

AHR



ArcHistoR



18 | 22

archistor.unirc.it

ArcHistoR architettura storia restauro - architecture history restoration
anno IX (2022) n. 18

ISSN 2384-8898

Comitato scientifico internazionale:

Maria Dolores Antígüedad del Castillo-Olivares, Monica Butzek, Jean-François Cabestan, Alicia Cámara Muñoz, David Friedman, Alexandre Gady, Jörg Garms, Miles Glenndinning, Loughlin Kealy, Paulo Lourenço, David Marshall, Werner Oechslein, José Luis Sancho, Dmitrij O. Švidkovskij, Mark Wilson Jones

Comitato direttivo:

Tommaso Manfredi (direttore responsabile), Giuseppina Scamardi (direttore editoriale), Maria Rossana Caniglia, Bruno Mussari, Annunziata Maria Oteri, Francesca Passalacqua, Nino Sulfaro

Journal manager: Giuseppina Scamardi

Graphic editor: Maria Rossana Caniglia

Layout editor: Giuliana Randazzo

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

Progetto grafico: Nino Sulfaro

Segreteria di redazione: Giulia Freni

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

In copertina: Villaggio Ivo Oliveti a Zavia-Tripoli, 1938 (foto, Roma, Archivio Storico Istituto Luce, Cinecittà)



Sommario

Elisa Sala, <i>Architettura religiosa e committenza nella Brescia post-tridentina. Il contributo di Giuseppe Dattaro tra dinamiche progettuali e intuizioni innovative</i>	4
Maria Gabriella Pezone, <i>Un edificio, molte storie. Palazzo de Gregorio a Caserta dal Settecento ai giorni nostri</i>	38
Piervaleriano Angelini, <i>Un progetto di Giacomo Quarenghi per la riforma di un grande palazzo</i>	74
Carlos Plaza, <i>Valentín Carderera en Nápoles (1824-1825): dibujos y arquitectura a la búsqueda de la historia de España y de Aragón</i>	86
Francesca Giusti, <i>Tra riscoperta e ripristino del Medioevo. La ville turrifiée nell'opera di Georges Rohault de Fleury a Pisa</i>	140
Maria Rossana Caniglia, <i>L'architettura dei villaggi agricoli per metropolitani nella Quarta sponda (1934-1940)</i>	162
Chiara Circo, Luciano Antonino Scuderi, <i>Oltre il progetto di conservazione. I restauri del XX secolo della basilica di Santa Maria Maggiore a Tuscania (VT)</i>	214

Religious Architecture and Commissioners in Brescia after the Tridentine Reform. The Contribution of Giuseppe Dattaro in Project Dynamics and Innovative Insights

Elisa Sala (Università degli Studi di Brescia)

The current paper concerns events related to the design of the Pontevico and Verolanuova churches, which were started during the last decades of the 16th century. The fiefs, located in the area today known as Bassa Bresciana, were under the jurisdiction of the Gambara family, who were feudal lords with extensive properties in the areas between Brescia and Cremona. Recent archival research attests the contribution of architect Giuseppe Dattaro from Cremona in both church projects and confirms contacts between Giuseppe Dattaro and Nicolò Gambara. Dattaro applied innovative solutions for the religious architectural context of Brescia: in such contests, he experimented with the design of elliptical domes and developed interesting design solutions to integrate collegiate church space, especially in the Verolanuova site, also paying attention to musical and choir needs.

Thanks to the Gambara family patronage, also in the architectural design of Pontevico and Verolanuova churches, Dattaro refined his technical skills before arriving in Mantua to work for Vincenzo I Gonzaga (1590-1595). Through analysis of these two architectural examples, the paper aims to recognize the role of Brescia in the architectural context of Northern Italy during the second half of the 16th century.

Architettura religiosa e committenza nella Brescia post-tridentina. Il contributo di Giuseppe Dattaro tra dinamiche progettuali e intuizioni innovative

Elisa Sala

Con la fine del XVI secolo, Brescia, anche a seguito delle visite pastorali post-tridentine (1580), s'interroga sull'urgenza di aggiornare le proprie architetture religiose, tanto quelle cittadine quanto quelle *extra moenia*, in aree di confine sì assoggettate alla Repubblica di Venezia, ma di fatto governate da potenti famiglie di feudatari. A partire dalla metà del Cinquecento, le direttive dell'edilizia religiosa, dentro le mura, sono orientate da una figura di spicco, ovvero dal vescovo Domenico Bollani, amico di Carlo Borromeo e acuto interprete dei dettami conciliari¹. A lui vanno ricondotte alcune tra le più importanti committenze architettoniche della città, fra le quali spiccano il palazzo vescovile e la nuova cattedrale, il cui progetto viene affidato inizialmente a Ludovico Beretta per poi essere rivisto da Andrea Palladio, senza infine trovare realizzazione². Come accade per il duomo nuovo, la cui prima pietra viene posata solo nel 1604, gli interventi meditati negli ultimi anni del XVI secolo si concretizzano, per la gran parte, in apertura del Seicento, attraverso la trasformazione di edifici preesistenti e grazie all'avvio di nuovi e imponenti cantieri³.

Di tutti questi rinnovamenti, che coinvolgono sia la città sia il territorio, si ritrova una parziale rappresentazione nella cartografia di fine Cinquecento, in particolare, per la città, nella mappa

1. Vedi almeno: CAIRNS 2007; GAMBA 2016.

2. Si rimanda a VALSERIATI 2016, anche per ulteriore bibliografia.

3. Per un quadro generale: FRATI ET ALII 1989; BRODINI 2016.

pubblicata da Donato Rascicotti (1599), una pianta prospettica che delinea in modo oggettivo la densità abitativa e costruttiva di Brescia alla fine del XVI secolo⁴ (fig. 1). Dopo una fase molto dinamica per l'architettura religiosa cittadina nella prima metà del Cinquecento, il secolo sembra chiudersi con progetti affidati, perlopiù, a Pier Maria Bagnadore. A quest'ultimo si devono gli interventi in Santa Afra e San Faustino in riposo, ma anche il disegno del santuario della Madonna del Lino, la ricostruzione di San Domenico e la progettazione della chiesa dedicata proprio a Carlo Borromeo. Il vasto territorio bresciano, di converso, ben raffigurato nella carta geografica di Leone Pallavicino del 1597⁵ (fig. 2), rimane, invece, nelle mani della litigiosa nobiltà feudale; in particolare, per i centri disseminati lungo il corso del fiume Oglio, spiccano le committenze dei Martinengo e dei Gambara. La loro attività costruttiva, spesso risolta in residenze dalla *facies* fortificata, trova traccia infine nel *Catastico bresciano* di Giovanni da Lezze (1609-1610)⁶. Il potere assunto dalle grandi casate, però, non si risolve solo nella gestione delle rispettive dimore, ma anche nella supervisione di un'intensa attività edilizia in campo religioso.

All'interno di questa complessa sovrapposizione di interessi e committenze, s'intende in questa sede dar conto di due progetti di rinnovamento architettonico programmati già sul finire del Cinquecento: il ridisegno della parrocchiale di Ponteveco⁷ e quello della collegiata di Verolanuova⁸, feudi entrambi collocati nella bassa pianura bresciana e sotto la giurisdizione della potente famiglia nobiliare dei Gambara⁹.

La recente individuazione di inedite carte d'archivio consente di attribuire con maggior convinzione all'architetto cremonese Giuseppe Dattaro (1540 ca.-1619)¹⁰, noto anche con lo pseudonimo familiare di Pizzafuoco, sia la stesura dei disegni iniziali sia la conduzione del cantiere della chiesa pontevese; al contempo, alcune nuove evidenze grafiche, dimostrano un suo concreto apporto al disegno della collegiata di Verolanuova. Inoltre, il connubio creatasi tra Giuseppe Dattaro e la famiglia Gambara concorre

4. Sebbene la definizione architettonica del disegno assonometrico sia necessariamente sommaria, la legenda numerica presente nella fascia inferiore della mappa dettaglia la localizzazione dei siti notabili, tra cui anche le chiese (ante 1599). La scelta della visione prospettica consente, infine, di fornire utili dettagli, seppur approssimativi, sulla quota in elevato delle fabbriche (SALA 2018a).

5. Si tratta di una proiezione piana con orientazione consueta, che dà ragione dell'estensione della provincia bresciana segnandone i confini, contraddistinti da scudi stemmati. L'area di interesse per la presente trattazione è quella a sud, in prossimità del territorio cremonese, oggi nota come Bassa Bresciana (SALA 2018b).

6. *Il Catasto Bresciano* 1969.

7. Prime riflessioni in VOLTA 1985.

8. PASSAMANI, VOLTA 1987.

9. Vedi almeno: BETTONI 2019; PAOLETTI 2010.

10. SCOTTI TOSINI 1985; RODELLA 1987. Vedi anche: FALIVA 2003; ERLANDE BRANDENBURG, FALIVA 2005; FALIVA 2011.



Figura 1. Donato Rascicotti, *La Magnifica Città di Brescia*, 1599, incisione. Brescia, Musei Civici di arte e storia, Gabinetto dei disegni e delle stampe, inv. ST 50021.



Figura 2. Leone Pallavicino, *Descrittione del Territorio Bresciano con li suoi confini*, 1597, incisione. Brescia, Musei Civici di arte e storia, Gabinetto dei disegni e delle stampe, inv. ST 51374.

alla crescita tecnica dello stesso architetto, inizialmente istruito solo in ambito familiare e sugli scritti di Sebastiano Serlio¹¹.

Le fabbriche in esame divengono altresì occasione per la messa a programma di soluzioni non diffuse sul territorio bresciano che, anche se non pienamente realizzate, arricchiscono e implementano le capacità professionali e ideative finora attribuite a Pizzafuoco portando in luce una sua evidente propensione alla sperimentazione progettuale indirizzata, da un lato, all'integrazione tra spazio architettonico e esigenze musicali di una collegiata e, dall'altro, al disegno di peculiari sistemi di copertura a geometria ellittica. Tutte competenze che, una volta acquisite, anche grazie al mecenatismo di casa Gambara, concorrono a rafforzare il legame di Giuseppe con la sfera gonzaghesca e, in particolare, con l'area mantovana dove, nel 1590, il cremonese giunge ad assumere l'ambito incarico di prefetto delle fabbriche per il duca Vincenzo I.

Il ruolo di Nicolò Gambara e il coinvolgimento di Giuseppe Dattaro

In chiusura del XVI secolo a Brescia e nel suo territorio si assiste alla messa in atto di azioni indirizzate al rinnovo dell'edilizia religiosa; proprio all'interno di questo quadro di iniziative, può essere letto anche il caso particolare della nuova chiesa dei Santi Tommaso e Andrea Apostoli, fabbrica ufficialmente consacrata nel 1610 e collocata a Ponteviso, territorio lambito dal fiume Oglio, a breve distanza dal feudo di Verola Alghise, oggi Verolanuova¹².

Le fonti primarie poco dettagliano sulle geometrie dell'antica chiesa intitolata a San Tommaso soffermandosi soprattutto sull'inadeguatezza dei suoi spazi. Dagli atti delle visite del vescovo di Brescia Domenico Bollani (1565)¹³ e del vicario generale della diocesi Cristoforo Pilati (1572) si desume come il titolo di parrocchiale sia riservato ufficialmente alla pieve di Sant'Andrea, posta però a troppa distanza dal centro abitato e quindi scarsamente frequentata a vantaggio di quella intitolata a San Tommaso¹⁴. Nel 1580 San Carlo, in piena coerenza con quanto accade altrove, sceglie di farsi accompagnare a Ponteviso dal signore del luogo, Nicolò Gambara, confidando nella sua piena collaborazione visti i

11. SALA 2021; GIUSTINA, GUARNERI, SALA 2021.

12. Sulla comunità pontevischese vedi: BERENZI 1888, pp. 400-418; GUERRINI 1952, p. 151; FUSARI 2000. Più specificatamente sulla fabbrica: MARCHESI 1960; VOLTA 1985; *La chiesa abbaziale* 2009.

13. GUERRINI 1936, pp. 70-71. Sulla figura di Bollani: CAIRNS 2007.

14. BARONIO 1986.

rapporti diretti intercorrenti tra i Borromeo e la casata bresciana¹⁵. Oltre al vincolo familiare, il porporato è infatti ben conscio dell'influenza dei nobili Gambara e di come, nei secoli, si siano distinti nel saper padroneggiare il loro potere sia in ambito locale – indirizzando l'attenzione non tanto all'interno delle mura cittadine, quanto nei territori di confine – sia ben oltre i possedimenti della Serenissima. Noti per la fermezza in campo militare e la capacità nel sapersi imporre nelle più varieguate alte sfere, i Gambara hanno fondato la loro fortuna essenzialmente sull'acuta intelligenza nel creare vantaggiosi legami matrimoniali e nel sostenere e patrocinare cariche religiose di rilievo spesso distribuite anche tra i propri membri, come accade nel caso del cardinale Uberto Gambara¹⁶.

