché bellezza!! Me pare de guardà dar Campidojo li sassi de Campovaccino. - Visione altamente archeologica. Ma è umano che gli abitanti di Gorizia e dintorni, certo per manco d'istruzione classica, non se ne acccontentino. Ora sembra a me, e a molti con me, che si potrebbe trovare una via di mezzo: continuare a fare quel che finora ha fatto l'autorità militare, ma distribuendo danari, materiali e lavoro con più logica, d'accordo col Comune, con una qualche conoscenza, cioè, della storia e del carattere di Gorizia. Gorizia non ha monumenti insigni, come Pola, Trento, Trieste; ma ha una sua fisionomia storica, una sua nobiltà edilizia formatasi tra il seicento e il settecento, proprio cioè nei secoli in cui la sua italianità s'è approfondita e rassodata»⁹⁶.

In territorio trentino, infine, ebbe rilievo una figura di grande spessore e qualità professionale

96. OJETTI 1920, pp.13 e sgg.

quale Giuseppe Gerola⁹⁷, inviato nel 1920 dal direttore generale delle Belle arti del ministero della Pubblica istruzione, Corrado Ricci, con l'incarico di dirigere l'Ufficio regionale trentino delle antichità (trasformato, nel dicembre 1923, in soprintendenza all'Arte medioevale e moderna di Trento, con competenza territoriale estesa all'Alto Adige) in diretto collegamento con il Governatorato provvisorio italiano insediatosi nel Trentino appena conquistato. In questo grande lavoro di ricostruzione dei paesi danneggiati, aiutante di Gerola sarà Giorgio Wenter Marini. Trentino, ma di formazione austriaca (cosa che gli costerà qualche contestazione in quel processo d'italianizzazione che si stava perseguendo con il contributo decisivo del Circolo Artistico di Rovereto), e soprattutto profondo conoscitore dell'architettura e dei materiali locali, già collaboratore nello studio romano di Marcello Piacentini, e di lì a poco per nomina dell'arcivescovo di Trento, Monsignor Endrici, consigliere per l'Opera di Soccorso delle Chiese Rovinate dalla Guerra; incarico che lo vedrà attivo protagonista nel restauro in tutta la provincia. In quell'ambizioso e complicato progetto di celebrazione delle radici italiane di quei luoghi⁹⁸ maturò una nuova generazione di architetti trentini, tra cui spiccano le figure del rivano Giancarlo Maroni, chiamato da Gabriele D'Annunzio nell'impresa del Vittoriale degli italiani a Gardone Riviera, dei trentini Ettore Sottsass, Guido Ferrazza, del triestino di nascita Antonio Rusconi, e dei roveretani Virginio Grillo, Piero Marzani e Giovanni Tiella⁹⁹.

I restauri promossi o direttamente curati da Gerola furono numerosi e molto suggestivi. Celebrando la trentinità, e per associazione patriottica l'italianità di quel lembo di patria, quei cantieri ebbero una palese e indiscutibile etichetta antiaustriaca. Fra i tanti si possono citare la chiesa parrocchiale di Lasa (1930), con la rimozione del ripido tetto barocco aggiunto nel XVIII secolo, o della chiesa del Nome di Gesù e l'attiguo convento dei Domenicani in Bolzano, dove in un articolo apparso su «Architettura e arti decorative» del 1922, Gerola espone quel fondamentale impegno patriottico: «altro non esige che la chiusura delle finestre moderne e l'apertura di quelle antiche, la rimessa in opera del pavimento e del portale, e lo scrostamento delle pareti che tuttora celano sotto alla calce un promettente tesoro di pitture giottesche [...] e sarà illuminata opera di patriottismo e di civiltà»¹⁰⁰.

97. FOGOLARI 1938-39; CHINI 1988; CHINI 1995; GIOVANAZZI 2011. Una bibliografia molto accurata è in VARANINI 2000.

98. GEROLA 1929.

99. «Come si vede – scrive Giorgio Wenter Marini -, benchè alcuni di questi giovani sieno usciti da Milano o da Roma (Maroni, Rusconi e Ferrazza), altri da Vienna (Sottsass e Tiella), o da Zurigo (Grillo), altri ancora da Monaco (Conte Marzani, Segalla e il sottoscritto), pure nessun elemento tedesco venne assunto da loro, mentre mantennero una scrupolosa osservanza alla sincerità della forma, e del materiale. Un solo principio regna sovrano che pure permette tutte le nuances personali, e cioè il carattere dell'ambiente la poesia ed il fascino dell'arte rustica o cittadina dei nostri paesi!», WENTER MARINI 1925, p. 390.

100. GEROLA 1922.

In questo senso il restauro più esplicito fu al castello del Buonconsiglio, sede dal 1923 della nuova soprintendenza. Lì era stato giustiziato Cesare Battisti, e anche per questo quel luogo era il caposaldo della memoria di Trento italiana. Grazie a un lungo cantiere, concluso nel '33, Giuseppe Gerola, con Antonio Rusconi, compì un atto di vera e propria “redenzione” antiaustriaca. Ancorandosi al passato italiano e facendo leva sui potenti fattori emotivi e identitari che nella comunità trentina quel luogo poteva suscitare, spogliando il recente passato austriaco riportò l’edificio alle condizioni in cui si trovava al momento della conclusione dei lavori da parte dell’italianissimo principe vescovo Bernardo Cles, nel 1536¹⁰¹.

101. Sul restauro del Buonconsiglio di Trento si veda GEROLA 1924, dove è evidente l’intenzione di un restauro patriottico intento a ripristinare il *Magno palazzo* («rimettere, per quanto possibile, l’edificio nello stato in cui trovavasi alla morte del Clesio») nella versione depurata dalle manomissioni austriache come doveva apparire all’epoca del progetto del vescovo Bernardo Cles (1539). Come ricorda U. Ogetti: «Ma è bastato che la vittoria lo vuotasse d’aguzzini e di condannati, d’ufficiali e di soldati, perché il Castello del Buon Consiglio riapparisse quale era e quale è una bella e magnifica reggia italiana [...] Se il primo pensiero di chi ha avuto o ha l’onore di rappresentare lo Stato italiano a Trento, fosse stato di liberare e di cominciare subito a restaurare il Castello per porvi, al sommo della città, la sua sede e magari i suoi uffici, qualche archeologo e qualche esteta avrebbero forse sparso nel loro cantuccio le loro lagrimette di vecchie zitelle. Ma per compenso i trentini si sarebbero subito accorti che il Governo italiano intendeva governare: e da casa sua, dalla casa cioè che l’arte italiana gli aveva fedelmente preparata da secoli», OJETTI 1920, pp. 26 e 33.

Bibliografia

- AGACHE, AUBURTIN, REDONT 1915 - D. A. AGACHE, M. AUBURTIN, E. REDONT, *Comment reconstruire nos cités détruites*, Colin, Paris 1915.
- ANGELI 1915 - D. ANGELI, *Reims e il suo martirio*, F.lli Treves, Milano 1915.
- ANNONI 1946 - A. ANNONI, *Scienza e arte del restauro architettonico*, Framar, Milano 1946.
- BARBACCI 1956 – A. BARBACCI, *Il restauro dei monumenti in Italia*, Istituto poligrafico dello Stato, Roma 1956.
- Bombe nemiche* 1916 - *Bombe nemiche a Ravenna su S. Apollinare Nuovo*, in «Pagine d'arte» IV (1916), 4, pp. 25-26.
- CANAL 1982 - G. CANAL, *La retorica della morte. Monumenti ai caduti della Grande guerra*, in «Rivista di storia contemporanea», XIII (1982), 4, pp. 659-669.
- CAZZANI 2012 - A. CAZZANI (a cura di), *I monumenti e i giardini celebrativi della grande guerra in Lombardia: il censimento per le province di Brescia, Milano e Monza Brianza*, Gaspari, Udine 2012.
- CESCHI 1970 – C. CESCHI, *Teoria e storia del restauro*, Bulzoni editore, Roma 1970.
- CHEMIN 2006 - A. CHEMIN, *Il Col d'Astiago nel contesto della storia del territorio: dalle contese medievali al primo conflitto mondiale*, in M. VAROTTO (a cura di), *Sulle tracce della Grande Guerra tra Valstagna e il Col d'Astiago*, Comune di Valstagna (Vicenza) 2006, pp. 30-36.
- CHIMENTON 1924 - C. CHIMENTON, *La chiesa di San Donato in Musile sul Piave*, Tipografia Ars e Religio, Vedelago (Tv) 1924.
- CHIMENTON 1926a - C. CHIMENTON, *Negrizia di Piave e la sua nuova chiesa*, Tip. edit. pop. trevigiana, Treviso 1926a.
- CHIMENTON 1926b - C. CHIMENTON, *Negrizia di Piave e la nuova chiesa di S. Romano*, Editrice Trevigiana, Treviso 1926b.
- CHIMENTON 1926c - C. CHIMENTON, *Ponte di Piave e la nuova chiesa di S. Tomaso*, Editrice Trevigiana, Treviso 1926c.
- CHIMENTON 1928a - C. CHIMENTON, *La Ricostruzione delle Chiese nei paesi del Lungo Piave e l'Opera del Governo Nazionale*, Editrice Trevigiana, Treviso 1928a.
- CHIMENTON 1928b - C. CHIMENTON, *S. Dona di Piave e le succursali di Chiesanuova e di Passarella: memorie di guerra e documenti per la storia della ricostruzione*, S. A. Tipografia editrice trevigiana, Treviso 1928b.
- CHIMENTON 1929a - C. CHIMENTON, *S. Michele del Piave e la sua nuova chiesa*, S. A. Tipografia editrice trevigiana, Treviso 1929a.
- CHIMENTON 1929b - C. CHIMENTON, *S. Michele di Piave e la sua nuova chiesa: memorie di guerra e documenti per la storia della ricostruzione*, Tip. Editr. Trevigiana, Treviso 1929b.
- CHIMENTON 1930 - C. CHIMENTON, *E ruinis pulchrioris: L'opera di soccorso e la ricostruzione delle chiese nei paesi del Lungo Piave*, Trevigiana, Treviso 1930.
- CHIMENTON 1931 - C. CHIMENTON, *E ruinis pulchrioris: Passarella di sopra e la sua nuova Chiesa: Cenni di vita civile, memorie di Guerra e documenti per la storia della ricostruzione*, S. A. Edit. Trevigiana, Treviso 1931.
- CHIMENTON 1934 - C. CHIMENTON, *E ruinis pulchrioris. Perdite e risarcimenti artistici nelle chiese del Lungo Piave. Relazione sui danni di guerra e sulle nuove opere artistiche fornite alle chiese della Diocesi di Treviso, e documenti interessanti le nuove ricostruzioni*, Trevigiana, Treviso 1934.
- CHIMENTON 1948 - C. CHIMENTON, *La Cappella del Santissimo nella Cattedrale di Treviso: danni di guerra e restauri*, Ars et religio, Vedelago 1948.
- CHIMENTON 1955 - C. CHIMENTON, *La bella artistica Chiesa di Santa Agnese in santi Quaranta di Treviso, salvata da totale rovina*, Tip. Ars et Religio Vedelago (Treviso), Treviso 1955.
- CHIMENTON 1956 - C. CHIMENTON, *Nell'undicesimo anniversario dell'incursione terroristica su Treviso del 7 aprile 1944*, Tip.