La figura del nobile Nicolò risulta quindi cruciale nella definizione e nell'avvio del nuovo cantiere; egli viene nominato sovrintendente ai lavori il 12 ottobre 1581 da Borromeo, con la facoltà di esigere tutti i tributi¹⁷. Il conte individua Giuseppe Dattaro come architetto, un professionista noto ai Gambara già dagli anni Settanta e da essi ampiamente sostenuto con un rapporto di mecenatismo perseguito per circa quindici anni fino al suo approdo presso la corte mantovana di Vincenzo I Gonzaga (1590)¹⁸. I carteggi tra il cremonese e Nicolò¹⁹ informano sull'attività progettuale pontevichese a partire dal 1583 lasciando traccia inequivocabile del ruolo attivo di Pizzafuoco. L'attribuzione dell'incarico a Giuseppe è dunque a oggi sostenuta da missive e da alcuni documenti amministrativi dei *Libri delle deliberazioni comunali*, rispettivamente conservati presso l'Archivio di Stato di Brescia e l'Archivio comunale di Pontevico. Indagini recenti hanno però consentito la messa in luce di documentazione inedita, anche grafica, dettagliante il progetto originario della chiesa, edificio drasticamente modificato dai restauri settecenteschi e ottocenteschi e dai necessari consolidamenti messi in atto a seguito dell'incendio del 1959²⁰.

Il caso di Pontevico deve essere valutato in diretta connessione con un secondo cantiere di edilizia religiosa, quello di San Lorenzo a Verolanuova. Il ruolo qui assunto dai Gambara è decisamente più esplicito, trattandosi di una prepositura parrocchiale e collegiata con prebende spettanti per

15. Il legame con Nicolò matura in seguito al matrimonio, in seconde nozze, tra la madre del Gambara, Taddea dal Verme, e il padre del santo Giberto Borromeo (1548). Vedi FAPPANI 1984, pp. 31-37.

16. PAGANO 1995; BRUNELLI 1999.

17. BARONIO 1986, p. 110.

18. SALA 2021.

19. Parzialmente trascritti in BOSELLI 1971, pp. 11-20.

20. GUERRINI 2010.

giuspatronato ai nobili bresciani²¹. L'interessamento a fondare una collegiata²², ufficialmente sancita dalla bolla papale del 4 marzo 1534, è da ricondursi al cardinale Uberto e si inserisce pienamente nel programma di potenziamento della sovranità Gambara nel territorio di Verola, dando forma a un feudo ecclesiastico familiare con diritto di patronato.

Negli anni, la chiesa di San Lorenzo mostra però alcune mancanze²³ rilevate a partire dalla visita pastorale di Domenico Bollani (1565)²⁴; il nodo più urgente e quello dell'insufficienza dimensionale del coro²⁵ come sottolineato dal vicario generale Cristoforo Pilati (1572)²⁶ e poi ribadito negli atti della visita di Borromeo²⁷.

Nel 1580 il prevosto della collegiata è il cardinale Gianfrancesco Gambara²⁸, nipote di Uberto, il quale, vivendo stabilmente a Roma, ben poco si occupa delle questioni verolesi. A ciò si aggiunge l'ostilità del porporato per i temi riformatori conseguenti ai deliberati tridentini: un'avversione che lo porta a osteggiare *apertis verbis* – a causa della severa tassazione imposta al clero – le indicazioni del vescovo Bollani²⁹ per la costruzione sia del seminario diocesano sia della nuova cattedrale cittadina³⁰, opere per le quali, invece, l'ordinario bresciano trova saldo sostegno in Borromeo. Il livore pregresso spiega perciò il disinteresse di Gianfrancesco al progetto verolese, e dà ragione al fatto che le istruzioni per il miglioramento della fabbrica vengano dirette a Lucrezio Gambara, preposto commendatario della collegiata, il quale però muore il 17 luglio del 1580³¹ lasciando tutto nelle mani del fratello, il già citato Nicolò.

Nei primi anni ottanta del XVI secolo, Nicolò Gambara si trova dunque nella condizione di dover gestire due cantieri di architetture simili e collocate a poca distanza; si ritiene perciò plausibile che possa aver coinvolto Giuseppe Dattaro anche per il disegno della parrocchiale di Verolanuova, come

21. FAYNUS 1658, p. 290.

22. GUERRINI 1930.

23. MASETTI ZANNINI 1987.

24. GUERRINI 1936, p. 61, n. 1.

25. Per riflessioni generali vedi DE BLAAUW 2006.

26. PASSAMANI 1987, p. 14.

27. TURCHINI, ARCHETTI, DONNI 2006, pp. 173-184.

28. DI SIVO 1999.

29. MONTANARI 1988; GAMBA 2016, pp. 59-61.

30. MONTANARI 2004, p. 49.

31. Archivio di Stato di Brescia (ASBs), Archivio Storico Civico (ASC), *Famiglia Gambara di Verolanuova (AFGV)*, b. 77, *Morti Gambara*. Si ringrazia Paolo Maria Amighetti per l'indicazione archivistica.

parrebbero avvalorare alcune risultanze grafiche del fondo della famiglia Gambarà e anche un'ambigua missiva di Pizzafuoco (15 agosto 1585) diretta a Annibale Facino, agente di casa: «Io non [ho ancora] inteso da Vostra Signoria niente», afferma l'architetto, «et essendo oggi andato a Virola [...] la potrà avisarmi a Cremona della provision da far per detta chiesa»³².

Il progetto iniziale della chiesa di Verolanuova, infatti, risulta ancora oggi privo di autore sebbene siano state identificate le carte di affido dei lavori stilate nel 1633 indicanti il nome di Antonio Comino³³. La storiografia bresciana è concorde nell'attribuire a Comino, in quegli anni impegnato anche nella fabbrica del duomo nuovo, il ruolo di esecutore di un progetto già predisposto a cui applicare solo alcune modifiche. Tale lettura pare confermata anche dieci anni dopo l'avvio del cantiere, quando si giunge alla copertura e nel contratto d'appalto viene chiesto che la cupola sia eseguita in modo «conforme il modello che è stato fatto»³⁴, progetto per il quale, probabilmente, Antonio e Domenico Comino non vogliono prendersi responsabilità specificando «che se detta fabrica di essa predetta cubola patisse qualche negligenza o rottura [...] di non molestar essi Signori fratelli Comini in conto alcuno»³⁵.

Giuseppe Dattaro e la chiesa di Ponteviso: Capitoli, progetto e modifiche

L'esistenza di concreti parallelismi tra le fabbriche di Ponteviso e Verolanuova deve essere ricercata tra le informazioni emergenti dalle nuove acquisizioni documentarie, fra queste particolare rilievo assumono i «Capitoli stabiliti tra il molto illustrissimo signor Conte Nicolò Gambarà per una parte et maestro [volutamente nella carta vi è uno spazio bianco] per l'altra», ossia un contratto in più punti indirizzato al progetto e alla costruzione della chiesa di Ponteviso³⁶.

Il documento non è datato o firmato, ma tra i materiali inediti recentemente individuati è emersa una polizza indirizzata all'acquisto di Marmo di Botticino, per la fabbrica pontevisese datata 25 gennaio 1583³⁷ con firma di Giuseppe Dattaro e il *Libro delle spese*³⁸, custodito sempre tra le carte

32. ASBs, ASC, AFGV, b. 308, c. 522, 15 agosto 1585, Giuseppe Dattaro (Cremona) a Annibale Facino (Vescovado).

33. ASBs, ASC, *Notarile Brescia (NB)*, F 5499, Leonini Gabriele, atti privati 1632-1640, 12 luglio 1633 (citato in VOLTA 1987, pp. 38-39). I Comino sono impegnati anche in altri cantieri Gambarà, vedi: SALA 2018c, pp. 122-130; SALA 2019.

34. ASBs, ASC, NB, F 5500, Leonini Gabriele, atti privati 1641-1659, 26 maggio 1643.

35. *Ivi*, 27 maggio 1643.

36. ASBs, ASC, AFGV, b. 78, *Filza pertinenti alla fabbrica della Chiesa de Ponteviso Fabricata dal conte Nicolo Gambarà Anno 1585*, cc. 2r-4v. Si ringrazia Enrico Valseriati per l'indicazione archivistica.

37. *Ivi*, 25 gennaio 1583. Polizza.

38. ASBs, ASC, AFGV, b. 78, *Libro delle spese della fabrica della Chiesa di Ponteviso*.

Gambara, riconduce il primo pagamento al 22 aprile di quell'anno. Infine, una lettera di Pizzafuoco del 16 aprile dà notizia della sua intenzione di chiudere a breve il contratto per la commessa bresciana; l'architetto, infatti, riferendosi al conte, scrive «lo ebbi la lettera di vostra Signoria sono molti giorni avisandomi ella che non aveva ancor spedito il negotio con Monsignor Reverendissimo vescovo di Brescia intorno alla chiesa di Ponteviso et che subito spedito detto negotio ella mi aviserebbe pero io sono prontissimo a servire Vostra Signoria Illustrissima»³⁹.

Malgrado, quindi, l'urgenza risulti palese già dagli atti della visita di San Carlo e le necessarie nomine amministrative siano espletate in brevissimo tempo, la latitanza dei finanziatori ritarda l'avvio concreto del cantiere portando a stilare l'indispensabile accordo economico tra le parti solo in data 28 febbraio 1583⁴⁰. L'architetto, informalmente allertato dal conte Nicolò, giunge però ad assumere l'incarico solo nel dicembre 1584 dopo aver ottenuto l'approvazione dei membri del consiglio comunale i quali, ritenendo indispensabile che «detta fabbrica sia fatta da homini intelligenti», accettano il suggerimento del Gambara e «Joseph Pizzafogo architetto» viene nominato «per assistente di detta fabbrica»⁴¹. L'assunzione della commessa non ha però un percorso lineare perché, proprio a partire dal gennaio del 1584, Dattaro risulta impegnato a Sabbioneta a servizio dei Gonzaga⁴²; per ovviare all'inconveniente, senza essere estromesso dalla conduzione della fabbrica, il cremonese pare suggerire, almeno in prima battuta, il nome di Sebastiano Nani⁴³, il quale, contattando il conte Nicolò in data 27 gennaio, afferma di essersi accordato con Pizzafuoco per venire «costi a' veder' i desegni, et trattare quanto sara necessario et di suo volere»⁴⁴, confermando indirettamente l'esistenza di un progetto di riferimento.

La lettura delle direttive architettoniche contenute nei «Capitoli» si accompagna alla disamina di due inedite planimetrie conservate nella cartella «Disegni» del fondo archivistico della famiglia Gambara. Il primo grafico, una tavola di presentazione vista l'accuratezza nel tratto, mostra una soluzione a croce latina, a navata unica e con cappelle laterali (fig. 3). L'ingresso della chiesa è risolto con un protiro a due colonne libere rivolto verso la «Piazza» tra le cui linee si legge «Capitello per star a batezar»; la «Nave di meggio» si articola in un piedicroce, a tre campate rettangolari, concluso da una crociera di

39. ASBs, ASC, AFGV, b. 305, c. 441, 16 aprile 1583 Giuseppe Dattaro (Cremona) a Nicolò Gambara (Verola).

40. ASBs, ASC, AFGV, b. 78, *Filza pertinenti alla fabbrica della Giesia de Ponteviso...*, notaio Camillus de Guidi, 28 febbraio 1583.

41. *Ivi*, 28 dicembre 1584, Giovan Francesco Bozzone (Ponteviso) a Nicolò Gambara (Verola Alghise).

42. SALA 2021.

43. GRASELLI 1827, pp. 182-183; NOVA 1985, p. 424.

44. ASBs, ASC, AFGV, b. 306, c. 204, 27 gennaio 1584, Sebastiano Nani (Cremona) a Nicolò Gambara (Verola).

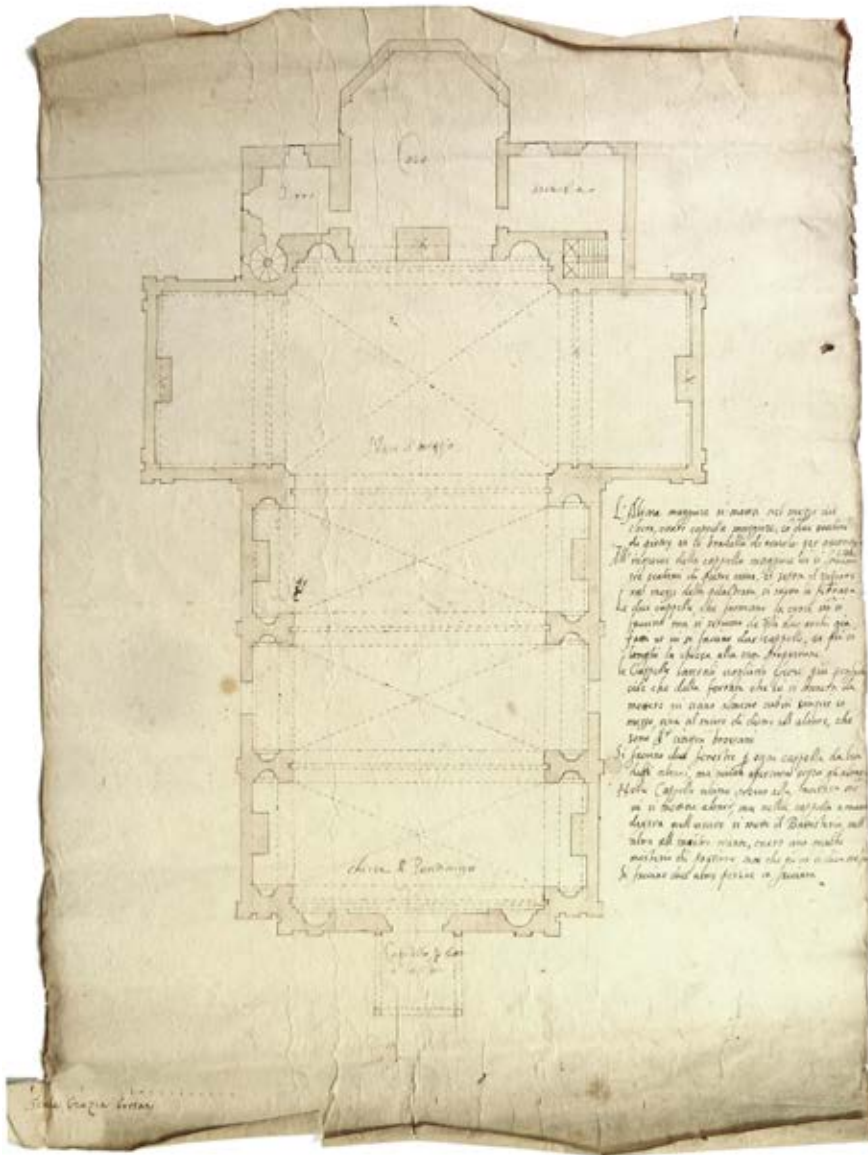


Figura 3. Progetto per la chiesa dei Santi Tommaso e Andrea Apostoli di Pontevico. «Chiesa di Pontevico», planimetria. Sul verso «Disegno della chiesa di Pontevico», disegno. ASBs, ASC, AFGV, Disegni, n. 19c.

superficie più ampia da cui, lateralmente, dipartono i bracci del transetto; la zona del «Coro», infine, è molto vasta e termina con un'abside poligonale.

La seconda tavola, questa volta un grafico di lavoro, mostra sempre la «Chiesa di Pontevigo» inserendola però nel contesto urbano (fig. 4): a sinistra si identifica la presenza della strada e a destra compare un muro rettilineo che necessariamente deve essere abbattuto e ricostruito per adattarsi al profilo della nuova fabbrica come appunto viene suggerito. Non vi sono informazioni a riguardo, ma l'ulteriore pianta stilizzata e in secondo piano potrebbe rappresentare l'ingombro dell'antica chiesa di San Tommaso.

Le due nuove risultanze documentarie mostrano delle soluzioni planimetriche molto simili; in entrambi i disegni la copertura della navata viene risolta (o forse abbozzata) con una successione di volte a crociera insistenti su piloni dal profilo mistilineo disegnati come per accogliere lesene binate. Nessuna delle due tavole porta esplicitamente la firma di Dattaro, ma la calligrafia delle note manoscritte per l'indicazione delle diverse parti della fabbrica è riconducibile a quella dell'architetto come si può desumere compulsando le missive al conte Nicolò.

Nei «Capitoli» viene dichiarato come «Detto maestro si obbligato a far il capitello o portichetto nanzi alla porta per star sotto a battezar qual sara largo braccia 8 in circa⁴⁵ metendo in opera dui coloni tonde et due mezi quadri atacati al muro», il suddetto protiro deve essere voltato a crociera. A tal riguardo si ricorda che il disegno del portale di San Sigismondo a Cremona, poi realizzato da Sebastiano Nani⁴⁶, è stato ricondotto a un disegno di Dattaro impegnato, a partire dal 1578, in interventi sulla facciata⁴⁷; sempre a Pizzafoco viene inoltre attribuito quello della chiesa di San Pietro al Po, molto simile al precedente. Entrambe le soluzioni cremonesi sono risolte con l'uso dell'ordine ionico; in particolare nel caso di San Pietro al Po la proposta si avvicina, come già suggerito da Aurora Scotti⁴⁸, all'idea di Giovanni Battista Bertani presente nelle tavole del suo trattato *Gli oscuri et difficili passi dell'opera ionica di Vitruvio* (Mantova, 1558)⁴⁹, testo plausibilmente noto già a Francesco Dattaro⁵⁰, padre di Giuseppe⁵¹.

45. Un braccio bresciano è pari a circa 0.65 m (MARTINI 1883, p. 101).

46. FERRARI 1974.

47. VOLTINI 1981, p. 12.

48. SCOTTI TOSINI 1985, p. 380.

49. PELLATI 1963; CARPEGGIANI 2003.

50. BELOTTI 1987.

51. BELLOTTI 1985, pp. 405-406.

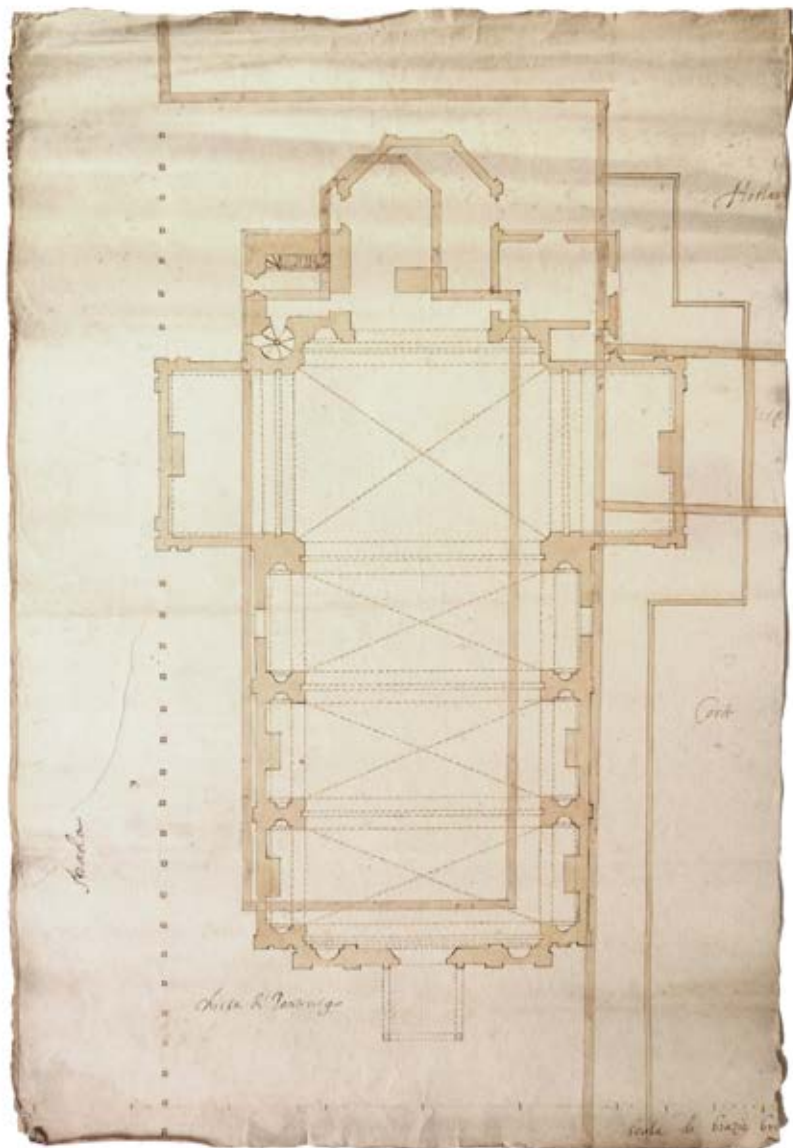


Figura 4. Progetto per la chiesa dei Santi Tommaso e Andrea Apostoli di Pontevico. «Chiesa di Pontevico», planimetria. Sul verso «Chiesa di Pontevico. R», disegno. ASBs, ASC, AFGV, Disegni, n. 19b.

Considerando ora le informazioni riportate nella citata polizza del gennaio 1583, si conferma che, anche per il protiro pontevichese sono previste «Colone due da bottesin con due colone quadre per metter alincontro [...] di ordine ionico»⁵² attestando, ricorrenza ben frequente nell'operato architettonico di Dattaro, l'attitudine a proporre negli anni forme adeguatamente collaudate. Infine, si sottolinea come la descrizione del «portichetto» esplicitata nei «Capitoli», oltre a evidenti similarità di impostazione con quanto rappresentato nelle figure 3 e 4 – e alla perfetta aderenza delle indicazioni al capo IV delle *Istructiones* di Borromeo – rispecchi, a livello lessicale, i contenuti delle note sinteticamente appuntate sui disegni stessi.

Proseguendo con la lettura delle direttive per la costruzione della fabbrica, si notifica la necessaria esecuzione di uno zoccolo esterno alla chiesa in laterizio intagliato con un motivo «tondo sopra il tondino et piano»; per i cornicioni del prospetto principale si prevede, invece, una modanatura a «golle roverse et ovoli e tondini et muttoli» da lavorarsi a «martelessa et frigati», ma solo per la facciata perchè «il resto di detti cornisoni et tutta la chiesa di fori va stabilita co' dui mani di calzina».

Le cappelle laterali, tre per lato, devono essere limitate da «piloni [...] fatti co' colone come da il disegno» e presentare il «membretto [che] si vede sul disegno et tra il membretto et la colonna si fara de le nichie» con «cornice a foggia di un capitel dorico». Tali cappelle (figg. 3-4) ricordano, in forma semplificata, la soluzione elaborata da Palladio – permeata da reminiscenze dal primo Cinquecento romano – per la chiesa del Redentore a Venezia, che rimane un saldo modello di riferimento per l'architettura bresciana (e non solo) a cavaliere tra la fine del XVI e l'inizio del secolo successivo; affinità si possono inoltre rilevare con le molte proposte pubblicate da Sebastiano Serlio nel suo Quinto Libro dato alle stampe nel 1551 evidenziando, ancora una volta, l'attenzione di Dattaro per gli scritti del bolognese.

Nelle prescrizioni si fa anche riferimento a un ordine maggiore da applicarsi all'interno e in facciata disegnato con capitelli «sopra ali colone intagliati co' la martellessa di ordine jonico» con «cornison di ordine jonico qual sara intagliato golle dritte golle roverse ovoli tondini et lionselli et il resto stabelito di stucco et calzina». I «Capitoli» istruiscono quindi all'inserimento di un sistema di colonne, apparentemente discordante con la documentazione grafica, ma in linea con quanto poi effettivamente realizzato, dove però si ravvisa l'adozione del corinzio, più gradito a Giuseppe, soprattutto per gli ordini maggiori degli interni chiesastici destinando invece lo ionico alle facciate, basti ricordare gli interventi cremonesi per San Pietro al Po, Santa Lucia e Sant'Abbondio per i quali, ancora oggi, è difficile distinguere tra la mano delle due generazioni di Pizzafuoco.

52. ASBs, ASC, AFGV, b. 78, *Filza pertinenti alla fabbrica della Giesia de Pontevigo...*, 25 gennaio 1583. Polizza.

Giuseppe, di norma poco incline all'uso di colonne libere, studia una soluzione con lesene ioniche binate per la navata della chiesa di San Alessio nell'ambito del progetto di riqualificazione dell'Ospedale dei poveri mendicanti di Cremona (a partire dal 1578)⁵³, ente per il quale la famiglia Gambara risulta tra i nobili sottoscrittori⁵⁴. Nel fondo dell'istituto si conservano tre disegni della chiesa attribuiti a Pizzafuoco (1580): una pianta, una vista della fronte principale (con un secondo registro di lesene ioniche) e, appunto, una sezione risolta con paraste ioniche poggianti su alti piedistalli⁵⁵. Ricercando, infine, occasioni in cui il Dattaro possa aver ponderato personalmente l'applicazione dell'ordine ionico su colonna negli interni dell'edilizia religiosa, si può nuovamente considerare un caso cremonese quello della teatina Sant'Abbondio e il riordino della sua navata messo in atto a seguito delle indicazioni lasciate da San Carlo. L'aula unica appare scandita da lesene ioniche con un ordine minore di colonne, parimenti ioniche, integrate in un motivo a serliana utilizzato per definire le cappelle laterali. Anche in questo caso, non vi è certezza sulla paternità dell'intervento ma, come già sottolineato da Aurora Scotti⁵⁶, l'ingegno architettonico soggiacente riflette la personalità di un professionista molto legato alle proposte della trattatistica, caratteristica facilmente ravvisabile in Giuseppe.

Le prescrizioni dei «Capitoli» per Pontevico comprendono anche la notifica delle dimensioni della chiesa: si richiede una navata principale di 24 braccia di luce, con cappelle profonde 5 braccia; il coro deve estendersi per una larghezza pari a 14 braccia e a 18 per profondità. Tutte le grandezze ricalcano quanto rappresentato nei grafici riprodotti nelle figure 3 e 4, fatta eccezione per la profondità delle cappelle laterali ipotizzata, almeno inizialmente, pari a 4 braccia. Grande attenzione è infine dedicata alla definizione del «volto di megio» e, più in generale, alle coperture per le quali si raccomanda cura nella realizzazione, ma senza alcun cenno all'eventuale posa in opera di una soluzione cupolata. Per la navata, nello specifico, si prevede un «volto di canni con sfondati quadri over ottani o ovati o tondi» ossia un «volto co' canni et gesso di stucco et detto volto sara fatto co' lunette per poter recever l'aer per detta chiesa et si stabilito co' calzina gesso et stucco facendoli ornamenti co' scartozamenti et fassie»⁵⁷.

Ulteriori informazioni possono essere ricavate da una lettera di Dattaro che, sebbene non datata, è riconducibile ai primi mesi del 1584⁵⁸ e sicuramente precedente alla demolizione delle preesistenze avvenuta il 15 giugno dello stesso anno. Giuseppe, come esplicitato anche nel primo punto dei

53. FANTARELLI 1981.

54. SALA 2021.

55. Riprodotte in SCOTTI TOSINI 1985, p. 378.

56. *Ivi*, p. 380.