Ars Et Religio, Vedelago (Treviso), Treviso 1956.

CHINI 1988 - E. CHINI, *Aspetti dell'attività di G. G. primo soprintendente a Trento*, in N. PIRAZZOLI (a cura di), *Il progetto di restauro. Interpretazione critica del testo architettonico*, Comitato Giuseppe Gerola, Trento 1988, pp. 107-114.

CHINI 1995 - E. CHINI, *Scritti di G. G. Trentino-Alto Adige, I, 1896-1920*, in «Studi trentini di scienze storiche», sez. II, LXVII-LXVIII (1988-89 [ma 1995]), pp. XXIII-LXXIX.

COLASANTI 1918 - A. COLASANTI, *Provvedimenti presi a tutela degli oggetti di antichità e d'arte esposti ai pericoli della guerra*, in «Bollettino d'Arte», XII (1918), fasc. IX-XII, pp. 242-253.

COMMISSARIATO 1924 - COMMISSARIATO PER LE RIPARAZIONI DEI DANNI DI GUERRA, *Le ricostruzioni nelle Terre liberate*, Libreria dello Stato, Roma 1924.

COSTANTINI 1917 - C. COSTANTINI, *L'oltraggio austriaco alla Basilica ed al Museo di Aquileja*, «Pagine d'arte», V (1917), 5, pp. 103-104.

COSTANTINI 1927 - C. COSTANTINI, *Relazione della seduta di chiusura dell'Opera di Soccorso per le chiese rovinate dalla guerra, tenuta il 10 gennaio 1927, in Palazzo Patriarcale a Venezia*, Tip. S. Marco, Venezia 1927.

COSTANTINI 1957 - C. COSTANTINI, *L'opera della Pontificia Commissione centrale di arte sacra per la ricostruzione delle chiese devastate dalla guerra*, in Atti del V convegno nazionale di Storia dell'Architettura (Perugia, 23 settembre 1948), Nocchioli, Firenze 1957, pp. 29-39.

Dalmazia 1917 - *Dalmazia monumentale*, in «Pagine d'arte», V (1917), 7, pp. 19-33.

DE STEFANI 2011 - L. DE STEFANI (a cura di), *Guerra, monumenti, ricostruzione. Architetture e centri storici italiani nel secondo conflitto mondiale*, Marsilio editori, Venezia 2011.

DILLON 1950 - A. DILLON, *Del restauro. Saggio con nota critico-informativa sulla ricostruzione e il restauro degli edifici monumentali della Sicilia danneggiati per le azioni di guerra del 1941-43*, Agate, Palermo 1950

DI MAURO 1982 - L. DI MAURO, *L'Italia e le guide turistiche dall'Unità ad oggi*, in C. DE SETA (a cura di), *Storia d'Italia, Annali V, Il Paesaggio*, Einaudi, Torino 1982, pp. 369-428.

DIREZIONE GENERALE 1950 - DIREZIONE GENERALE DELLE ANTICHITÀ E BELLE ARTI (a cura di), *La ricostruzione del patrimonio artistico italiano*, Libreria dello Stato, Roma 1950.

FAVERO 2008 - M. FAVERO (a cura di), *Progetto Grande Guerra. Tutela e valorizzazione dei beni architettonici. Esperienze a confronto*, Provincia autonoma di Trento – Soprintendenza per i Beni architettonici, Rovereto 2008.

FOGOLARI 1938-39 - G. FOGOLARI, *Commemorazione del m.e. prof. G. G.*, in «Atti dell'Istituto veneto», XCVIII (1938-39), pp. 51-95.

FORLATI 1926-27 - F. FORLATI, *Restauri di architettura minore del Veneto*, in «Architettura e arti decorative», II (1926-27), vol. 1, pp. 49-66.

GEROLA 1922 - G. GEROLA, *Per la chiesa italiana di Bolzano*, in «Architettura e arti decorative», II (1922), vol.1, pp. 57-63.

GEROLA 1924 - G. GEROLA, *Il restauro del Buonconsiglio*, in «Bollettino d'Arte», III (1924), fasc. X, pp. 464-470.

GEROLA 1929 - G. GEROLA, *L'architettura minore e rustica trentina*, in «Architettura e arti decorative», IX (1929), n. 7, pp. 291-301.

GIOVANAZZI 2011 - S. GIOVANAZZI, *L'architettura trentina del '900. Architettura e ambientamento*, in «Scienze e mestieri», XIX (2011), 2, pp. 10-14.

GIOVANNONI 1917 - G. GIOVANNONI, *Per la ricostruzione di città e borgate distrutte*, in «Nuova Antologia», LII (1917), n. 1084, pp. 156-165.

GIOVANNONI 1925 - G. GIOVANNONI, *Questioni d'architettura nella storia e nella vita*, Società editrice d'arte illustrata, Roma 1925.

- GIOVANNONI 1931 - G. GIOVANNONI, *Vecchie città ed edilizia nuova*, Utet, Torino 1931.
- JANNI 1918 - E. JANNI, *L'invasione monumentale*, in «Emporium», XLVII (1918), 288, pp. 282-291.
- I fasti 1916 - I fasti della rabbia austriaca*, in «Emporium», XLV (1916), 44, pp. 232-237.
- ISNENGI 1996 - M. ISNENGI, *La Grande guerra*, in id. (a cura di), *I luoghi della memoria. Simboli e miti dell'Italia unita*, Laterza, Roma-Bari 1996, pp. 273-309.
- LABANCA, TOMASSINI 2007 - N. LABANCA, L. TOMASSINI (a cura di), *Forze armate e beni culturali. Distruggere, costruire, valorizzare*, Unicopli, Milano 2007.
- La barbarie austriaca 1920 - La barbarie austriaca contro le chiese italiane*, Istituto micrografico italiano, Firenze 1920.
- La difesa dei nostri monumenti 1917 - La difesa dei nostri monumenti*, in «Pagine d'arte», V (1917), 8, pp. 20-21.
- LAVAGNINO 1947 - E. LAVAGNINO (a cura di), *Cinquanta monumenti italiani danneggiati dalla guerra*, Associazione nazionale per il restauro dei monumenti italiani danneggiati dalla guerra, Roma 1947.
- LÉON 1951 - P. LÉON, *La vie des monuments français. Destruction, restauration*, ed. Picard, Paris 1951.
- L'opera di soccorso 1920 - L'opera di soccorso per le chiese rovinata dalla guerra*, Tipografia San Marco, Venezia 1920.
- MARCHESONI, MARTIGNONI, CALÌ 1998 - P. MARCHESONI, M. MARTIGNONI, V. CALÌ, *Monumenti della grande guerra: progetti e realizzazioni in Trentino 1916-1935*, Museo storico in Trento, Trento 1998.
- MESNIL 1915 - J. MESNIL, *I tedeschi e la distruzione dei monumenti d'arte*, «Pagine d'arte», III (1915), 5, pp. 41-44.
- MICHEL, BAUDRILLART 1915 - A. MICHEL, A. BAUDRILLART, *Les villes martyres: Reims, Soissons, Senlis, Arras*, Plon-Nourrit et cie., Paris 1915.
- MICHEL 1917 - A. MICHEL, *Dans les ruines des nos monuments historique. Conservation ou restaurations?*, in «Revue des Deux-Mondes», 15 novembre 1917, pp. 398-417.
- MINISTERO 1917 - MINISTERO DELL'ISTRUZIONE, DIPARTIMENTO DI ANTICHITÀ E BELLE ARTI, *La difesa del patrimonio italiano contro i pericoli della guerra (I parte)*, in «Bollettino d'arte» XI (1917), fasc. VIII-XII.
- MINISTERO 1918 - MINISTERO DELL'ISTRUZIONE, DIPARTIMENTO DI ANTICHITÀ E BELLE ARTI, *La difesa del patrimonio italiano contro i pericoli della guerra (II parte)*, in «Bollettino d'arte» XII (1918), fasc. IX-XII.
- MINISTERO 1927 - MINISTERO DELL'EDUCAZIONE NAZIONALE, *Non monumenti, ma asili*, in «Foglio d'ordini», rivista del partito nazionale fascista, 1927, pp. 3-4.
- MODIGLIANI 1920 - E. MODIGLIANI, *Provvedimenti di tutela contro i pericoli della guerra attuati a cura della R. Sovraintendenza alle Gallerie e alle Raccolte d'Arte delle Provincie Lombarde*, in «Bollettino d'arte», XIV (1920), fasc. IX-XII, pp. 115-170.
- MOLAJOLI, GARDNER 1944 - B. MOLAJOLI, P. GARDNER, *Per i monumenti d'arte danneggiati dalla guerra nella Campania*, Napoli 1944.
- MONDINI 2006 - M. MONDINI, *Le sentinelle della memoria. I monumenti ai caduti e la costruzione della rimembranza nell'Italia nord-orientale (1919-1939)*, in «Annali della fondazione Luigi Einaudi», (2006), vol. XL, pp. 273-293.
- Monumenti italiani 1917 - Monumenti italiani e la guerra*, in «Pagine d'arte», V (1917), 9, pp. 15-18.
- MORASSI 1923a - A. MORASSI, *Scoperte e restauri di pitture compiuti dall'ufficio delle belle arti del Friuli Venezia Giulia*, in «Bollettino d'arte», III (1923a), serie II, n. VIII, pp. 383-384.
- MORASSI 1923b - A. MORASSI, *Il restauro dell'abside della basilica di Aquileia*, in «Bollettino d'Arte», III (1923b), seroe II, n. II, pp. 75-94.
- MORASSI 1923c - A. MORASSI, *Le chiese gotiche in Val d'Isongo*, in «Architettura e arti decorative», III (1923c), 6, pp. 177-189.
- MORASSI 1924 - A. MORASSI, *Restauri e scoperte di pitture nella Venezia Giulia*, in «Bollettino d'Arte», III (1924), sereie II, n.