57. ASBs, ASC, AFGV, b. 78, *Filza pertinenti alla fabbrica della Giesia de Pontevigo...*, cc. 2r-4v.

58. ASBs, ASC, AFGV, b. 306, c. 254, 1584, Giuseppe Dattaro (Sabbioneta) a Nicolò Gambara (Verola).

«Capitoli», suggerisce di gestire con accortezza le macerie delle fabbriche riutilizzandole nelle nuove fondazioni; inoltre aggiunge, rattristandosi di non poter «divisar per la chiesa di Pontevigo» direttamente con il conte, perché impegnato a Sabbioneta, di aver ricevuto «messer Battista» e di averlo «fatto capacissimo del tutto e si è partito convintissimo e li o fatto un disegno grande acio possi con il compasso piliar meglio le misure et li o scritto suso su li muri quanto vano grossi». L'architetto prosegue fornendo vari dettagli utili all'avvio della fabbrica e si sofferma anche su «il cordon che gira intorno a tutta la chiesa da la parte di fori», assicurando di essere pronto a inviarne il modello e avvisando il Gambara che l'intaglio delle modanatura comporterà una spesa notevole per poi spostare l'attenzione sul costume di «far cantar una messa di spirito santo metendo giu la prima preda», funzione effettivamente avvenuta il 3 agosto 1584 come riporta l'iscrizione su di una formella in cotto trovata sotto il pavimento della chiesa in occasione dei restauri del luglio 1886⁵⁹. Alcune righe vengono poi dedicate all'*iter* corretto con cui far crescere la fabbrica: «bisognaria nanzi si tirasse suso tutto il coro tirar tutta la chiesa alta braccia 3 ½ circa acio si vedesse tutto il decernimento e poi tirar suso il coro et techiarlo», ossia crearvi una copertura, anche provvisoria.

A questa lettera si allegano le «Istrucion per fondar la chiesa di Pontivigo»⁶⁰ che ricalcano esattamente quanto riportato nel primo punto dei «Capitoli»; Pizzafuoco fornisce qualche specifica anche per i piloni affermando che «dove va li ornamenti di marmori vanno fatti grossi e larghi come dimostrerà essi marmori e sagome grandi quali a messero Baldassarre in le mani» dando quindi notizia di avere consegnato anche i profili per la loro realizzazione.

Si può dunque ipotizzare che, tra l'avvio del 1583 e i primi mesi dell'anno successivo, Pizzafuoco rediga un primo progetto per la chiesa, sebbene in assenza di un incarico ufficiale giunto, come detto, solo nel dicembre 1584. Le linee generali dell'impianto paiono convincere, si sollecitano però alcune importati modifiche riassunte in poche righe appuntate, con una calligrafia differente da quella di Dattaro, alla destra della planimetria di figura 3. I contenuti e le modalità espositive di tali note rispettano puntualmente l'articolazione in capi delle *Instructiones* di Borromeo (1577) trovando pronta applicazione in un ulteriore grafico emerso sempre tra le carte Gambara (fig. 5).

La variazione più consistente riguarda il depennamento del transetto, si prescrive infatti che «Le due cappelle che formano la croce non si faccino ma si servino de quelli due archi gia fatti et vi si faccino due cappelle et poi si longhi la chiesa alla sua proporzione» come ben emerge in figura 5; l'altare del presbiterio, posto nel disegno proprio in corrispondenza all'arco santo (fig. 3), viene traslato verso l'interno dell'area absidale oltre a essere sopraelevato da due scalini in pietra e posizionato sopra una

59. MARCHESI 1960, p. 36.

60. ASBs, ASC, AFGV, b. 306, c. 255, [1584], allegata alla lettera alla c. 254.

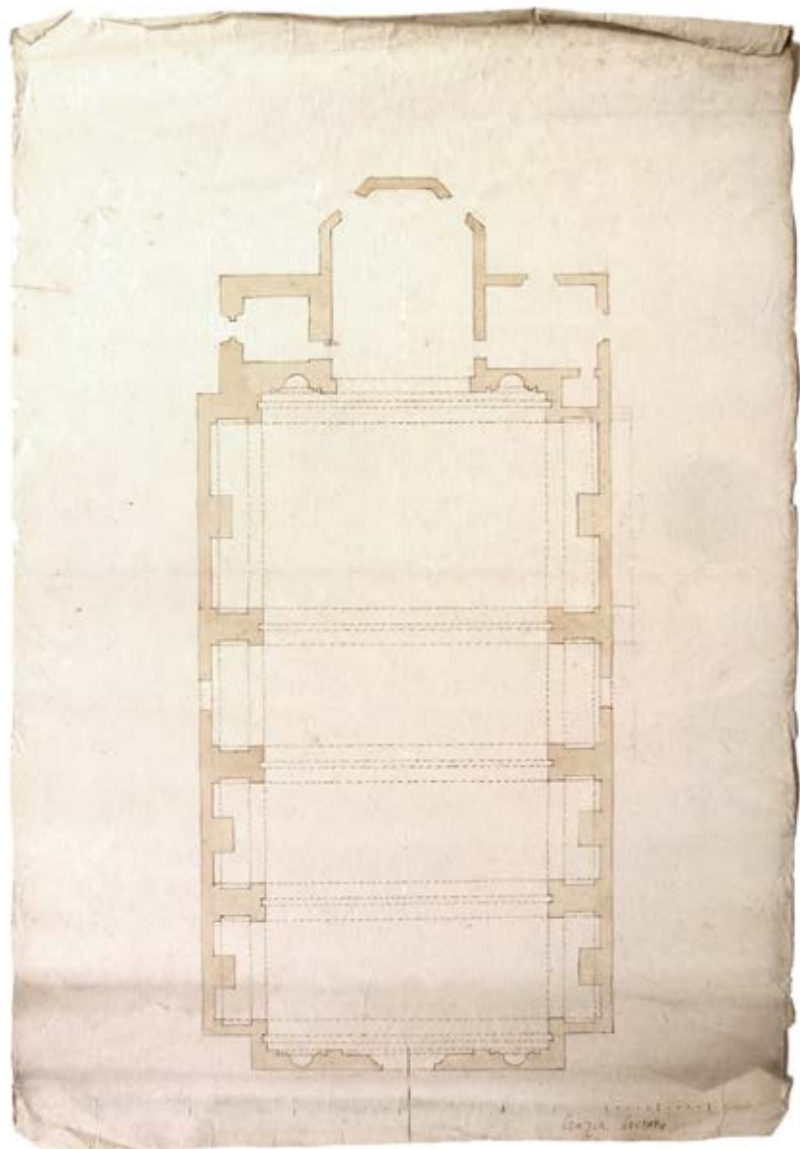


Figura 5. Progetto per la chiesa dei Santi Tommaso e Andrea Apostoli di Pontevico, planimetria. Sul verso, barrato, «Disegni per la chiesa a Pontevico», disegno. ASBs,ASC, AFGV, Disegni, n. 19a.

bardella di tavole lignee esattamente in ottemperanza al capo XI delle *Instructiones*, inoltre, la cappella maggiore deve essere posta a una quota più elevata rispetto alla navata, risolvendo il dislivello con tre scalini «di pietre vive» e con una «ferrata» a protezione (capo X).

La profondità di sole 4 braccia per le cappelle minori non è ritenuta opportuna e si suggerisce, adottando l'unità di misura presente negli scritti di San Carlo, di portarla ad «almeno cinque cubiti e mezzo» ossia «circa cinque bressani»⁶¹ (capo XIV), come puntualmente si apprezza nella tavola aggiornata dove le cappelle assumono una geometrica decisamente semplificata. Si nega, inoltre, la possibilità di aprire finestre sopra gli altari, suggerendo eventualmente di inserirne due ai lati di ognuno (capo VIII) e, ancora, si consiglia di utilizzare l'ultima cappella in prossimità della facciata per posizionarvi il battistero (capo XIV). Un'ennesima indicazione raccomanda di collocare due ulteriori «portine» sulla fronte principale come prescritto da Borromeo stesso per le chiese ad aula unica (capo VII); quest'ultima avvertenza, considerando quelle apprezzabili nella visione planimetrica aggiornata (fig. 5), è la sola a non essere messa in atto.

Le modifiche appuntate sulla tavola (fig. 3) non sono le uniche richieste, altre variazioni vengono sottoposte all'architetto trovando soluzione sempre nella planimetria di figura 5; si tratta di perplessità dimensionali palesate in una lettera e nella contestuale visita a Sabbioneta di «messero Giò Battista con uno de li deputati» a seguito della quale, in data 4 agosto 1584, Pizzafuoco risponde al conte Gambara di aver «inviso quanto al largar la chiesa»⁶². Come prima riflessione afferma di aver pattuito un ampliamento totale di tre braccia «cioè un braccio verso la piazza et dui verso l'era di monsignore». L'estensione verso la piazza viene ritenuta poco invasiva tanto da non venire praticamente colta, anche per il particolare restringimento che si apprezza a livello del piano della facciata, un dettaglio poi effettivamente realizzato, come il protiro, e ben apprezzabile nella mappa catastale napoleonica *ante* i rifacimenti del 1886. In base alle esigenze inizialmente prospettate dai deputati, l'ampliamento della luce della navata condurrebbe l'aula a misurare ben 27 braccia, dimensione quasi eccessiva per Pizzafuoco che ne ritiene sufficienti anche solo 26, citando a sostegno della sua posizione i casi del duomo di Sabbioneta (circa 16 braccia) e della chiesa dei Santi Gervasio e Protasio a Maleo (circa 20 braccia)⁶³.

61. Se si considera che il cubito corrisponde circa a 44 cm, la relazione proposta porterebbe a considerare un braccio bresciano pari a circa 48 cm, quando in verità è circa di 65 cm; il rapporto appare veritiero se, invece del cubito, si considera il braccio milanese (circa 59 cm). La profondità delle cappelle laterali, richiesta di circa 5 braccia bresciane, dovrebbero quindi risultare 325 cm e, infatti, il rilievo eseguito sul campo ha notificato la dimensione di circa 335 cm (MARTINI 1883, pp. 101, 350).

62. ASBs, ASC, AFGV, b. 306, cc. 463-464, 4 agosto 1584, Giuseppe Dattaro (Sabbioneta) a Nicolò Gambara (Verola).

63. Note sul coinvolgimento di Dattaro in questi due cantieri in SALA 2021.

Il secondo nodo oggetto di critiche è la dimensione dei piloni, ma Dattaro su questo punto è inamovibile: «Io in verità non o voluto scurtar li piloni» perché questi appaiono già quasi sottodimensionati, asserisce l'architetto, e assolutamente non impediscono lo sfruttamento dello spazio delle cappelle, come è evidente nel caso sabbionetano che Pizzafuoco dice di aver mostrato al deputato *in situ*; le cappelle risultano nello specifico profonde 5 braccia «e con tutto cio non vi e nente davantagio per l'altar bardella e sacerdote e vedano li ordini de Signor Illustrissimo Reverendissimo Cardinale Borromeo che volino anche più incasati». La questione non si ferma però solo a una corretta rispondenza con i dettami delle *Instructiones*; il cremonese ne fa, infatti, una necessità strutturale proiettata verso il futuro affermando: «volendo come dicano uno altro giorno far della chiesa in volta sopra le capelle quali restano per contraforto del volto resteriano tropo debili». Effettivamente, osservando la soluzione di figura 5 dove il taglio diagonale dei piloni viene a perdersi assumendo invece una geometria più semplificata e svuotata di parte della massa muraria, in linea appunto con la soluzione della chiesa di Santa Maria Assunta in Sabbioneta, la preoccupazione esposta dall'architetto è pienamente condivisibile.

Con quest'ultima dichiarazione, inoltre, Pizzafuoco conferma quanto ipotizzato: il suo progetto intende modellare l'impianto della chiesa senza giungere alla soluzione della copertura lasciando tale nodo a futuri intendimenti. Ragione della grande cupola ellittica che oggi si apprezza a chiusura della crociera, una rarità nel Bresciano, deve essere ricercata tra le carte riferibili alla collegiata di Verolanuova, come a breve si cercherà di motivare.

Lettere del gennaio⁶⁴ e dell'ottobre⁶⁵ 1585 testimoniano il veloce avanzamento dei lavori; nel marzo dello stesso anno Dattaro stende una polizza per l'acquisto di «mattoni de oncie nove et matoni grossi et matoni sottili et taveloni grossi per adoperar a intaliar le basse alla chiesa»⁶⁶ e a giugno parla de «l'ordine dato di stabilir la faciata»⁶⁷, lasciando dimostrazione tangibile del proseguimento frenetico delle attività, evidenza peraltro attestata dalle nutrite liste di manovali e muratori impegnati al cantiere, dalle numerose polizze per l'acquisto di materie prime e per il saldo di professionisti tra le quali compare, ovviamente, anche il nominativo di Pizzafuoco⁶⁸. Nel carteggio Gambara il cenno

64. ASBs, ASC, AFGV, b. 310, c. 130, 24 gennaio 1585, Monsignor Valier (Venezia) a Nicolò Gambara (Verola Alghise).

65. ASBs, ASC, AFGV, b. 308, cc. 64-64, [1] ottobre 1585, Monsignor Valier (Venezia) a Nicolò Gambara (Verola Alghise).

66. ASBs, ASC, AFGV, b. 78, *Filza pertinenti alla fabbrica della Giesia de Ponteviso...*, polizza del 13 marzo 1585 a firma Giuseppe Dattaro.

67. ASBs, ASC, AFGV, b. 308, c. 522, 15 agosto 1585, Giuseppe Dattaro (Cremona) a Annibale Facino (Vescovado).

68. ASBs, ASC, AFGV, b. 78, *Filza pertinente alla fabbrica della Giesia de Ponteviso...*

finale da parte di Dattaro al cantiere risale alla chiusura del 1585⁶⁹ mentre l'ultima provvisione in cui gli viene riconosciuto un pagamento è del febbraio successivo⁷⁰. A partire dai primi mesi del 1586 il cantiere subisce un lungo periodo di stallo causato dalla mancanza di fondi e forse proprio per questa ragione il cremonese, impegnato anche in altre commesse e sempre più vicino ai Gonzaga, abbandona la prosecuzione della fabbrica.