IX, pp. 419-432.

MOSCHETTI 1928-31 - A. MOSCHETTI, *I danni ai monumenti e alle opere d'arte delle Venezia nella guerra mondiale MCMXV-MCMXVIII*, 5 voll., Officine grafiche Ferrari per l'Istituto federale di credito per il risorgimento delle Venezia, Venezia 1928-31.

MUÑOZ 1918 - A. MUÑOZ, *I monumenti delle terre redente*, in «Cronaca delle Belle Arti. Supplemento al Bollettino d'Arte», V (1918), 9-12, pp. 41-42.

NEZZO 2003 - M. NEZZO, *Critica d'arte in guerra. Ogetti, 1914-1920*, edizioni Terra Ferma, Vicenza 2003.

NEZZO 2008 - M. NEZZO, «È logico pretendere che nella linea del fuoco l'esercito distolga pur un uomo o una trave o un sacco di terra per riparare dai proiettili dei nemici un altare, un portale, una lapide? Pure anche questo il nostro esercito ha fatto», in A. M. SPIAZZI, C. RIGONI, M. PREGNOLATO (a cura di), *La memoria della prima guerra mondiale: il patrimonio storico-artistico tra tutela e valorizzazione*, Terra Ferma, Vicenza 2008, pp. 113-141.

NEZZO 2010 - M. NEZZO, *Accenti nazionalistici negli scritti d'arte su periodico 1914 -1920: una campionatura*, in «Tecla. Temi di critica e letteratura artistica», (2010), 1, pp. 87-108.

OJETTI 1916 - U. OJETTI, *Presentazione*, in C. COSTANTINI, *Aquileia e Grado*, Alfieri e Lacroix, Milano s.d. [ma 1916].

OJETTI 1917 - U. OJETTI, *I monumenti italiani e la guerra, a cura dell'Ufficio speciale del Ministero della Marina*, Alfieri e Lacroix, Milano 1917, trad. francese *Les monuments italiens et la guerre*, Alfieri & Lacroix, Milano 1917.

OJETTI 1918 - U. OJETTI, *Il martirio dei monumenti*, Fratelli Treves, Milano 1918.

OJETTI 1920 - U. OJETTI, *I nani tra le colonne*, Fratelli Treves, Milano 1920.

OSVALD 2013 - M. OSVALD, *La tutela del patrimonio storico artistico nel Goriziano dopo la Prima guerra mondiale. L'architetto Max Fabiani (1865-1962) e le chiese di Lucinico, Šempeter e Vrtojba*, (on-line), URL: <http://uifs1.zrc-sazu.si/?q=node/38> (data di consultazione: 15 dicembre 2013).

PERTOT 2007 - G. PERTOT, *Milano e le bombe. Le distruzioni, le macerie, i primi interventi, la tutela mancata*, in «Storia urbana», XXX (2007), 114-15, pp. 255-302.

PISANI 2013 - D. PISANI, *La memoria di pietra, in Il Veneto tra le due guerre 1918-1940* (on-line), circe/iuav.it/venetotradueguerre/01/home.html (data di consultazione: dicembre 2013).

PIVA, ZADRA 2005 - M. PIVA, C. ZADRA, *La Memoria della Grande Guerra in Trentino. Progetti ed iniziative di recupero e valorizzazione nel quadro della legislazione nazionale e provinciale*, Atti del Convegno (Rovereto 22 marzo 2003), Litografia Effe e Erre, Trento 2005.

Provvedimenti 1915 - *Provvedimenti del Comando Supremo per la tutela delle opere d'arte nei territori occupati*, in «Cronaca delle belle Arti» (suppl. al Bollettino d'arte), II (1915), 10, pp. 72-73.

REALE COMMISSIONE 1920 - REALE COMMISSIONE D'INCHIESTA SULLE VIOLAZIONI DEL DIRITTO DELLE GENTI COMMESSE DAL NEMICO, *Danni ai Monumenti, in Relazioni della Reale Commissione d'Inchiesta sulle violazioni del diritto delle genti commesse dal nemico*, Bestetti-Tumminelli, Milano-Roma 1920.

RICCI 1916 - C. RICCI, *Perché l'arte onori gli eroi degnamente*, in «Cronaca delle belle Arti. Supplemento al Bollettino d'arte», III (1916), 10-11, pp. 81-82.

RICCI 1917 - C. RICCI, *L'arte e la guerra*, in «Bollettino d'arte», XI (1917), fasc. VIII-XII, pp. 175-178.

ROSSINI 2003 - G. ROSSINI (a cura di), *Venezia fra arte e guerra 1860-1918*, Mazzotta, Milano 2003.

SCALA 2011 - B. SCALA, *Irredentismo e processi di trasformazione urbana: il caso di Riva del Garda (1853-1905)*, in «Storia urbana», XXXIV (2011), 132-133, pp. 367-397.

SCARABELLO 1933 - G. SCARABELLO, *Il martirio di Venezia durante la Grande Guerra e l'opera di difesa della marina italiana*, 2 voll., Tipografia del Gazzettino illustrato, Venezia, 1933.

SERRA 1924 - L. SERRA, *Restauri ai monumenti delle Marche*, in «Bollettino d'arte» III (1924), serie II, n. XI, pp. 514-526.

- SIMPSON 1917 - H. W. SIMPSON, *The ruined provinces of France*, in «Journal of the R. Institute of British Architects», (1917), pp. 1-5.
- SPIAZZI, RIGONI, PREGNOLATO 2008 - A. M. SPIAZZI, C. RIGONI, M. PREGNOLATO (a cura di), *La memoria della prima guerra mondiale: il patrimonio storico-artistico tra tutela e valorizzazione*, Terra Ferma, Vicenza 2008.
- Statistica s.d [dopo il 1918] - *Statistica delle chiese rovinata dalla guerra*, Tipografia S. Marco, Venezia s.d. [dopo il 1918].
- TEGANI 1923 - U. TEGANI, *L'opera di riparazione ai danni della guerra*, in «Le vie d'Italia e dell'America latina», XXXI (1923), pp. 1329-1342.
- THEA 1981 - P. THEA, *I monumenti italiani vestiti da difesa*, in «Modo», V (1981), 38, pp. 15-21.
- TRECCANI 2007 - G. P. TRECCANI, «Costruire non ricostruire». *Danni bellici e restauri nel nucleo antico di Brescia (1944-1954)*, in «Storia urbana», XXX (2007), 114-15, pp. 165-209.
- TRECCANI 2008 - G.P. TRECCANI (a cura di), *Monumenti alla guerra. Città, danni bellici e ricostruzione nel secondo dopoguerra*, Franco Angeli, Milano 2008.
- TRECCANI 2001 - G.P. TRECCANI, *La ricostruzione narrata. Esperienze e tesi negli scritti di restauro d'architettura nel dopoguerra*, in L. DE STEFANI (a cura di), *Guerra, monumenti, ricostruzione. Architetture e centri storici italiani nel secondo conflitto mondiale*, Marsilio editori, Venezia 2011, pp. 80-120.
- Un tema 1996 - *Un tema del moderno: i sacrari della "Grande Guerra"*, in «Parametro», XXVII (1996), 213, numero monografico.
- TRIDENTI 1917 - C. TRIDENTI, *La difesa dei monumenti d'arte in Italia e nelle zone oltre confine*, in «Nuova Antologia», LXX (1917), n. 276, pp. 115-125.
- VARANINI 2000 - G.M. VARANINI, *Gerola, Giuseppe*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 53, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2000, *ad vocem*.
- WENTER MARINI 1922 -23 - G. WENTER MARINI, *Architetti trentini*, in «Architettura e arti decorative», II (1922-23), fasc. 10, pp. 377-90.
- WENTER MARINI 1925 - G. WENTER MARINI, *Recenti opere di architetti lombardi e delle Venezia*, in «Architettura e arti decorative», V (1925), fasc. 7, pp. 298-335.
- ZANELLA 1995 - F. ZANELLA, *La ricostruzione delle chiese del Piave nel primo dopoguerra: la permanenza del revival*, in «Venezia Arti» Bollettino del Dipartimento di Storia e critica delle arti "Giuseppe Mazzariol" dell'Università degli studi Ca' Foscari, Venezia, IX (1995), pp. 77-88.



The Revival of Memory: Gardens and Avenues of Remembrance. Early Results of a Research in Abruzzo

Aldo Giorgio Pezzi, Patrizia Luciana Tomassetti
aldogiorgio.pezzi@beniculturali.it
patrizia.tomassetti@beniculturali.it

*The forthcoming centenary of the Great War (1914-1918) can be considered an important occasion to focus attention on the subject of memorials for the fallen in the War. Immediately after the War, this topic was considered so relevant that in each municipality of Italy, Gardens and Avenues of Remembrance were realized and soon became places of memory, characterized by strong values of identity, history and landscape. In these places, usually correspondent to the number of fallen in that neighbourhood and located in urban or peripheral areas, nature and anthropic elements coexisted. For their importance, from 1926 these places have been included among the National Monuments. After the Second World War, avenues and gardens, as well as toponyms, were gradually forgotten and, in many cases, radically transformed. Due to a form of *damnatio memoriae*, which locations considered symbols of past governments have had to pay, these places have been changed, radically transforming also their authentic significance. A century on, it is important to start a programme for protection and enhancement of this historic heritage (classification at a regional and national scale, measurements, archival research, definition of guide lines for conservation). The essay also describes the early results of the classification of Gardens and Avenues of Remembrance in Abruzzo.*

Il recupero della memoria: parchi e viali della Rimembranza. Primi esiti di una ricerca in Abruzzo

Aldo Giorgio Pezzi, Patrizia Luciana Tomassetti

La creazione dei luoghi del ricordo

di Aldo Giorgio Pezzi

L'imminenza del centenario della Grande Guerra (1915-1918) costituisce una straordinaria occasione per richiamare l'attenzione sul tema della memoria dei caduti, che negli anni immediatamente successivi al conflitto fu sentito dalle istituzioni e dalla collettività al punto tale da portare in breve tempo alla creazione, in ogni comune d'Italia, di parchi e viali della Rimembranza, luoghi del ricordo di grande forza evocativa e, nel tempo, capaci di acquisire rilevante valenza monumentale e paesaggistica. In realtà, il fenomeno della celebrazione dei caduti, come è stato correttamente sottolineato¹, si consolidò attraverso una lunga serie di iniziative volte a mostrare al popolo il martirio dei propri giovani saliti al "cielo degli eroi" e ad esaltare un forte sentimento patriottico. Già nel 1919 fu istituita la Commissione nazionale per le onoranze ai caduti e in seguito furono promulgati decreti, leggi, circolari ministeriali e