L'idea planimetrica per Verolanuova nella proposta di Giuseppe Dattaro

Le informazioni attualmente note sulla chiesa verolese di San Lorenzo permettono di ricondurre ad Antonio Comino l'avvio del cantiere (1633), attribuendone l'impostazione dell'impianto e gli alzati a qualche maestro del manierismo padano, senza escludere un apporto di Giuseppe Dattaro; tale ipotesi trova oggi ulteriore fondamento grazie all'individuazione, tra le carte Gambara, di un'inedita proposta planimetrica per la «Chiesa di Varola» (fig. 6).

Il documento sintetizza una soluzione a croce latina facilmente relazionabile ai disegni riprodotti nelle figure 3 e 4 sia per caratteristiche grafiche del tratto sia per calligrafia e scelte lessicali delle note manoscritte. L'impostazione ricalca il progetto per la chiesa di Ponteviso: l'impianto è ad aula unica con «Nave di meglio» sviluppata in cinque campate rettangolari terminanti in una crociera dalla superficie più ampia; ai lati due moduli trasversali, oltre a plasmare il transetto, danno forma, a sinistra, alla «Capella del santissimo rosario» e, a destra, a quella «del santissimo Sacramento». Ai lati della navata si innestano le cappelle minori, cinque per lato, tutte identiche e dotate di altare; l'asciuttezza del tratto grafico rimanda alla planimetria di figura 5. Chiude lo sviluppo longitudinale della chiesa un semplice «Coro» a profilo rettangolare mentre, in corrispondenza della fronte d'ingresso si ravvisa un protiro che, esattamente come nel caso pontevisino (fig. 3), riporta la dicitura «Capitello per star a batezar». I dettagli relativi all'ordine sono molto scarni, le scelte grafiche sembrano proporre l'uso di lesene mentre i piloni a sostegno della cupola della crociera presentano un taglio pressoché triangolare riproponendo il disegno della nicchia semicircolare adottato, anche se diversamente risolto, per il progetto della parrocchiale dei Santi Tommaso e Andrea Apostoli.

Nel disegno verolese, tra sagrestia e cappella del santissimo Sacramento, da un lato, e torre e cappella del santissimo Rosario, dall'altro, si innestano due vani a pianta ottagonale in diretto

69. Sono emerse, invece, altre due lettere di scarso rilievo datate 1587: ASBs, ASC, AFGV, b. 111, rispettivamente c. 693 (28 agosto 1587) e c. 486 (2 dicembre 1587).

70. ASBs, ASC, AFGV, b. 78, *Filza pertinenti alla fabbrica della Giesia de Ponteviso...*

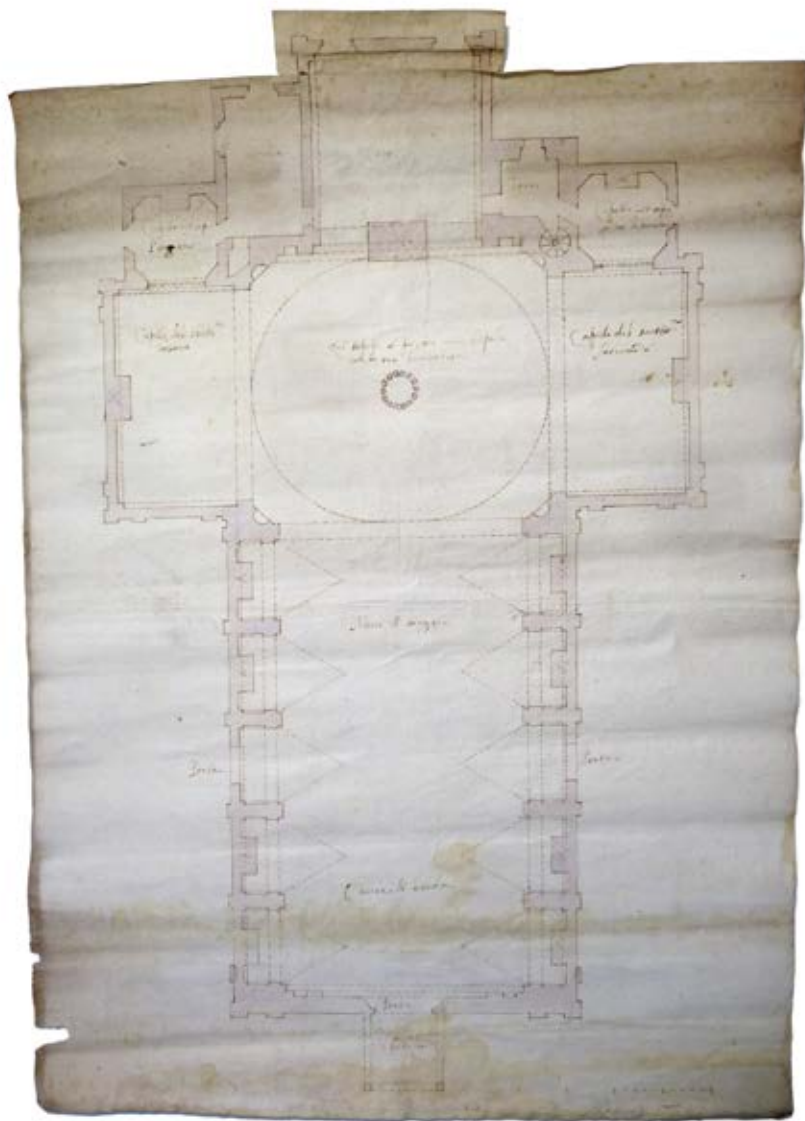


Figura 6. Progetto per la collegiata di San Lorenzo di Verolanuova. «Chiesa di Varola», planimetria. Sul verso «disegni della Chiesa per Verola», disegno. ASBs, ASC, AFGV, Disegni, n. 18.

affaccio sul transetto e strutturati per collocarvi lo spazio utile alle funzioni di una piccola cappella musicale mantenuta, come sostiene Paolo Guerrini⁷¹, dagli stessi Gambara⁷². L'indicazione tridentina di riportare l'altare alla diretta vista dei fedeli conduce alla sistemazione del coro in posizione più arretrata, accompagnandosi a un'innovazione nella prassi musicale formalizzata con il trasferimento dell'organo in cantoria⁷³. L'area destinata allo strumento a canne, la cui funzione principale è quella di "rispondere" sia al canto fermo sia al canto figurato, deve essere ben in vista per riuscire a colloquiare chiaramente con i cantori del canto gregoriano e quelli della polifonia dando forma a esecuzioni congiunte di voci, strumenti e organo⁷⁴; nel contempo deve essere situata in luogo sufficientemente alto per meglio diffondere il suono sfruttando appieno la capacità di risonanza dell'edificio.

La messa in campo di queste nuove soluzioni è documentata anche nella prassi liturgico-musicale ordinaria delle festività maggiori del duomo di Cremona nel 1582⁷⁵, dove appunto si apprezza il posizionamento di una seconda cantoria simmetrica a quella dell'organo (posto in *cornu Evangelii*, quasi a celare una delle tre navate del transetto) e quindi esattamente sul lato opposto dell'arco sacro del presbiterio per ospitare le voci ed eventualmente gli strumentisti. Dattaro, la cui conoscenza del cantiere del duomo può essere ricondotta agli anni di attività del padre Francesco⁷⁶ (architetto della fabbrica dal 1557), viene a sua volta nominato curatore dell'opera a partire dal 1580 in compartecipazione con Antonio Campi⁷⁷ ragionevolmente, quindi, ha occasione di interrogarsi sulla questione dello sdoppiamento delle cantorie.

Oltre al caso del duomo cremonese, Giuseppe si misura con quello malerino di Santi Gervasio e Protasio, collegiata anch'essa, sebbene di dimensioni più contenute rispetto all'esempio verolese. La chiesa presenta le cantorie posizionate, in quota, ai lati della zona absidale, sotto di esse si aprono due passaggi simmetrici che immettono rispettivamente a cappelle, una per parte, entrambe con fronte principale in affaccio sul transetto; tale prospetto viene modellato con un motivo a serliana introducendo il ritmo della colonna binata che caratterizza le navate laterali (fig. 7).

71. GUERRINI 1930, p. 11.

72. Si ringraziano Marcello Mazzetti e Livio Ticli per i suggerimenti. Sul tema della musica in casa Gambara: MAZZETTI, TICLI 2019; MAZZETTI, TICLI 2021.

73. MISCHIATI 1988, pp. 33-35.

74. MORELLI 2006, pp. 217-218.

75. BARONCINI 1998. Per il caso specifico della cattedrale di Cremona, vedi MISCHIATI 2007, pp. 9-28.

76. BELLOTTI 1987.

77. RODELLA 1987.



Figura 7. Maleo (Lodi), chiesa di Santi Gervasio e Protasio, dettaglio della cantoria alla sinistra dell'altare (foto E. Sala, 2021).

Un secondo riferimento può essere, ancora, il duomo di Sabbioneta dove il grande organo con la relativa cantoria, sempre collocati l'uno in fronte all'altro e esito, oggi, di evidenti interventi settecenteschi (fig. 8), si impostano, sopraelevati, in testata alle campate di crociera andando così a dar forma a un transetto geometricamente solo accennato e garantendo al contempo, grazie alla quota, la possibilità di aprire un accesso laterale, lungo il prospetto destro della chiesa, e, a sinistra, il facile raggiungimento di ambienti utili al funzionamento dello strumento a canne⁷⁸. Entrambe le soluzioni, quella malerina e quella sabbionetana, sembrano sottendere un'attenzione particolare al rapporto funzionale tra cantorie e architettura nel suo complesso.

78. Si ringrazia don Samuele Ugo Riva per la disponibilità riservata a chi scrive in occasione del sopralluogo del duomo.



Figura 8. Sabbioneta (Mantova), chiesa di Santa Maria Assunta, vista dalla navata verso il presbiterio (foto E. Sala, 2022).

Nel caso specifico della chiesa verolese Giuseppe pare però voler sperimentare un disegno ancora differente e propone di separare lo spazio dell'organo da quello di cantori e strumentisti dando forma a due ambienti sopraelevati posti in corrispondenza a cappelle distinte (fig. 6). Così facendo, le cantorie, non più semplici appendici, divengono parti fisiche dell'organismo architettonico, una sorta di elementare bozza se si considerano le magistrali soluzioni ideate da Francesco Borromini nel secolo successivo per l'oratorio dei Filippini, a Sant'Ivo alla Sapienza, per l'oratorio di Propaganda Fide o per la chiesa di Santa Agnese in Agone⁷⁹.

79. PORTOGHESI 1967, rispettivamente pp. 50-62, 149-158, 277-287, 166-172. Per un quadro più generale: MORELLI 2017, pp. 70-98.

Osservando dunque la figura 6 si apprezza come nel vano ottagonale di sinistra si legga «Capella et sopra l'organo» e, similmente, in quello di destra «Capella et sopra per far la musica»; l'attenzione nel sottolineare come queste funzioni debbano essere collocate a una quota rialzata si giustifica, come anticipato, con la volontà tridentina di posizionare la cappella musicale (composta anche da musicisti non ordinati) in un luogo sufficientemente distaccato dal presbiterio ma in posizione prominente affinché i cantori e gli strumentisti potessero essere ben uditi e al contempo rispondere correttamente al *Choro* e alle intonazioni sacerdotali. Tale proposta, una novità in area bresciana, non viene poi integrata nel progetto definitivo.

La planimetria della collegiata individuata tra le carte Gambara consente anche di arricchire le informazioni fino a ora fornite per la chiesa pontevecchese, soprattutto in merito alla questione della copertura. L'aula in figura 6 è conclusa in quota da una volta a botte lunettata e sempre la stessa geometria è ideata per i bracci del transetto; la crociera è invece risolta con una cupola ellittica con lanterna non applicata in realtà nella fabbrica verolese, conclusa dai Comino, ma bensì a Ponteviso (fig. 9) sebbene poi modificata all'estradosso dagli interventi settecenteschi.

La geometria della calotta della chiesa dei Santi Tommaso e Andrea Apostoli – senza tamburo, quindi impostata direttamente sulla cornice tangente in cervice gli arconi di crociera – è una sorta di *unicum* per l'area bresciana, tanto da aver suggerito agli studiosi locali⁸⁰ di cercarne la paternità in ideali schizzi vignoleschi giunti nelle mani del conte Nicolò attraverso le sue frequentazioni romane o magari tramite il cardinale Gianfrancesco in memoria dei primi contatti intercorsi tra il religioso e l'architetto modenese⁸¹ per la realizzazione del cantiere di Bagnaia poi fattivamente condotto da Tommaso Ghinucci⁸². Sebbene, infatti, il progetto per San Giovanni dei Fiorentini con corpo ovale articolato da paraste (1550), nel ridisegno di Oreste Vannoccio Biringucci, e le architetture di Sant'Andrea in via Flaminia (dal 1551) e di Sant'Anna dei Palafrenieri (1568 circa) mostrino evidentemente la precoce abilità del Barozzi nel gestire in un caso uno spazio rettangolare, con tamburo ovale e cupola ellittica e nell'altro un intero volume ellittico⁸³, anticipando quindi gli illustri esempi del primo Seicento romano, ben difficile è individuare traccia del suo operato a Ponteviso.