1. Vedi BARBERA 2006, p. 335. Il volume *L'architettura della memoria in Italia* costituisce l'esito di una ricerca interuniversitaria che affronta per la prima volta il tema dei luoghi della memoria con una esaustiva analisi storico-sociale e al contempo artistico-culturale. Il tema specifico dei parchi e viali della Rimembranza era stato in origine affrontato da Dario Lupi (LUPI 1923) e successivamente trattato in diversi contributi a scala nazionale e regionale. Fondamentali i contributi dello storico Mario Isnenghi sulla Prima Guerra Mondiale e sul tema della memoria collettiva: ISNENGI, 2006; ISNENGI 2008. Vedi, per il centro Italia, VIDOTTO, TOBIA, BRICE 1998; BERTON 1998; CORSANI 1998.

intraprese iniziative popolari e concorsi nazionali sul tema della celebrazione della memoria degli eroi di guerra. Come accadde dopo l'unificazione d'Italia, il senso delle istituzioni e la coscienza nazionale determinarono una nuova "invasione monumentale": se le realizzazioni ottocentesche si incentrarono sulla commemorazione del singolo eroe risorgimentale (si pensi alle centinaia di monumenti dedicati a Giuseppe Garibaldi o Vittorio Emanuele II²), nel primo dopoguerra si assistette piuttosto all'esaltazione del sacrificio di una intera generazione di giovani. Significativo è notare, a riprova di questo aspetto, che fino alla Prima Guerra Mondiale i monumenti ai caduti, intesi come eroi di guerra, rappresentavano un'esigua minoranza in rapporto ad opere scultoree o architettoniche celebrative dedicate a regnanti o patrioti³. È proprio la Grande Guerra, tanto sanguinosa quanto povera di figure di condottieri assunte ad eroi, a determinare un'inversione di tendenza che caratterizzerà anche il secondo dopoguerra.

Parchi e viali della Rimembranza si connotano come ambiti urbani o periurbani in cui l'elemento antropico entra in simbiosi con quello naturale rappresentato dalle piante, da mettere a dimora solitamente in numero pari a quello dei caduti che risiedevano nel centro dove si allestirono queste rappresentazioni simboliche. Si tratta, dunque, di luoghi da percorrere piuttosto che di opere da osservare, spazi progettati come scenario di un'esperienza di raccoglimento e contemplazione, in questo antesignani di una concezione assolutamente moderna della celebrazione della memoria e della rielaborazione del dolore, in qualche modo esorcizzato, piuttosto che celebrato, dalla spiritualità sottesa all'intimo rapporto tra lo spazio antropizzato e l'elemento vegetale.

Altra funzione cui dovevano assolvere parchi e viali della Rimembranza, nelle intenzioni di chi inaugurò l'intensa stagione della loro realizzazione, fu di concorrere all'educazione delle nuove generazioni. La figura centrale nello sviluppo di questo progetto fu l'allora sottosegretario alla Pubblica Istruzione Dario Lupi⁴, che sulla scia del più ampio programma della *riforma Gentile*⁵ verso la fine del 1922 propose di istituire in tutti i comuni italiani parchi o viali della Rimembranza, dedicando almeno un albero ad ogni soldato caduto. Le Circolari Ministeriali 7 e 27 dicembre 1922 ratificarono il programma di Lupi, che portò l'anno successivo alla costituzione della "Guardia d'onore degli alunni ai

2. Sul tema dell'edificazione di monumenti all'indomani dell'Unità, vedi SAVORRA 2006. Sulle celebrazioni patriottiche dopo l'Unità, vedi TRECCANI 2011.

3. Tra i pochi ma noti casi, l'obelisco di Palermo dedicato alle vittime della repressione borbonica del 1848 e il monumento di Messina eretto a ricordo dei caduti della battaglia di Adua. Vedi BARBERA 2006, p. 335.

4. Sulla figura di Dario Lupi e l'attività svolta in seno al Ministero per la costituzione dei parchi e viali della Rimembranza, vedi Rosso 2006.

5. La riforma Gentile venne varata attraverso una serie di regi decreti del 1923 e consistette, come noto, in una serie di modifiche sostanziali all'ordinamento scolastico italiano, concepito dal filosofo e allora ministro della pubblica Istruzione Giovanni Gentile in senso gerarchico e centralistico. Sull'argomento in generale, vedi CHARNITZKY 1996; ROMANO 2004.

parchi della Rimembranza” (R.D. 9 dicembre 1923): studenti delle scuole dell’obbligo cui era affidata la custodia di monumenti, viali e parchi dedicati ai caduti.

È stato rilevato come il simbolismo sotteso a questi allestimenti e all’impiego delle alberature sia quello della ‘rinascita’, dunque un messaggio di giovinezza piuttosto che di morte⁶. Non si tratta d’altronde di un rito originale, se è vero che la ‘festa degli alberi’ fu introdotta prima negli Stati Uniti (1872) con finalità educative e di sensibilizzazione al rispetto della natura, poi in Italia (1899) quando Guido Bacelli, ministro della Pubblica Istruzione, la rese istituzionale dedicando il 21 novembre alla sua celebrazione⁷. Il tema del ‘bosco sacro’, a sua volta, era da tempo diffuso nell’Europa del nord, con distinte declinazioni a seconda dei diversi paesi. Inoltre va rilevato come negli stessi anni della Grande Guerra, sul fronte militare opposto, gli architetti tedeschi Willi Lange e Fritz Schumacher proposero rispettivamente la piantumazione di una quercia per ogni caduto e l’estensione del tema del monumento a quello del ‘parco del ricordo’, ponendo di fatto le premesse allo sviluppo dei sacrari di guerra⁸.

Parchi e viali della rimembranza in Italia

Il grande impulso che ebbe la creazione di parchi e viali dà il senso del fervore con cui fu vissuta in Italia la commemorazione dei caduti della patria. Entro il 1924 furono allestiti oltre duemiladuecento parchi o viali, ossia un numero superiore al venticinque per cento della totalità dei comuni allora esistenti⁹.

Il primo parco fu quello di Firenze, inaugurato nel maggio del 1923, cui in breve seguirono alcuni fra i più noti parchi pubblici cittadini pensati in origine come luoghi della memoria: a Napoli, il parco della Vittoria (ora parco virgiliano), organizzato su di un sistema di terrazze che prospettano sul golfo; a Roma, dove si impiegò un terreno dei Parioli (villa Gloria) per costituire un parco dedicato ai caduti romani di ogni guerra con la messa a dimora di oltre seimila alberi e un ridisegno complessivo dell’area su progetto dell’architetto Raffaele De Vico; a Torino, dove sul colle della Maddalena la celebre scultura della Vittoria alata venne circondata da un arboreto di oltre quattrocento specie botaniche inaugurato da Vittorio Emanuele III nel 1925¹⁰.

6. Rosso 2006, p. 375.

7. IACONO 1998, p. 245.

8. Sullo sviluppo del tema in area tedesca vedi DE MICHELIS 1986.

9. I dati sono contenuti in LUPI 1923.

10. Rosso 2006, p. 376.

Parchi e viali, grazie anche allo slancio retorico che ne accompagnò la realizzazione negli anni del regime, furono dunque subito sentiti dalla collettività come luoghi sacri, tanto da farne spazi di svolgimento di frequenti liturgie religiose. A questa dimensione, favorita dai buoni rapporti tra Stato e Chiesa all'indomani del conflitto, se ne aggiunse da subito una che si potrebbe definire di tipo collettivo, legata ad un vero e proprio 'turismo della guerra': consueti divennero infatti i pellegrinaggi a monumenti e memoriali o le visite ai campi di battaglia. Prima del 1930, ad esempio, il Touring Club pubblicò una serie di guide ai luoghi della Prima Guerra Mondiale¹¹, mentre a testimonianza dell'ingresso dei parchi della Rimembranza nei circuiti del turismo popolare vi sono diverse pubblicazioni specifiche sul tema: nel 1929, per citare un esempio, Piero Nebbia diede alle stampe la *Guida al Parco della Rimembranza ed alla collina torinese*¹².

L'originalità della creazione di questi luoghi del ricordo stava anche nel fatto di rappresentare una sorta di comunione tra vivi e morti, in cui soprattutto i giovani - non a caso erano le scuole a farsi promotrici dell'iniziativa nelle singole località e agli studenti era affidato il compito di piantumazione degli alberi commemorativi - potessero cogliere il senso profondo dell'attaccamento alla patria e la devozione verso chi, offrendo un esempio di rettitudine, aveva sacrificato la vita.

Da un punto di vista percettivo, poi, l'innovazione rappresentata dalla creazione di parchi e viali rispetto ai consueti monumenti celebrativi era nel fatto di costituirsi come moderni luoghi identitari, peraltro quasi sempre di notevole valenza paesaggistica. L'elemento vegetale non era stato pensato uguale per ogni parco, anzi ogni essenza doveva anche esprimere l'identità del luogo (« [...] gli alberi varieranno a seconda della regione, del clima, dell'altitudine»¹³). È così che, ancora oggi, viali e parchi si distinguono per le grandi varietà vegetali presenti, quali cipressi, tigli, lecci o pini; autentiche "selve votive" come furono pensate dal legislatore italiano.

Problemi di conservazione

Col trascorrere del tempo, inevitabilmente, questi spazi sono stati parzialmente dimenticati, lasciati spesso all'incuria o persino modificati. Anche i toponimi, con il loro carico simbolico, sovente sono cambiati e sostituiti con altri più in sintonia con il nuovo corso politico-ideologico.

Il venir meno di questi tratti identitari della città moderna rende molto più complessa un'azione di

11. *Sui campi di battaglia* 1928; *Sui campi di battaglia: Il Trentino* 1928; *Sui campi di battaglia* 1930.

12. NEBBIA 1929.

13. Circolare Ministeriale 27 dicembre 1922 del ministero della Pubblica istruzione.

tutela e salvaguardia e ancor più difficile poter determinare politiche di recupero e valorizzazione di questa archeologia della patria. Per queste ragioni è dunque indispensabile far luce su questi ambiti celebrativi sulla base di sistematiche campagne di rilevamento e con un'approfondita conoscenza dei processi sociali e culturali che li hanno generati.

Si tratta quindi di avviare un capillare studio ricognitivo che abbracci più ambiti, da quello normativo a quello archivistico, passando per una attenta ricognizione dei luoghi che anche solo per un tempo limitato ebbero l'importante incarico di celebrare quei ricordi. Tale ricerca necessariamente esige la collaborazione di più soggetti che possano offrire, oltre la documentazione storica (attraverso lo spoglio dei fondi degli archivi di stato, degli archivi storici, di quelli storici comunali, ecc.), la loro competenza, come ad esempio le soprintendenze per i Beni architettonici e per il Paesaggio o le soprintendenze per i Beni storici, artistici ed etnoantropologici; i singoli Comuni nel cui territorio sono stati realizzati spazi od opere dedicate alla memoria dei caduti; associazioni che a vario titolo si sono interessate al tema. Questo al fine di un primo censimento che permetta una ricognizione sulla reale consistenza e distribuzione di tali beni (che, va ricordato, sono ancor oggi protetti come beni culturali in forza di una legge di tutela degli anni Venti del secolo scorso¹⁴). L'obiettivo più ambizioso di questa ricognizione è di definire strumenti d'intervento, linee guida che permettano alle amministrazioni locali di perseguire nel modo migliore, e in una cornice culturale adeguata, il recupero e la valorizzazione dei parchi e dei viali della Rimembranza. A questo proposito va detto che recenti proposte, esito di concorsi di idee banditi da amministrazioni comunali con lo scopo di riqualificare le aree una volta o ancor oggi ospitanti i viali e i parchi della Rimembranza, non sembrano aver colto la dimensione evocativa e spirituale dei luoghi: né i progetti sempre muovono da una reale analisi della genesi di tali ambiti celebrativi, concentrandosi piuttosto su aspetti formali, funzionali, viabilistici o tecnologici¹⁵.

14. Legge 559 del 21.03.1926: «[...] i Viali e i Parchi della Rimembranza, dedicati, nei diversi Comuni del Regno, ai caduti nella guerra 1915-1918 e alle vittime fasciste, sono pubblici monumenti [...]». Sotto il profilo normativo, vale la pena ricordare che in precedenza, con R.D. 29.10.1922, furono dichiarate monumentali alcune zone «fra le più legate ad immortali fasti di gloria» (art. 1). In tempi recenti, è stata varata la L. 78 del 7.3.2001 di «tutela del patrimonio storico della Prima guerra mondiale» e l'importante D. Lgs. 66/2010 - Codice dell'ordinamento militare - che all'art. 255 definisce i «Principi Generali sul patrimonio storico della Prima guerra mondiale». Il comma 1) sancisce che «la Repubblica riconosce il valore storico e culturale delle vestigia della Prima guerra mondiale»; il comma 2) che «lo Stato e le Regioni promuovono la ricognizione, la catalogazione, la manutenzione, il restauro e la valorizzazione delle vestigia relative a entrambe le parti del conflitto». Il comma 4), infine, vieta «gli interventi di alterazione delle caratteristiche materiali e storiche delle cose di cui al comma 2».

15. E' il caso dei recenti concorsi per la riqualificazione del parco della Rimembranza di Rapino (Ch) o dell'area antistante Rocca Tiepolo e parco della Rimembranza di Porto San Giorgio (Ap). Vedi Lino Bianco and Associates, *Riqualificazione di parco della Rimembranza*, Rapino (Chieti), pubblicato on-line: <http://europaconcorsi.com/projects/225298> (22.11.2011) e Spacelab Archietcts. Luca Silenti, Roberto Sargo, *Riqualificazione area antistante Rocca Tiepolo e parco rimembranza*, Porto San Giorgio (Ascoli Piceno), pubblicato on-line: <http://europaconcorsi.com/projects/11542> (22.11.2011).



Figura 1. Sant'Arcangelo di Romagna (Rn), intervento di recupero del viale della Rimembranza (progetto arch. Massimo Bottini, 2011).

Un esiguo numero d'interventi mostrano al contrario di considerare l'imprescindibile tratto evocativo di quegli allestimenti rivolgendosi primariamente al recupero della vocazione del luogo sacro, oltre che al rapporto con il contesto in cui è inserito. Fra questi, vale la pena segnalare quello che ha consentito la rimessa in luce degli elementi salienti del viale monumentale di accesso al cimitero di Sant'Arcangelo di Romagna (Rn). Il viale (fig. 1), caratterizzato da un doppio filare di cipressi paralleli al percorso e intitolato ai caduti santarcangiolesi delle due guerre, versava da tempo in condizioni di degrado: mancanti alcuni alberi, ammalorati altri, persi tutti i cippi commemorativi. L'intervento non si è limitato al ripristino degli elementi caratteristici del viale della Rimembranza, ma, grazie alla collaborazione tra amministrazione comunale, associazione nazionale Reduci di Guerra e Società operaia di Mutuo Soccorso, coordinati dal progettista dell'intervento di recupero, l'architetto Massimo Bottini, ha permesso attraverso un sistematico spoglio archivistico di risalire alla lista di tutti i caduti, riattribuendo così a ciascuno di loro un cippo commemorativo da collocare a lato di ogni cipresso.

La monumentalità del viale è stata arricchita da un sistema di segnaletica decorativa applicata in corrispondenza del muro rivestito in pietra posto all'inizio del percorso (una lastra ad indicare il "viale della Memoria" e un sistema di ulteriori lastre metalliche incise che riporta il numero dei cipressi



Dall'alto, figura 2. Sant'Arcangelo di Romagna (Rn) muro con indicazione dei cipressi e relativi cippi (foto Massimo Bottini); figura 3. Sant'Arcangelo di Romagna (Rn), targa commemorativa (foto Massimo Bottini).

piantumati e i corrispondenti nomi dei caduti) (fig. 3). Inoltre, con l'impiego di altre essenze arboree, si è raggiunto lo scopo di schermare elementi laterali giudicati incongrui, in modo da enfatizzare la direzionalità del viale, rafforzando la percezione degli elementi sacrali interni a quello spazio.

Il caso dell'Abruzzo

di Patrizia Luciana Tomassetti

La risposta all'iniziativa già richiamata di Dario Lupi di istituire parchi e viali della Rimembranza in ogni comune italiano in onore dei caduti della Grande Guerra coinvolse l'intera penisola. Le perdite umane, infatti, furono di tale rilevanza che quasi ogni famiglia contava tra le vittime almeno un congiunto; famiglie che trovarono un modo per lenire il dolore della perdita destinando amorevoli cure all'albero consacrato al morto in battaglia. Fu lo stesso Lupi a rendere pubblici i primi dati a livello nazionale: in un prospetto riassuntivo incluso in una pubblicazione del 1923, egli fornì un esaustivo quadro dello stato di realizzazione di parchi e viali¹⁶. La relazione elenca tutti i comuni, suddivisi per province e circondari, nei quali a quella data risultavano istituiti i comitati per realizzare le cosiddette 'selve votive'.

L'Abruzzo, che in rapporto alla popolazione vantava il più alto tributo di vittime nella guerra del 1915-18¹⁷, mostrò grande fervore verso la proposta ministeriale in particolare nell'area montana dell'aquilano, dove la percentuale di istituzione dei comitati sfiorò la totalità dei comuni. Per l'Abruzzo, allora diviso in tre province¹⁸, il prospetto di Lupi riporta centottantotto comitati istituiti per la creazione

16. LUPU 1923, p. 115 e sgg.

17. C. De Pompeis, *Millenni di storia delle genti d'Abruzzo*, in http://www.gentidabruzzo.it/_data/assets/pdf_fil/0016/19330/millennidistoria.pdf, p. 5 (16.04.2014).

18. I Dati riportati da Lupi e relativi l'Abruzzo sono:

provincia	comuni	comitati istituiti	parchi/viali realizzati
L'Aquila	132	127	15
Chieti	120	41	8
Teramo	75	20	2

La provincia di Pescara fu istituita con Regio Decreto n. 1 del 2 gennaio 1927. Sono nove i comuni attualmente in provincia di Pescara riportati nella relazione di Lupi nei quali risultavano istituiti i comitati: Montesilvano, Città Sant'Angelo, Penne, Collecervino, Pianella, Civitella Casanova, Bussi sul Tirino, San Valentino in Abruzzo Citeriore e Castellammare Adriatico (comune unito nel 1927 con quello di Pescara a costituire l'odierna omonima città).

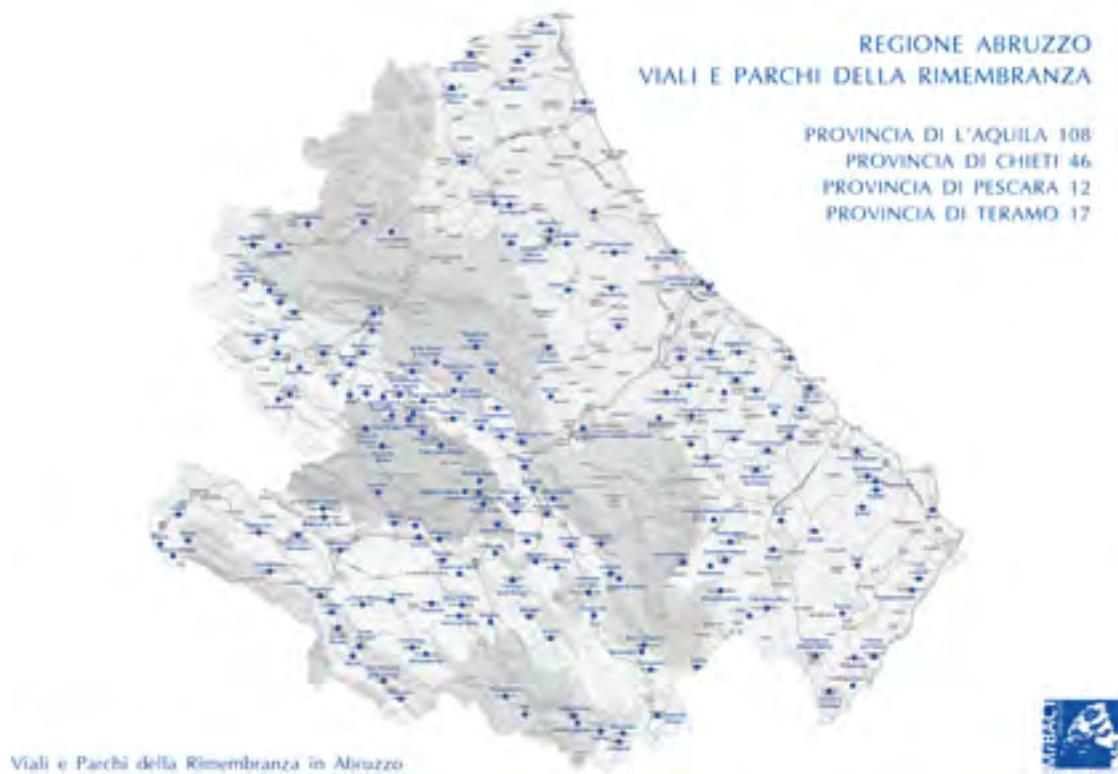


Figura 4. Parchi della Rimembranza con comitati istituiti al 1923 (elaborato Soprintendenza per i Beni architettonici e paesaggistici Abruzzo, progetto 'Grande Guerra').

di parchi e viali della rimembranza. Spicca la provincia de L'Aquila, che su centotrentadue comuni presenta ben centoventisette comitati costituiti (fig. 4). Le province di Chieti e Teramo appaiono, al 1923, attardate rispetto alla media nazionale, ma in particolare il chietino negli anni a seguire colmerà il distacco, tanto da rappresentare oggi l'area geografica con gli esempi realizzativi più notevoli della regione.