A fronte delle nuove emergenze documentarie, si ricordano, invece, i disegni ricondotti a Dattaro per la chiesa di Sant'Alessio a Cremona il cui impianto ellittico, più elaborato rispetto ai modelli serliani

80. GUERRINI 2010.

81. ADORNI 2005.

82. BENOCCI 2010, pp. 9-50.

83. TUTTLE *ET ALII* 2002: pp. 244-247, catt. 127-129 (per la copia di Oreste Vannoccio Biringucci cat. 129); pp. 248-250, catt. 130-132a-c; pp. 256-258, catt. 135-136.



Figura 9. Ponteviso (Brescia), chiesa di Santi Tommaso e Andrea, vista della cupola ellittica (foto E. Sala, 2021).

a cui evidentemente si ispira, propone un'elegante soluzione arricchita da lesene binate. Un secondo esempio potrebbe essere quello della chiesa di San Lorenzino a Mantova risolto sempre con pianta ellittica, cupolata e con lanterna⁸⁴: un episodio architettonico successivo all'impegno pontevischese, ma che, se a lui effettivamente attribuito, attesterebbe un perdurare dell'interesse per tale articolazione spaziale. La dimestichezza dimostrata nel rielaborare simili geometrie giustificerebbe la soluzione tratteggiata da Giuseppe sulla tavola relativa alla chiesa di San Lorenzo (fig. 6) aprendo concretamente alla possibilità che tale idea possa essere stata, in qualche modo, riadattata e messa in opera a Ponteviso (fig. 9).

84. La storiografia ha confermato un diretto rapporto tra il committente Tullo Petrozanni, primo ministro del duca Vincenzo Gonzaga, e Giuseppe Dattaro (PASTORE 2008).



Figura 10. Verolanuova (Brescia), collegiata di San Lorenzo, a sinistra, l'attuale planimetria (elaborazione grafica di A. Barbieri), a destra, vista dalla navata verso il presbiterio (foto V. Gilberti, 2021).

Nella collegiata di Verolanuova, invece, viene costruita dai Comino una cupola estradossata, semicircolare, dotata di lanterna e poggiante su un tamburo finestrato; la variazione nelle geometrie implica un intervento incisivo anche a livello planimetrico rispetto a quanto ipotizzato in figura 6. La superficie della crociera, infatti, viene ridotta a un profilo quadrato in grado di accogliere l'ingombro circolare della nuova cupola, il cui lato di base risulta pari alla luce dell'arco sacro del presbiterio (fig. 10); il solido di rotazione si imposta quindi sul tamburo e il carico è convogliato in pennacchi angolari e distribuito sui quattro piloni. Questi ultimi sono modellati come dei veri e propri setti trasversali, il cui interesse è calibrato in base all'ampiezza dell'area absidale e poi ribattuto verso la navata avente però luce maggiore; ne deriva una sorta di "aggiustamento" degli spazi, percepibile già in pianta, ma ancor più evidente nell'alzato⁸⁵ (fig. 10).

Sembra quindi prendere reale forma l'ipotesi che i Comino abbiano avviato un cantiere seguendo le linee di un progetto già impostato, plausibilmente da Giuseppe Dattaro, arrangiando ogni variazione richiesta.

Osservando ancora i disegni, in particolare le planimetrie alle figure 3 e 6, si individua un ennesimo elemento ricorrente nelle architetture dattariane, l'utilizzo di un motivo a fascia liscia lungo le fronti esterne delle fabbriche, accentuato – nello specifico di queste tavole – dal raddoppiamento in angolo

85. Si ringrazia Tiziano Cervati per la messa a disposizione dei materiali grafici relativi allo stato attuale della fabbrica.



Figura 11. Pontevecchio (Brescia), chiesa dei Santi Tommaso e Andrea Apostoli, dettaglio della decorazione a fasce in testata al transetto (foto E. Sala, 2022).

e ben intuibile per entrambi i progetti all'estremità del braccio trasversale oltre a potersi apprezzare in essere per la chiesa dei Santi Tommaso e Andrea Apostoli (fig. 11).

L'innesto perpendicolare tra transetto e navata è risolto, nella soluzione per la collegiata di Verolanuova (fig. 6), con l'inserimento di una fascia per piano in prossimità dell'angolo e con un elemento puntiforme sullo spigolo, mentre il medesimo nodo nell'opzione pontevichese, almeno nel progetto iniziale di figura 3, prevede solo l'aggiunta di un concio piegato a libro; in quest'ultimo esempio, inoltre, viene a crearsi un interessante ritmo architettonico per la facciata.

Un'idea complessiva della resa di tali motivi, conclusa secondo il disegno di veri e propri riquadri, la si può osservare nella chiesa dei Santi Gervasio e Protasio a Maleo risolta in angolo con fasce binate (fig. 12) integrate anche a livello della facciata. La soluzione superficiale, come si è avuto modo di sottolineare anche in altra sede⁸⁶, pare essere particolarmente apprezzata da Pizzafuoco che la declina, diversamente, anche nell'architettura residenziale, per esempio nel piano nobile della corte piccola di

86. SALA 2021.



Figura 12. Maleo (Lodi), chiesa di Santi Gervasio e Protasio, fronte laterale con decorazione a fasce (foto E. Sala, 2022).

villa Affaitati a Grumello Cremonese (con tutti i limiti attributivi ancora in essere) e in altri disegni, ricondotti alla mano dell'architetto, uno di essi recante il suo nome, individuati sempre tra le carte della famiglia Gambara⁸⁷.

Appare dunque evidente come le commesse bresciane qui analizzate si inseriscano a pieno titolo tra le soluzioni progettuali concepite e – almeno parzialmente – realizzate da Giuseppe Dattaro in chiusura del XVI secolo ampliando così la già frenetica attività professionale sostenuta in quegli anni dall'architetto e in gran parte spesa tra le corti minori dei Gonzaga. Pizzafuoco sfrutta a suo vantaggio le opportunità nate dal peregrinare lavorativo collezionando modelli facilmente riproducibili e adattabili a esigenze della committenza e peculiarità del sito.

87. ASBs, ASC, AFGV, Mappe, 30.

La chiesa di Santa Maria Assunta in Sabbioneta e la collegiata malerina, in particolare, sono da considerarsi riferimenti diretti per la maturazione dei cantieri bresciani di edilizia religiosa venendo più volte richiamati dallo stesso Pizzafuoco. Anche la frequentazione del cantiere del duomo cremonese e, più in generale, la partecipazione attiva a occasioni architettoniche nate nella sua città natale suggeriscono a Giuseppe idee interessanti e innovative poi rielaborate negli impianti per Pontevico e Verolanuova. Inoltre, alla luce delle riflessioni qui condotte, i due cantieri appaiono profondamente legati tra loro mettendo in evidenza una comune matrice progettuale poi modificata nei secoli successivi.

Si conferma altresì una pratica diffusa in ambiente bresciano e volta ad assegnare la progettazione di edifici di rilievo a tecnici esterni e l'esecuzione pratica a maestranze locali che, nello specifico dei cantieri analizzati, forse faticano a interpretare pienamente la sensibilità architettonica di Pizzafuoco – anche per una sua non perfetta capacità a trasferire i dettagli tecnici attraverso il mezzo grafico – tentando, a lavori avviati, di riavvicinare il disegno delle fabbriche a modelli più semplici e noti. Un ruolo decisivo sembrano avere anche le tempistiche, spesso ritardate da ragioni di tipo economico; il continuo procrastinare l'avvio dei cantieri genera, infatti, inevitabili contemporaneità tra commesse, anche localizzate in aree differenti, costringendo Dattaro a delegare ad altri sia il monitoraggio dei lavori, e quindi anche il controllo della coerenza con il progetto, sia il rapporto diretto con finanziatori e maestranze.

La sensibilità perfezionata con la pratica, la capacità di intervenire attivamente sul progetto e la fermezza nel sostenere determinate scelte – soprattutto di natura strutturale – delineano, al contempo, i contorni di un architetto maturo nella sua professione dando ancora più ragione al successivo avvicinamento all'area mantovana, ambizione chiaramente sostenuta dal mecenatismo gambaresco. La capacità dimostrata dai feudatari bresciani, in particolare dal conte Nicolò, nel destreggiarsi tra i rapporti con le nobili famiglie lombarde appare altresì evidente in relazione alla figura di San Carlo Borromeo che, conscio dell'autorità Gambara sui territori di confine, coinvolge da subito il parente acquisito nella gestione programmatica e finanziaria del cantiere pontevichese e, in ragione del giuspatronato, anche a Verolanuova. L'ufficiosa autonomia nel governo delle terre di frontiera, oltre a risvolti economici e politici, si riflette dunque anche in reali possibilità architettoniche attraverso cui poter apprezzare stimolanti sperimentazioni progettuali capaci di concorrere a garantire a Brescia e al suo territorio un ruolo primario nell'ambito del rinnovamento del linguaggio architettonico del secondo Cinquecento padano.

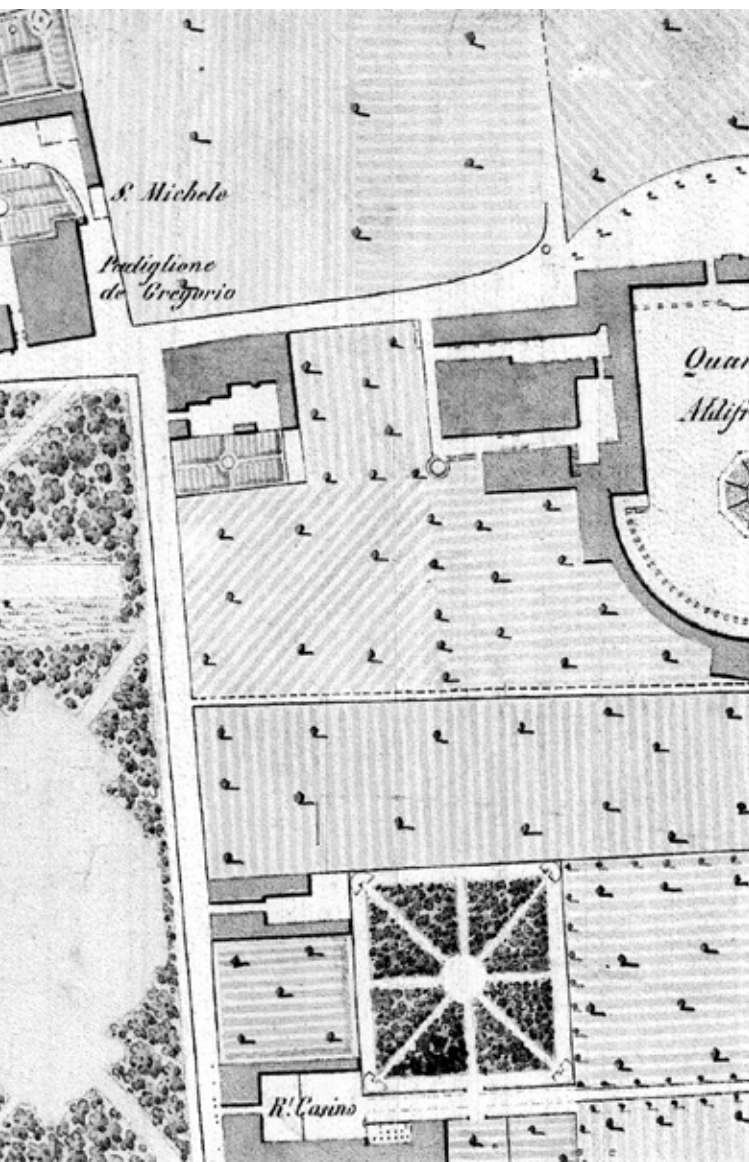
Bibliografia

- ADORNI 2005 - B. ADORNI, *Legami documentari del Vignola con la Villa del cardinale Francesco Gambara a Bagnai e con la Villa Caterina di Torquato Conti duca di Poli*, in S. FROMMEL (a cura di), *Villa Lante a Bagnai*, Bardati, Milano 2005, pp. 94-96.
- BARONCINI 1998 - R. BARONCINI, «*In choro et in organo*». *Pratiche strumentali in alcune cappelle dell'area padana del XVI secolo*, in «*Studi musicali*», XXVII (1998), pp. 19-51.
- BARONIO 1986 - G. BARONIO, *La visita apostolica di san Carlo Borromeo alla parrocchia di Pontevico, 1580*, s.e., Pontevico 1986.
- BELLOTTI 1985 - C. BELLOTTI, *I rifacimenti cinquecenteschi di San Pietro al Po e l'intervento di Francesco Dattaro*, in M. GREGORI (a cura di), *I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*, Catalogo della mostra (Cremona, 1985), Electa, Milano 1985, pp. 404-408
- BELLOTTI 1987 - C. BELLOTTI, *Dattaro, Francesco, detto Pizzafuoco*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 33, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1987, *ad vocem*.
- BENOCCI 2010 - C. BENOCCI, *Villa Lante a Bagnai tra Cinquecento e Seicento. La Chiesa in forma di villa*, Davide Ghaleb Editore, Vetralla 2010
- BERENZI 1888 - A. BERENZI, *Storia di Pontevico*, Marini, Cremona 1888.
- BETTONI 2019 - B. BETTONI (a cura di), *I Gambara e Brescia nell'Italia del tardo Rinascimento. Diplomazia, mecenatismo, cultura e consumi*, FrancoAngeli, Milano 2019.
- BOSELLI 1971 - C. BOSELLI, *Nuove fonti per la storia dell'arte: l'Archivio dei Conti Gambara presso la Civica Biblioteca Queriniana di Brescia*, 2 voll., Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia 1971, I (Memorie. Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti, XXXV, 1).
- BRODINI 2016 - A. BRODINI, *L'architettura. Brescia, Bergamo e Crema*, in D. BATTILOTTI ET ALII, *Storia dell'architettura in Veneto. Il Cinquecento*, Marsilio, Venezia 2016, pp. 218-247
- BRUNELLI 1999 - G. BRUNELLI, *Gambara, Uberto*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 52, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1999, *ad vocem*.
- CAIRNS 2007 - C. CAIRNS, *Domenico Bollani vescovo di Brescia. Devozione alla Chiesa e allo Stato nella Repubblica di Venezia del XVI secolo*, Morcelliana, Brescia 2007.
- CARPEGGIANI 2003 - P. CARPEGGIANI, «*Per dimostrare da una parte la teorica, dall'altra la pratica*». *Giovan Battista Bertani, il trattato vitruviano e la sua casa in Mantova*, in G. CIOTTA (a cura di), *Vitruvio nella cultura architettonica antica, medievale e moderna*, Atti del convegno (Genova, 5-8 novembre 2001), 2 voll., De Ferrari, Genova 2003, II, pp. 432-438.
- DE BLAAUW 2006 - S. DE BLAAUW, *Innovazioni dello spazio di culto fra basso medioevo e Cinquecento: la perdita dell'orientamento liturgico e la liberazione della navata*, in J. STABENW (a cura di), *Lo spazio e il culto. Relazioni tra edificio ecclesiale e uso liturgico dal XV al XVI secolo*, Atti del convegno (Firenze, 27-28 marzo 2003), Marsilio, Venezia 2006, pp. 25-51.
- DI SIVO 1999 - M. DI SIVO, *Gambara, Gianfrancesco*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 52, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1999, *ad vocem*.
- ERLANDE BRANDENBURG, FALIVA 2005 - A. ERLANDE BRANDENBURG, A. FALIVA (cura di), *Rinascimento franco-italiano: Serlio, Du Cerceau e i Dattaro*, Fantigrafica, Cremona 2005.
- FALIVA 2003 - A. FALIVA, *Francesco e Giuseppe Dattaro. La Palazzina del Bosco e altre opere*, Linograf, Cremona 2003.