I parchi della rimembranza in Abruzzo. Alcune osservazioni

Va detto che le direttive circa le modalità di allestimento dei parchi della Rimembranza furono via via definite dal ministero della Pubblica Istruzione, includendo ad esempio nel novero dei caduti anche le morti avvenute a conflitto finito per cause derivanti dalle ferite riportate in guerra¹⁹.

La ricognizione in seno alla Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici dell'Abruzzo, pur non ancora conclusa, ha permesso di individuare ulteriori parchi non ricompresi nell'elenco di Lupi²⁰. Partendo proprio dalla suddetta relazione, una prima ricognizione ha sin qui consentito di rintracciarne cinquantadue²¹, quasi tutti con denominazioni diverse dall'originaria.

A rimarcare la centralità di quei luoghi nella vita delle collettività d'allora è l'enorme mole di cartoline illustrate raffiguranti parchi e viali abruzzesi²². Questi luoghi per molto tempo sono stati oggetto di cura e devozione. Ma il tragico epilogo della Seconda Guerra mondiale, che ha visto l'Abruzzo coinvolto direttamente con il fronte di guerra attestato sulla linea Gustav - che si estendeva dalla foce del fiume Garigliano, al confine tra Lazio e Campania, passando per Cassino fino ad Ortona in provincia

19. Significativo è il caso del territorio dell'Aquila, storicamente costituito, oltre che dal capoluogo, da moltissimi centri minori che fanno da corona alla città propriamente detta. In un carteggio del 1932 tra il Podestà e il Prefetto inerente il rilevamento dei parchi della Rimembranza, risulta che nel comune dell'Aquila erano stati realizzati i seguenti parchi: Camarda (sia in Camarda capoluogo sia ad Assergi), Paganica, Roio e Lucoli. Vedi Archivio di Stato di L'Aquila (ASAQ), Comune dell'Aquila, Lavori Pubblici e comunicazioni, CI 4, Busta 256, f. 7, nota prot. 8678 del 15/07/1932. Fu inoltre chiarito da diverse note ministeriali che il numero minimo di alberi da porre a dimora dovesse essere almeno pari a dieci.

20. Archivio di Stato di Pescara (ASPE), Comune di Pescara, Busta 126, f.8; nel carteggio sono conservate due note che attestavano la costituzione di comitati per la realizzazione di viali della Rimembranza nel comune di Pescara. Nella prima, datata 1° ottobre 1923 e rivolta al Commissario prefettizio della città da parte del comitato pro viale della Rimembranza Pescara, si individua nella via XXIV agosto il luogo idoneo per la messa a dimora degli alberi; l'altra nota, del 13 marzo 1923, è di un secondo comitato che propone di istituire un ulteriore viale in località Fontanelle per commemorare i caduti di questa contrada. Allo stato attuale delle ricerche non è verificata l'effettiva realizzazione dei due viali, né è stato ancora possibile identificare il parco delle Rimembranze di Castellammare Adriatico riportato nella relazione Lupi.

21. La distribuzione su base provinciale dei parchi rintracciati è la seguente.

Provincia	parco/viale
L'Aquila	25
Chieti	17
Teramo	7
Pescara	3

22. Il reperimento della documentazione archivistica su parchi e viali della Rimembranza si è rivelata ardua per il pessimo stato di conservazione della maggioranza dei fondi comunali. D'altra parte, le immagini d'epoca sono state di grande aiuto per l'identificazione di alcuni parchi. Ad oggi si sta procedendo con l'analisi dei fondi d'archivio delle prefetture, tenuto conto che i Prefetti presiedevano la cerimonia ufficiale di istituzione.

di Chieti - ha coinciso con l'inizio di una stagione di diffuso disinteresse per questi luoghi, per diversi motivi associati alla retorica fascista. Il desiderio di lasciarsi alle spalle la tragedia della seconda guerra mondiale, quale epilogo del ventennio fascista, per associazione ha spinto anche a rimuovere il ricordo di queste "selve votive".

Dunque l'affievolirsi di quei sentimenti che all'inizio del secolo scorso potevano essere riassunti nell'amor patrio ha giocato un ruolo determinante. In realtà, non sono mancati anche casi in cui per incuria delle amministrazioni locali si siano rimossi parchi anche solo dopo pochi anni la loro istituzione²³. Dal secondo dopoguerra, infatti, non sono rari i casi in cui si decise la modifica del toponimo. Anche laddove è rimasto l'originario nome è mancato un costante interesse da parte delle autorità e delle istituzioni.

Parchi e Viali della Rimembranza. Alcune modalità realizzative

Su queste vicende e sul venir meno dell'attenzione nei confronti di questi monumenti patri hanno inciso più fattori, tra cui l'incapacità di coglierne alcuni aspetti costitutivi.

Può essere allora utile proporre, pur in forma provvisoria e ancora approssimata, una primissima lettura degli elementi che in area abruzzese paiono definire i caratteri peculiari di queste inedite forme celebrative. Tali aspetti possono riferirsi ad almeno cinque modelli insediativi: parchi, talora situati nei pressi di chiese o cimiteri e dotati di monumento ai caduti²⁴; viali di collegamento con luoghi sacri²⁵; parchi in ambiente urbano²⁶; viali in ambiente urbano²⁷; infine, viali o parchi in ambiti esterni al centro

23. E' il caso del parco della Rimembranza di Lucoli del quale, con una nota del 5 luglio 1932, il Podestà del Comune dell'Aquila dispone l'abolizione a causa «dello stato di deplorabile abbandono in cui era stato tenuto il Parco della Rimembranza» ordinando al Delegato municipale di Lucoli di rimuovere gli ultimi «avanzi che ne sono rimasti» ASAQ, Comune dell'Aquila, LL.PP. e comunicazioni, Cl 4, Busta 256, f. 7.

24. Sono parchi in diretta contiguità con il monumento ai caduti, con chiese o cimiteri. In questi casi i parchi sono di fatto parte integrante dell'elemento monumentale. Si registra la costante conservazione degli alberi, non sempre è stato mantenuto il recinto e raramente si rileva la presenza dei cippi commemorativi.

25. Si tratta di parchi o viali che segnano il percorso di avvicinamento ad un luogo sacro preesistente al parco. Il percorso in genere ha perso l'originario significato ma ha mantenuto la propria consistenza fisica, soprattutto nella presenza arborea, evolvendo da luogo legato al solo ricordo dei caduti (viale della Rimembranza) in percorso a servizio del luogo sacro (viale di invito al sacro o cimitero).

26. Si tratta di parchi realizzati in spazi urbani già definiti, in genere slarghi antistanti caserme o edifici pubblici.

27. Fanno parte di questa categoria i viali già esistenti, in ambiti generalmente contigui ai centri storici e in contesti in via di urbanizzazione, che hanno visto nell'istituzione del viale, o meglio nell'impianto degli alberi, un naturale elemento di arredo urbano.





Nella pagina precedente, figura 5. Fara Filiorum Petri (Ch) - Parco della Rimembranza e monumento ai caduti (foto Roberto Orsatti).

In questa pagina, dall'alto, in senso orario, figura 6. Penne (Pe) - Parco della Rimembranza e monumento ai caduti (ediz. De Marinis Vincenzo - Penne - ante 1942); figura 7. Torricella Peligna (Ch) - Parco della Rimembranza in un'immagine d'epoca (ed. Luigi Piccone, Alterocca - Terni- ante 1942); figura 8. Torricella Peligna (Ch) - ingresso all'odierno parco della Rimembranza (foto P.L. Tomassetti).

abitato, in aree incolte e inutilizzate²⁸.

Sebbene sia esiguo il numero di parchi che ad oggi presentano tutti gli elementi caratteristici di impianto (alberi, recinto, targhe con nomi dei caduti) possiamo affermare che la contiguità fisica con i monumenti ai caduti, o con altro luogo sacro ha quantomeno facilitato la conservazione delle essenze vegetali. Da un lato, l'ininterrotta pratica della commemorazione ufficiale del IV novembre, dall'altro un rispetto verso il sacro, hanno permesso di tutelare in alcuni casi, anche al di là delle intenzioni, queste 'selve votive'. È il caso del parco di Fara Filiorum Petri, in provincia di Chieti, piccolo paese alle pendici della Maiella (fig. 5) dove i pini sono disposti in filari ai lati del monumento ai caduti, che diventa l'elemento forte di tutto il complesso; o del parco delle Rimembranze di Ortona dei Marsi (Aq) per il quale sono stati scelti gli ippocastani, anch'essi in ordinati filari racchiusi in un recinto. Analogamente, sono presenti le alberature quale ornamento del monumento in Balsorano (Aq), Tagliacozzo (Aq) o Penne (Pe) (fig. 6), dove il parco delle Rimembranze, che circonda il singolare monumento ai caduti, è stato in seguito dedicato al *Battaglione Alpini L'Aquila*, mantenendo così il suo carattere commemorativo.

Ben più imponente e maestoso è il parco di Torricella Peligna (Ch) (figg. 7 -8). Qui il parco, ora noto con l'appellativo "la pineta", occupa un'altura esterna all'abitato storico e il monumento ai caduti è collocato nel suo punto più elevato; il monumento fu inaugurato l'8 settembre 1922 alla presenza di personalità religiose e politiche di rilievo. In quell'occasione fu girato un filmato, prodotto in doppia copia con l'ausilio di un aeroplano, inviato in America per i Torricellesi emigrati che avevano sostenuto economicamente l'iniziativa. La collina fu poi dedicata a parco della Rimembranza con l'impianto di pini disposti in filari lungo le pendici²⁹. Il monumento ai caduti è l'elemento ordinatore del parco, di dimensioni maestose e in posizione dominante rispetto al contesto. La scelta e la particolare disposizione di questi elementi naturalistici impronta l'organizzazione di numerosi altri ambiti celebrativi. A Barisciano (fig. 9) sono stati scelti cipressi, disposti in sei filari, a formare il parco che occupa lo spazio laterale della chiesa della Madonna dell'Assunta, adiacente al cimitero e fuori dal centro abitato. Anche in questo caso il parco ha perso alcuni dei caratteri originari pur conservando ben leggibile l'impianto a filari e la chiusura dell'area.

In altri episodi emerge invece il tentativo di proporre un dialogo con l'ambiente circostante, come

28. Si tratta di quei parchi realizzati in aree non ancora urbanizzate o completamente fuori dell'abitato, individuate esclusivamente per la finalità commemorativa.

29. Archivio di Stato di Chieti (ASCH), Fondo Prefettura, Gabinetto, VII versamento, Busta 30, f. 382. Il carteggio è inerente le richieste di rimborso delle spese sostenute da Michele Persichetti per l'inaugurazione ed il completamento del monumento. Le numerose relazioni chiariscono le vicende istitutive del parco della Rimembranza di Torricella Peligna.



In alto, figura 9. Barisciano (Aq) - Parco della Rimembranza in un'immagine d'epoca. (ediz. D'Eramo Amilcare- ante 1942); a fianco, figura 10. Ofena (Aq) - Parco della Rimembranza in un'immagine d'epoca (ediz. M. Genitti Ved. Torchetti - Foto stampa Angeli - Terni - ante 1958).





A fianco, figura 11. Ofena (Aq) - attuale parco della Rimembranza (foto P.L. Tomassetti).

lin basso, da sinistra, figura 12. Atri (Te) - Parco della Rimembranza, villa comunale (foto P.L. Tomassetti); figura 13. Capistrano (Aq) - Viale della Rimembranza concluso con il complesso del santuario di San Giovanni da Capistrano (foto R. Orsatti).



per il parco di Ofena (Aq) (figg. 10-11), realizzato su un terrapieno di forma triangolare, alla confluenza di due strade immediatamente fuori dal centro storico. Questo sforzo di dialogo con il contesto sembra vanificato da interventi poco accorti che si sono eseguiti in anni recenti³⁰.

Lo stesso fenomeno si registra in modo ancor più lesivo nel parco di Atri (Te), rintracciato grazie alla memoria di coloro che parteciparono, all'epoca adolescenti, alla festa dell'albero (fig. 12). Qui il parco, privo di elementi fortemente significanti come il monumento ai caduti, ha subito una profonda modificazione: ancora una volta i giochi per bambini hanno preso posto tra lo spazio libero a spese di alcuni alberi. Tutt'ora si può rilevare il limite dell'area grazie alla permanenza di un muretto, ma si fatica a percepire l'impianto originario e a immaginare la sacralità del recinto.

Tra i tipi di viali che costituivano l'area di pertinenza o di accesso a luoghi di culto rientra il bel viale di cipressi di Capestrano (Aq) (fig. 13) che si sviluppa, ormai privo di nomi e targhe, davanti al santuario dedicato a San Giovanni da Capestrano; o il più modesto viale di Santo Stefano di Sessanio (Aq), che segna il percorso per il santuario della Madonna delle Grazie. In entrambi i casi la sacralità del contesto ha assicurato la conservazione degli alberi in filari. Al contrario, il viale della Rimembranza di Guardiagrele (Ch), nonostante colleghi l'area centrale del paese alla Chiesa di san Donato - edificio sacro ancora oggi oggetto di sentite devozioni popolari (fig. 14) - ha registrato una *aggressione* dell'edificato, costruito quasi a ridosso della sede stradale. In questo caso è difficile rilevare anche i filari di alberi.

La modalità ideativa meno diffusa in area Abruzzese è quella che caratterizza il suggestivo viale di Giulianova (Te), che segna il percorso verso il Santuario dello Splendore in onore del quale ha poi mutato il nome. Qui il doppio filare di tigli occupa un lato della strada segnando con più forza il percorso pedonale.

Di dimensioni più ridotte e più riconducibile alla tipologia di sistemazione di verde urbano è il doppio filare di platani sul lato di via IV novembre di Cermignano (Te).

Tra i parchi realizzati in slarghi o piazze già di carattere urbano rientra il parco delle Rimembranze

30. Il parco di Ofena è segnato dalla presenza di un notevole muro di sostegno, sul quale originariamente era posta la recinzione costituita da pilastri e correnti in ferro; all'interno è il monumento ai caduti. L'ingresso, posto sull'angolo, era enfatizzato da due pilastri con cancello sui quali compariva la scritta "Parco della Rimembranza". Il recinto, nell'originaria concezione, è sacro. Gli alberi sono disposti ad anello a racchiudere un ulteriore spazio sacrale. È qui che gli eroi della patria sono degnamente celebrati e ad ogni albero è affidato un nome e la relativa memoria. Questo luogo custodiva, nella sua semplicità, tutti i segni utili a suscitare sentimenti di rispetto e riverenza. I successivi interventi di sistemazione del parco, all'apparenza di poco conto, hanno ridotto il significato semantico che gli elementi appena richiamati gli avevano conferito: la recinzione non delimita più uno spazio sacro ma uno spazio urbano, i giochi per bambini sono stati posizionati tra gli alberi, divenendo l'elemento visivo predominante del parco. La semplificazione dell'accesso ha scomposto, immiserendola, la costruzione dei segni. Non vi è più la soglia che segna il passaggio da un luogo qualunque ad un luogo di commemorazione. Quello di Ofena è un caso in cui gli elementi fisici del parco, pur permanendo, sono stati svuotati del loro significato originario.



Figura 14. Guardiaagrele (Ch) - Viale della Rimembranza e chiesa di San Donato (Ed. Manna - De Lucia - Guardiaagrele - Dalle Nogari & Armetti - Milano - ante 1942).



Dall'alto, figura 15. Lanciano (Ch)
– Viale della Rimembranza in una
foto del 1942 (Vera Fotografia- Foto
edizioni Angeli - Terni - ante 1942);
figura 16. Atessa (Ch) – Viale della
Rimembranza (ed. Di Stefano - Atessa
- Vera Fotografia- ante 1958).



di Sulmona, che occupa lo spazio antistante la caserma Cesare Battisti - oggi su viale Mazzini – appena fuori Porta Napoli, sistemato oggi a giardino pubblico. Il parco della Rimembranza di Sulmona in particolare ha una genesi iniziale travagliata a causa della peculiarità del luogo scelto: il Consiglio comunale della città deliberò presto l'istituzione del parco della Rimembranza il 5 marzo e il 18 giugno del 1923, individuando l'area per la piantumazione nella località "Tratturo", in piena campagna. Fu però la Giunta Comunale che, a lavori iniziati, ne ordinò la sospensione poiché «per la sua ubicazione, la distanza dalla città, e la disagiata via di accesso» l'area individuata risultava di fatto inadeguata allo scopo. Successivamente, la Giunta comunale fece predisporre un progetto all'Ufficio tecnico per la sistemazione a parco della Rimembranza del piazzale Vittorio Veneto, fuori porta Napoli.

Nella relativa perizia si ritrovano gli elementi di caratterizzazione nazionale dei luoghi della rimembranza: centosettantadue «sostegni in legno per le piante verniciate tricolore» e altrettante «targhette in ferro smaltato portante il nome del soldato caduto». Non si rilevano gli alberi, forniti dal ministero dell'Agricoltura e Foreste, mentre sono inseriti gli arbusti eventualmente necessari per rimpiazzare quelli non attecchiti³¹. La recente sistemazione a giardino pubblico non ha riservato alcuna attenzione ai citati elementi celebrativi dei caduti.

Analogamente il parco delle Rimembranze di Rapino (Ch) che, sebbene abbia mantenuto il nome, non riesce a difendere, a causa delle recenti sistemazioni, un legame con il proprio passato. Qui, in particolare, il parco costituito da quattro filari di tigli registra la presenza di alcuni cipressi che potrebbero essere ricondotti al ricordo dei militari graduati, guida delle truppe in battaglia.

A Fano Adriano (Te) il parco abbandona lo schema a filari e le acacie sono disposte a segnare il periplo dell'odierna piazza del municipio.

Va poi osservato come in molti episodi, la conservazione dei viali e dei parchi della Rimembranza realizzati soprattutto in ambito urbano e senza altri elementi di forte connotazione rituale è da ricondursi soprattutto al ruolo un po' avulso di arredo urbano che le alberature hanno assunto e mantenuto nel tempo. Talvolta i viali sono stati realizzati lungo strade già esistenti che, soprattutto nel secondo dopoguerra, hanno visto rafforzare il loro ruolo urbano evolvendo in abitato consolidato. È il caso del viale della Rimembranza di Lanciano (Ch) (fig. 15) o di quello più defilato di Atessa (Ch) (fig. 16) o ancora di quello più modesto di San Demetrio dei Vestini, dove maggior approfondimento meriterebbe lo spettacolare complesso dell'area che ospita il monumento ai caduti.

In Ortona (Ch) il viale della Rimembranza è l'attuale Via Roma. Formato da tigli e realizzato nel

31. ASAQ, Prefettura, Affari Comunali, Serie II, VIII versamento, Busta 774, f. 2, deliberazione del Consiglio comunale n. 246 del 16 dicembre 1923 in sessione straordinaria; le vicende sono pienamente rilegibili nella delibera del Consiglio comunale n. 246 del 16 dicembre 1923.



Dall'alto, figura 17. Celano (Aq) - Parco della Rimembranza (cartolina d'epoca ante 1942);
figura 18. Poggio di Roio (Aq) - Parco della Rimembranza (ed. Cartolibreria P. Scimia - L'Aquila - Rotastampa - Terni - ante 1958).



1923, fu tra i primi in Abruzzo e occupò la strada allora denominata viale del Carmine e parte del Giro degli uliveti³². A questa tipologia è ascrivibile il parco delle Rimembranze di Celano (Aq) (fig. 17) costruito nell'area posteriore del giro del Castello Piccolomini e che, con il tempo, ha consolidato il ruolo di passeggiata urbana, segnata dalla presenza degli ombrosi ippocastani.