- FALIVA 2011 - A. FALIVA, *Francesco et Giuseppe Dattaro. Le manoir de Marmirolo et le chateau de Madrid, à Paris*, Editions Universitaires Européennes, Londra 2011.
- FANTARELLI 1981 - M. FANTARELLI, *L'istituzione dell'ospedale di S. Alessio dei poveri mendicanti in Cremona*, a cura e con induzione di G. Politi, Cremona 1981 (Annali della Biblioteca Statale e Libreria civica di Cremona, XXV).
- FAPPANI 1984 - A. FAPPANI, *San Carlo. Brescia e i Bresciani*, Squassina, Brescia 1984.
- FAYNUS 1658 - B. FAYNUS, *Coelum Sanctae Brixianae Ecclesiae cujus praeclara Lumina latalogis quatuor compendiariis panduntur*, Antonius Ricciardus, Brescia 1658.
- FERRARI 1974 - M.L. FERRARI, *Il "giornale" della fabbrica di San Sigismondo a Cremona*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», s. III (1974), 4, pp. 817-924.
- FRANGI 2018 - F. FRANGI (a cura di), *Tiziano e la pittura del Cinquecento tra Venezia e Brescia*, Catalogo della mostra (Brescia, Museo di Santa Giulia, 21 marzo - 1° luglio 2018), Silvana, Cinisello Balsamo 2018
- FRATI ET ALII 1989 - V. FRATI, R. MASSA, G. PIOVANELLI, F. ROBECCHI, *Brescia*, Laterza, Roma-Bari 1989, pp. 59-128.
- FUSARI 2000 - G. FUSARI, *Uomini e vicende nella storia di Ponteviso: appunti e contributi per la storia della chiesa di Ponteviso*, Bressanelli, Manerbio 2000.
- GAMBA 2016 - G. GAMBA, *Il vescovo Domenico Bollani e la città di Brescia*, in F. PIAZZA, E. VALSERIATI (a cura di), *Brescia nel secondo Cinquecento. Architettura, arte e società*, schede a cura di I. Giustina, E. Sala, Morcelliana, Brescia 2016, pp. 53-73.
- GIUSTINA, GUARNERI, SALA 2021 - I. GIUSTINA, C. GUARNERI, E. SALA, *La diffusione del linguaggio architettonico di Giulio Romano a Brescia tra XVI e inizio XVII secolo. Per un primo bilancio*, in P. ASSMANN ET ALII (a cura di), *Giulio Romano pittore, architetto, artista universale. Studi e ricerche*, Atti del convegno (Mantova, 14-15 ottobre 2019; Roma, 16-18 ottobre 2019), Accademia Nazionale di San Luca, Complesso Museale Palazzo Ducale, Roma - Mantova 2021, pp. 381-387.
- GRASSELLI 1827 - G. GRASSELLI, *Abecedario biografico dei pittori, scultori ed architetti cremonesi*, Milano 1827.
- GREGORI 1985 - M. GREGORI (a cura di), *I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*, Catalogo della mostra (Cremona, Santa Maria della Pietà, Vecchio Ospedale, Museo Civico, 1985), Electa, Milano 1985.
- GUERRINI 1936 - P. GUERRINI, *Atti della visita pastorale del vescovo Domenico Bollani alla Diocesi di Brescia*, 3 voll., 1915-1940, II, Arturo Giovanelli, Brescia 1936.
- GUERRINI 1930 - P. GUERRINI, *La Collegiata insigne di Verolanuova*, in «Memorie Storiche della diocesi di Brescia», I (1930), pp. 3-31.
- GUERRINI 1952 - P. GUERRINI, *Privilegi, titoli e insegne del clero bresciano*, in «Memorie storiche della diocesi di Brescia», XIX (1952), pp. 139-178.
- GUERRINI 2010 - S. GUERRINI, *La chiesa parrocchiale di Ponteviso*, in D. PAOLETTI (a cura di), *Fasti e Splendori dei Gambara. L'apice della potente famiglia bresciana in età rinascimentale e barocca*, Grafo, Brescia 2010, pp. 303-315.
- Il Catasto Bresciano 1969 - Il Catasto Bresciano de Lezze (1609-1610)*, con prefazione di Carlo Pasaro in Biblioteca Civica Queriniana, Brescia, Studi Queriniani, III, F. Apollonio & C, Brescia 1969.
- La chiesa abbaziale 2009 - La chiesa abbaziale dei Santi Tommaso e Andrea: per conoscere*, s.e., Brescia 2009.
- MARCHESI 1960 - A. MARCHESI, *Fondazione, rifacimento e restauro della Chiesa Parrocchiale di Ponteviso 1486-1960*, in *La Pieve di Ponteviso. Memorie storiche*, Artigianelli, Brescia 1960, pp. 35-41.

- MARTINI 1883 - A. MARTINI, *Manuale di metrologia, ossia misure, pesi e monete in uso attualmente e anticamente presso tutti i popoli*, Loescher, Torino 1883.
- MASETTI ZANNINI 1987 - A. MASETTI ZANNINI, *La parrocchiale nelle visite pastorali*, in B. PASSAMANI, V. VOLTA, *La basilica di Verolanuova*, Grafo, Brescia 1987, pp. 41-43.
- MAZZETTI, TICLI 2019 - M. MAZZETTI, L. TICLI, *Per «il mantenimento d'una complitissima Musica». Il soundscape gambaresco fra diletto domestico, erudizione accademica e mecenatismo*, in B. BETTONI (a cura di), *I Gambara fra diplomazia, cultura materiale e mecenatismo, secoli XVI e XVII*, FrancoAngeli, Milano 2019, pp. 196-200.
- MAZZETTI, TICLI 2021 - M. MAZZETTI, L. TICLI, «I Raggi Della Chiarissima Casa Gambaesca». *The Gambaras' Music Patronage and the Performance Practice in 15th-17th-Century Brescia*, in G. CILIBERTI (a cura di), *Music Patronage in Italy*, Brepols, Turnhout 2021, pp. 267-314.
- MISCHIATI 1988 - O. MISCHIATI, *Profilo storico della cappella musicale in Italia nei secoli XV-XVIII*, in D. FICOLA (a cura di), *Musica sacra in Sicilia tra Rinascimento e Barocco*, Atti del convegno (Caltagirone, 1985), S.F. Flaccovio, Palermo 1988, pp. 23-43.
- MISCHIATI 2007 - O. MISCHIATI, *L'organo della cattedrale di Cremona*, Patron, Bologna 2007.
- MONTANARI 1988 - D. MONTANARI, *Un esempio di pastorale post-tridentina: Domenico Bollani a Brescia*, in M. PEGRARI (a cura di), *Arte, economia, cultura e religione nella Brescia del XVI secolo*, Vannini, Brescia 1988, pp. 399-409.
- MONTANARI 2004 - D. MONTANARI, *La nuova cattedrale della città. Politica e fede popolare nella secolare vicenda edificatoria*, in M. TACCOLINI (a cura di), *Il Duomo Nuovo di Brescia: 1604-2004. Quattro secoli di arte, storia, fede*, Grafo, Brescia 2004, pp. 45-68.
- MORELLI 2006 - A. MORELLI, «Sull'organo et in choro». *Spazio architettonico e prassi musicale nelle chiese italiane durante il Rinascimento*, in J. STABENW (a cura di), *Lo spazio e il culto. Relazioni tra edificio ecclesiale e uso liturgico dal XV al XVI secolo*, Atti del convegno (Firenze, 27-28 marzo 2003), Marsilio, Venezia 2006, pp. 209-226.
- MORELLI 2017 - A. MORELLI, *Teatro della vista e dell'udito. La musica e i suoi luoghi nell'età moderna*, Libreria musicale italiana, Lucca 2017.
- NOVA 1985 - A. NOVA, *Dall'arca alle esequie. Aspetti della scultura a Cremona nel XVI secolo*, in GREGORI 1985, pp. 409-430.
- PAGANO 1995 - S. PAGANO, *Il cardinale Uberto Gambara vescovo di Tortona, 1489-1549*, Olschki, Firenze 1995.
- PAOLETTI 2010 - D. PAOLETTI (a cura di), *Fasti e splendori dei Gambara. L'apice della potente famiglia bresciana in età rinascimentale e barocca*, Grafo, Brescia 2010.
- PASSAMANI 1987 - B. PASSAMANI, *L'antica parrocchiale di S. Lorenzo e la nuova Collegiata di Verola Alghise. Architetti, pittori, scultori e decoratori per il secolare cantiere della basilica nel feudo dei Gambara*, in B. PASSAMANI, V. VOLTA (a cura di), *La basilica di Verolanuova*, Grafo, Brescia 1987, pp. 11-28.
- PASSAMANI, VOLTA 1987 - B. PASSAMANI, V. VOLTA, *La basilica di Verolanuova*, Grafo, Brescia 1987.
- PASTORE 2008 - G. PASTORE, *La chiesa di San Lorenzino*, in R. GOLINELLI BERTO (a cura di), *Oratori e cappelle di palazzi mantovani*, Quaderni di San Lorenzo, VI, Mantova 2008, pp. 41-57.
- PELLATI 1963 - F. PELLATI, *Giovanni Battista Bertani. Architetto, pittore e commentatore di Vitruvio*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Mario Salmi*, De Luca, Roma 1963, III, pp. 31-38.
- PORTOGHESI 1967 - P. PORTOGHESI, *Borromini. Architettura come linguaggio*, Electa, Milano 1967.

- RODELLA 1987 - G. RODELLA, *Dattaro, Giuseppe, detto Pizzafuoco*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 33, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1987, ad vocem.
- SALA 2018a - E. SALA, Donato Rascicotti. *La Magnifica Citta di Brescia*, in FRANGI 2018, pp. 40-41.
- SALA 2018b - E. SALA, Leone Pallavicino. *Descrittione del Territorio Bresciano con li suoi confini*, in FRANGI 2018, pp. 38-39.
- SALA 2018c - E. SALA, *Architettura e storia di una dimora nobiliare. Palazzo Maggi Gambara a Brescia tra XVI e XX secolo*, Edizioni Torre d'Ercole, Travagliato (BS) 2018.
- SALA 2019 - E. SALA, *Architetture e gestione del patrimonio immobiliare della famiglia Maggi Gambara tra XVI e XVII secolo. Il palazzo di Brescia e la «possessione al Bioco»*, in BETTONI 2019, pp. 119-138, 174-183.
- SALA 2021 - E. SALA, *Giuseppe Dattaro dei Pizzafuoco. Commesse bresciane e itinerari gonzagheschi in chiusura del XVI secolo*, in «Arte Lombarda», 2021, 191-192, pp. 55-70.
- SCOTTI TOSINI 1985 - A. SCOTTI TOSINI, *Architetti e cantieri: una traccia per l'architettura cremonese del Cinquecento*, in GREGORI 1985, pp. 371-408.
- TURCHINI, ARCHETTI, DONNI 2006 - A. TURCHINI, G. ARCHETTI, G. DONNI (a cura di), *Visita Apostolica e Decreti di Carlo Borromeo alla diocesi di Brescia*. II: Bassa centrale e orientale, numero monografico di «Brixia sacra. Memorie storiche della Diocesi di Brescia», n.s., XI (2006), 3.
- TUTTLE ET ALII 2002 - R.J. TUTTLE, B. ADORNI, C. LUITPOLD FROMMEL, C. THOENE (a cura di), *Jacopo Barozzi da Vignola*, Electa, Milano 2002.
- VALSERIATI 2016 - E. VALSERIATI, *I Deputati alle pubbliche fabbriche e gli architetti comunali (1538-1597)*, in F. PIAZZA, E. VALSERIATI (a cura di), *Brescia nel secondo Cinquecento. Architettura, arte e società*, schede a cura di I. Giustina, E. Sala, Morcelliana, Brescia 2016, pp. 93-126.
- VOLTA 1985 - V. VOLTA, *Giuseppe Dattari detto il Pizzafoco di Cremona. Architetto della chiesa di s. Tommaso in Ponteviso*, in «Ponteviso», V (1985), 8, pp. XIX-XXVII.
- VOLTA 1987 - V. VOLTA, *L'architetto di S. Lorenzo di Verola*, in B. PASSAMANI, V. VOLTA, *La basilica di Verolanuova*, Grafo, Brescia 1987, p. 29-39.
- VOLTINI 1981 - F. VOLTINI (a cura di), *La chiesa di san Sigismondo in Cremona*, Camera di commercio industria artigianato agricoltura, Cremona 1981.