Tra i parchi realizzati in aree rurali o esterne all'abitato, singolare è il parco di Roio (Aq), di dimensioni 20 x 100 metri e già messo a dimora nel 1923³³. È formato da 33 alberi di pino, con recinzione e due cancelli, uno di ingresso e l'altro di uscita sui lati corti. Il parco sorge sulle pendici della collina di Poggio di Roio, fuori dall'abitato, e si presenta oggi praticamente immutato (fig. 18). Di fatto, anche le condizioni del contesto sono rimaste tali, tanto da consentire senza particolari sforzi la lettura dell'originario impianto. È singolare che il percorso del parco, anche per la particolare conformazione orografica, sia successivamente stato legato ai riti della Via Crucis.

Diversi sono poi i parchi che hanno costituito il primo nucleo delle odierne ville comunali. A Vasto (Ch) (fig. 19) il viale della Rimembranza è l'asse centrale della villa comunale che si è sviluppata nel tempo attorno ad esso. Analogo percorso ha poi determinato l'attuale consistenza del citato parco delle Rimembranze di Tagliacozzo (Aq). Tutti gli alberi dei viali e dei parchi dovevano avere targhette in ferro smaltato con i nomi dei caduti, o come nel caso di Roio, in bronzo; l'effettiva e costante presenza di questo elemento, almeno in origine, è confermata dalla lettura dei documenti d'archivio, tuttavia nessuno dei parchi inventariati ha conservato le targhette in ferro.

In effetti, ad oggi, in Abruzzo solo due luoghi conservano i nominativi dei militi, probabilmente trascritti in epoca successiva su supporto lapideo: il viale della Rimembranza di Collelongo (Aq) (fig. 20) e il Parco della Rimembranza di Orsogna (Ch). In Collelongo il viale di cipressi segna l'ingresso al

32. Biblioteca comunale di Ortona, *Registro delle deliberazioni del Consiglio comunale dal 5 agosto 1923 al 26 dicembre 1923*. Il viale della Rimembranza di Ortona è l'attuale via Roma sino al giro degli Uliveti, costituito da soli tigli e istituito nel 1923. Per la sua istituzione il Consiglio comunale di Ortona si riunisce il 13 marzo 1923; la relativa delibera riporta che «il Presidente sottopone al voto del Consiglio la seguente proposta: che il tratto di strada esterna dal Viale del Carmine al Giro degli Oliveti sia destinato a Viale della Rimembranza in memoria degli eroici Ortonesi caduti in guerra: che nelle frazioni si provveda a raggruppamenti tra le località vicine in modo da piantare non meno di venti alberi, secondo le istruzioni ministeriali; che venga autorizzata la spesa per l'acquisto delle targhette in ferro smaltato occorrenti per tutti i caduti e a quant'altro sarà necessario, delegando la Giunta Municipale a provvedervi. Messa a votazione la proposta del Presidente, per alzata e seduta, è stata approvata a voti unanimi». Ortona ebbe 200 caduti (FALCONE 2009, p. 405 e appendice documentale) di cui nove decorati al valor militare. Il numero degli alberi del viale, tenuto conto delle evidenti lacune, sembra corrispondere con il numero dei caduti.

33. ASAQ, Comune dell'Aquila, LL.PP. e comunicazioni, Cl 4, Busta 256, f. 7, con nota prot. 369 del 31/05/1932 il delegato podestarile risponde alla richiesta di informazioni del Podestà del comune dell'Aquila in merito ai parchi della Rimembranza. Il delegato descrive dettagliatamente il parco allegando uno schema planimetrico con l'indicazione dei lavori già eseguiti e da completare.



Dall'alto, figura 19. Vasto (Ch) - Viale della Rimembranza, oggi villa comunale (cartolina d'epoca ante 1942); figura 20. Collelongo (Aq) - Viale della Rimembranza (foto P.L. Tomassetti).



cimitero. Originariamente il parco era stato realizzato all'interno dell'abitato ma fu trasferito nel 1962³⁴. Semplici cippi con i nominativi caratterizzano la soluzione adottata nel parco delle Rimembranze di Orsogna, certamente il più imponente d'Abruzzo. L'ingresso monumentale presenta forti analogie con il parco della Rimembranza di Napoli: quattro pilastri in mattoni sorreggono i tre cancelli in ferro segnando l'accesso all'area. La presenza di una cappella votiva, in asse con l'ingresso, conferisce al parco un elemento di sacralità che ne rimarca solennità e ruolo di rappresentanza. L'istituzione del parco di Orsogna fu deliberata solo il 14 di agosto del 1926 da parte del Consiglio Comunale. Nonostante il Comitato pro monumento fosse stato costituito da alcuni anni, nel 1926 non erano stati infatti realizzati né il parco né il monumento ai caduti. Durante la seduta fu deciso di trasformare il vecchio cimitero in parco della Rimembranza per commemorare i centotredici caduti orsognesi: «[...] avendo tale Cimitero un recinto costituito da mura solidissime e una chiesa non completata, si è creduto opportuno di trasformare in Parco della Rimembranza e Cappella Votiva in memoria dei nostri caduti». Furono anche approvate somme allora ingenti per l'inaugurazione (avvenuta il 12 settembre dello stesso anno) al fine di «...rendere più solenne ed austera la cerimonia che si dovrà compiere al cospetto di S.A.R. il giovine Principe di Casa Savoia»³⁵. A differenza degli altri esempi, nel caso di Orsogna gli interventi di fine Novecento hanno mantenuto gli elementi più rappresentativi, mancando però di dare il giusto peso alla conservazione dell'elemento costituente del parco, ossia i centotredici alberi, in gran parte abbattuti per aumentare lo spazio interno libero che ora rievoca più i cimiteri di guerra del secondo conflitto, con la sistemazione nuda dei cippi nell'area-recinto.

34. Il dato è riportato nelle delibere comunali di Collelongo. Nel viale odierno ogni cipresso ha un piccolo cippo con foto e dati del militare morto in guerra. I graduati sono in testa alle due file a significare il ruolo di guida che ricoprirono in battaglia. Vedi *Memorie di Collelongo. Memorie di storie vissute e delibere comunali dal 1943 al 1973*, <http://www.ricordidicollelongo.terremarsicane.it>, (14.10.2013).

35. ASCH, *Fondo Prefettura Affari Comunali*, IV versamento, serie II, Busta 121, delibere comunali n. 28 del 14 agosto 1926, e n. 300 del 14 agosto 1926.

Bibliografia

- BARBERA 2006 - P. BARBERA, *I monumenti ai caduti in Sicilia: tra Risorgimento, Grande Guerra e fascismo*, in M. GIUFFRÈ, F. MANGONE, S. PACE, O. SELVAFOLTA, *L'architettura della memoria in Italia. Cimiteri, monumenti e città (1750-1939)*, Milano 2006.
- BERTON 1998 - A. BERTON, *Parchi e viali della Rimembranza in Toscana*, in «Storia dell'Urbanistica/Toscana», (1998), pp. 98-123.
- CHARNITZKY 1996 - J. CHARNITZKY, *Fascismo e scuola. La politica scolastica del regime 1922-1943*, La nuova Italia, Firenze 1996.
- CORSANI 1998 - G. CORSANI, *Nei parchi della Rimembranza: note per un itinerario*, in «Storia dell'Urbanistica/Toscana», (1998), pp. 80-97.
- DE MICHELIS 1986 - M. DE MICHELIS, *Riforma del monumento, riforma della città. Il dibattito degli architetti tedeschi negli anni della Grande Guerra*, in D. LEONI, C. ZADRA, *La Grande Guerra, Esperienza, memoria, immagini*, Il Mulino, Bologna 1986, pp. 671-684.
- FALCONE 2009 - A. FALCONE, *Storia di Ortona*, tip. Colaiezzi, Ortona 2009.
- GIUFFRÈ, MANGONE, PACE, SELVAFOLTA 2006 - M. GIUFFRÈ, F. MANGONE, S. PACE, O. SELVAFOLTA, *L'architettura della memoria in Italia. Cimiteri, monumenti e città (1750-1939)*, Milano 2006.
- IACONO 1998 - F. IACONO, *Il Parco della Rimembranza di Roma*, in V. VIDOTTO, B. TOBIA, C. BRICE (a cura di), *La memoria perduta: monumenti ai caduti della Grande Guerra a Roma e nel Lazio*, Nuova Argos, Roma 1998, pp.220-254.
- ISNENGI 2006 - M. ISNENGI, *I luoghi della memoria. Simboli e miti dell'Italia unita*, Laterza, Roma - Bari 2006.
- ISNENGI 2008 - M. ISNENGI (a cura di), *Gli italiani in guerra. Conflitti, identità, memorie dal Risorgimento ai nostri giorni*, 7 voll., Utet, Torino 2008, vol. III.
- LUPI 1923 - D. LUPI, *Parchi e Viali della Rimembranza*, Bemporad, Firenze 1923.
- NEBBIA 1929 - P.G. NEBBIA, *Guida al Parco della Rimembranza ed alla collina torinese*, Stabilimento Grafico A. Avezzano, Torino 1929.
- ROMANO 2004 - S. ROMANO, *Giovanni Gentile, un filosofo al potere negli anni del regime*, Rizzoli, Milano 2004.
- ROSSO 2006 - M. ROSSO, *Gli alberi del ricordo: il Parco della Rimembranza di Torino*, in GIUFFRÈ, MANGONE, PACE, SELVAFOLTA 2006, pp. 375-384.
- SAVORRA 2006 - M. SAVORRA, *Le memorie delle battaglie: i monumenti ai caduti per l'indipendenza d'Italia*, in GIUFFRÈ, MANGONE, PACE, SELVAFOLTA 2006, pp. 289-298.
- Sui campi di battaglia 1928 - Sui campi di battaglia: Il Monte Grappa: guida storico-turistica*, Touring Club italiano, Milano 1928.
- Sui campi di battaglia: il Trentino 1928 - Sui campi di battaglia: Il Trentino, il Pasubio e gli altopiani: guida storico-turistica*, Touring Club italiano, Milano 1928.
- Sui campi di battaglia 1930 - Sui campi di battaglia: Il Piave e il Montello: guida storico-turistica*, Touring Club Italiano, Milano 1930.
- TRECCANI 2011 - G.P. TRECCANI (a cura di), *Città risorgimentali. Programmi commemorativi e trasformazioni urbane nell'Italia postunitaria*, in «Storia Urbana», XXXIV (2011), 132-33, numero monografico.
- VIDOTTO, TOBIA, BRICE 1998 - V. VIDOTTO, B. TOBIA, C. BRICE (a cura di), *La memoria perduta: monumenti ai caduti della Grande Guerra a Roma e nel Lazio*, Nuova Argos, Roma 1998.

ArchistoR architettura storia restauro - architecture history restoration
anno I (2014) n.1
ISSN 2384-8898
archistor.unirc.it
info.archistor@unirc.it