One Building, Many Stories. Palazzo de Gregorio in Caserta from the Eighteenth Century to the Present Day

Maria Gabriella Pezone (Università degli Studi della Campania Luigi Vanvitelli)

The essay explores the origins and the many transformations of palazzo de Gregorio, located in Caserta behind the gardens of the Bourbon royal palace.

Built by Charles of Bourbon, at his own expense, in 1754 for the Marquis of Squillace Leopoldo de Gregorio by the royal architect Luigi Vanvitelli, it was purchased by Ferdinand IV in 1796 to house the kingdom's first Flanders linen factory. Later transformed into a cotton mill by Luigi Vallin in the French Decade, it continued to be used as a factory even after the return of the Bourbons. The palace later passed to the military in 1851, at the behest of Ferdinand II, who strengthened the defensive functions of S. Maria Capua Vetere and Caserta in support of Capua and was finally sold to private individuals at the end of the 19th century. After World War II, it was requisitioned by the Housing Commission and granted to the homeless to solve housing problems. In tracing its many 'lives', the essay, in its conclusions, will also try to touch on some aspects which are more directly related to its protection, since the current state of conservation of the building solicits questions concerning the relationship between history, memory, identity and what materially survives of it, all of which no longer reflect what it has represented at individual moments in its long history.

Un edificio, molte storie. Palazzo de Gregorio a Caserta dal Settecento ai giorni nostri

Maria Gabriella Pezone

Questo testo approfondisce la storia pluristratificata di Palazzo de Gregorio a Caserta ubicato alle spalle dei giardini della reggia borbonica, fatto costruire a spese di Carlo di Borbone nel 1754 per il marchese di Squillace, su progetto di Luigi Vanvitelli. L'edificio fu acquistato da Ferdinando IV nel 1796 per insediarvi la prima fabbrica "delle Fiandre" del Regno e sarebbe divenuto un cotonificio con Luigi Vallin nel decennio francese, accompagnando la storia dell'industria borbonica in Terra di Lavoro. Passato ai militari nel 1851 per volontà di Ferdinando II, fu infine venduto a privati alla fine dell'Ottocento, per poi essere requisito dopo la Seconda guerra mondiale da parte del Commissariato governativo degli alloggi e dato in concessione per sopperire ai bisogni dei senzatetto.

Le articolate vicende del fabbricato, soprattutto novecentesche, hanno portato alla scomparsa materiale di molti elementi di pregio sia del casino settecentesco che della manifattura ottocentesca. Le sue attuali condizioni sollecitano a interrogarsi sul rapporto tra storia, memoria, identità e quanto di quel passato sopravvive materialmente, che non riflette più ciò che ha rappresentato nei singoli momenti della sua lunga storia.

Situato all'angolo tra via Giulio Antonio Santorio e piazzetta Aldifreda, Palazzo de Gregorio ha una pianta a C che delimita un piccolo cortile rettangolare, pavimentato con basoli chiari, e un giardino a nord. L'accesso principale è al numero 4 di via Santorio attraverso un androne, coperto con

tre volte a crociera separate da archi ribassati, realizzate con la tecnica a incannicciata, e disposto simmetricamente rispetto al disegno del prospetto ma non in relazione allo spazio del cortile.

Nella configurazione attuale, il palazzo presenta, oltre al pianterreno, altri due piani. Inoltre, è dotato di tre corpi scala: lo scalone padronale (a destra dell'ingresso), che raggiunge il solo piano nobile; due altre scale che, invece, collegano entrambi i piani, una a sinistra dell'androne, nel corpo occidentale, e un'altra al centro dell'ala orientale, accessibile anche da largo Aldifreda. L'ala meridionale (su via Santorio) e quella occidentale avevano in origine il solo piano nobile, mentre la configurazione definitiva dei prospetti risale, come si approfondirà, ai primi trent'anni del Novecento, quando fu sopraelevato un secondo piano anche sul corpo di fabbrica meridionale. Nel prospetto su via Santorio al di sopra del pianterreno, listato e aperto da finestre oblunghe, distribuite simmetricamente rispetto all'androne di accesso, si innalza il piano nobile, caratterizzato dall'alternanza regolare di finestre e balconi con ringhiere dall'elegante disegno (fig. 1). Il secondo piano è aperto invece da una successione di soli balconi con ringhiere più semplici su entrambi i prospetti. Tra le due facciate la meno regolare appare quella sul largo Aldifreda, alterata dall'apertura di nuovi vani di accesso ai bassi destinati a botteghe (fig. 2).

L'osservazione delle strutture, degli ambienti e della loro distribuzione planimetrica nei diversi livelli rivela una complessa stratificazione con trasformazioni effettuate nel corso di oltre due secoli. Insieme alla ricostruzione della sua storia, nei paragrafi seguenti si proverà a formulare una possibile cronologia delle trasformazioni, incrociando le descrizioni delle fonti con l'analisi diretta delle strutture, anche per comprendere quanto realmente permanga dell'originario casino settecentesco vanvitelliano.

L'esigenza di nuovi alloggi per la corte durante la costruzione della Reggia di Caserta

Dopo l'acquisto da parte di Carlo di Borbone del feudo di Caserta nel 1750 dai Caetani di Sermoneta, con l'iniziale finalità di costruirvi non solo una magnificente reggia, ma anche una nuova capitale, dal 1752 Caserta si trasformò in un animato cantiere¹. L'intendente dello *stato di Caserta* Lorenzo Maria Neroni resse le fila di una complessa macchina burocratica per dare alloggio nel territorio a impiegati, architetti, tecnici e operai.

La reggia sarebbe stata ultimata solamente nel 1779, quando ormai Carlo di Borbone sedeva come Carlo III sul trono di Spagna già da vent'anni. Sino al 1759 però il sovrano, seppur occasionalmente, soggiornò a Caserta nel palazzo vecchio, che fu per questo ristrutturato, mentre negli altri palazzi

1. Sulle trasformazioni urbane legate all'insediamento della reggia vedi CAPANO 2011, pp. 47-51.



Figura 1. Caserta, Palazzo de Gregorio, prospetto su via Santorio (foto M.G. Pezone, 2021).



Figura 2. Caserta, Palazzo de Gregorio, prospetto su piazzetta Aldifreda (foto M.G. Pezone, 2021).

già esistenti costruiti dai vecchi feudatari Acquaviva furono allocati diversi uffici tra i quali quello dell'Intendenza². I soggiorni della famiglia reale determinarono l'esigenza di trovare alloggi per i dignitari della corte, con una serie di dimore che fossero all'altezza del loro seguito. Per la duchessa di Castropignano, prima dama di compagnia di Maria Amalia di Sassonia, fu costruito *ex novo* un palazzo a spese dei sovrani in piazza Mercato, acquisito poi dalla Casa Reale nel 1756, destinato a sede dell'Intendenza di Terra di Lavoro all'inizio dell'Ottocento e infine abbattuto negli anni sessanta del Novecento per far posto alla nuova sede del Municipio di Caserta³. Per il principe di San Nicandro fu preso in fitto un appartamento già esistente di proprietà della parrocchia di San Sebastiano, mentre la dimora del cavallerizzo maggiore del re, il principe di Stigliano, era un palazzetto a corte situato vicino al palazzo Castropignano in piazza Mercato⁴. La casa di Luigi Vanvitelli si trovava a metà strada tra il

2. *Ivi*, pp. 58-63.

3. *Ivi*, pp. 74-75.

4. *Ivi*, pp. 75-76.

vecchio centro e il nuovo polo della reggia, mentre per il principe di Ardore nel 1761 fu acquistata dalla Casa Reale una “casa palaziata” di grandi dimensioni di proprietà del barone Giovan Battista de Vita, collocata fuori dal centro amministrativo.

L'unica residenza in posizione periferica rispetto al centro fu quella di Leopoldo de Gregorio, marchese di Squillace, costruita ad Aldifreda⁵. Questa collocazione ne contrassegna la specificità di “casino”, come non per caso è indicato nelle lettere di Vanvitelli, una casa signorile di campagna che aveva, allora, nel rapporto con il verde e con il paesaggio circostante una delle caratteristiche dominanti.

La figura di Leopoldo de Gregorio nel Regno di Napoli

Di origini siciliane, Leopoldo de Gregorio si trasferì negli anni Quaranta a Napoli, dove la sua carriera ebbe una rapida ascesa. La partecipazione alla guerra di successione austriaca in qualità di provveditore generale degli eserciti borbonici rivelò le sue abilità di organizzatore, apprezzate dai vertici militari napoletani e spagnoli (fig. 3). Sulla sua reputazione ha pesato per molti anni il profilo di «un siciliano di oscura origine»⁶ tratteggiato da Michelangelo Schipa, *cliché* ripetuto con molta superficialità nella storiografia successiva, amplificandone la fama di *parvenu* rimastagli attaccata sino alla monografia di Franco Strazzullo, che ha riportato la sua figura sotto una più corretta luce⁷.

Per i meriti riconosciutigli, Carlo di Borbone nominò de Gregorio marchese di Vallesantoro e gli concesse l'ufficio di maestro razionale del Tribunale del Real Patrimonio di Sicilia. Nel 1748 gli conferì inoltre la carica, lautamente retribuita, di soprintendente generale delle dogane del Regno di Napoli. In questa mansione conseguì risultati vantaggiosi per l'erario regio, mettendo in mostra a corte le sue indiscutibili doti tanto che, quando l'anziano Giovanni Brancaccio fu messo a capo della Segreteria d'Azienda, di fatto fu lui a guidarla, subentrandogli poi definitivamente nel 1753. Egli si avvantaggiò dell'ampio favore del re anche per i suoi interessi privati, come in occasione dell'acquisto della città di Squillace, in Calabria Ultra, nel 1750, ottenendone poi dal sovrano, di lì a poco, il titolo marchionale trasmissibile ai successori, come ulteriore e tangibile dimostrazione del suo apprezzamento.

Con l'allontanamento di Giovanni Fogliani dalla carica di primo ministro, nel 1755, a cui probabilmente non fu estraneo, de Gregorio acquisì importanti cariche: insieme alla Segreteria

5. *Ivi*, pp. 77-78.

6. SCHIPA 1923, p. 15.

7. STRAZZULLO 1997, pp. 7-12.



Figura 3. Giuseppe Bonito, ritratto del marchese Leopoldo de Gregorio, 1759, olio su tela. Madrid, Museo Del Prado, P08179 (https://it.wikipedia.org/wiki/Leopoldo_de_Gregorio,_marchese_di_Squillace#/media/File:Giuseppe_bonito-esquilache.jpg, ultimo accesso novembre 2022).

d'Azienda e del Commercio che reggeva già, ebbe i dicasteri della Guerra e della Marina, l'ufficio di Corriere maggiore e il Fondo lucri, mentre i dicasteri degli Affari Esteri, della Casa Reale e dei Siti Reali, nodali nella politica del Regno, furono assegnati al ministro della Giustizia Bernardo Tanucci, suo rivale sulla scena pubblica.

A riprova della grande stima di Carlo III, il marchese di Squillace, nominato tenente generale onorario e gentiluomo d'entrata, fu tra i pochi italiani a seguirlo in Spagna, ricoprendo anche lì incarichi di prestigio sino al ritorno in patria nel 1766, prima a Napoli e poi a Messina. Solo nel settembre 1772 il sovrano lo avrebbe nominato ambasciatore presso la Repubblica veneta, una carica ormai di secondaria importanza, rimasta vacante per la morte di José Joaquín de Montealegre, che detenne fino alla morte sopraggiunta a Venezia nel 1785⁸.

8. Sul marchese Leopoldo de Gregorio vedi EMANUELE E GAETANI 1759, pp. 271 ss., 276 e *Appendice* 1775, p. 204; GALDI 1766; LOMBARDO LONGO 1766; RACCOLTA 1770; SCHIPA 1923, pp. 15 ss., 60, 107, 118-121; SPRETI 1930, pp. 554-557; GALASSO 2007, pp. 225-229; PAPAGNA 2018.

Il «Casino di Squillace» a Caserta. La paternità di Luigi Vanvitelli e i rapporti con Leopoldo de Gregorio

Leopoldo de Gregorio svolse per Luigi Vanvitelli un ruolo simile a quello di Tanucci per il conterraneo Ferdinando Fuga nel favorire una benevola intercessione nelle richieste al re, come si legge nelle lettere dell'architetto al fratello Urbano. Proprio da questa fonte si apprende che il casino de Gregorio fu costruito nel 1754 su progetto di Vanvitelli, che in questo periodo si avvale della collaborazione di Francesco Sabatini e Francesco Collecini⁹. Nella missiva inviata al fratello il 5 ottobre, infatti, Vanvitelli scrive «giovedì andiedi con il marchese Gregori che venne con la moglie a vedere il casino che a spese del re io gli fabbrico a Caserta. Vidde la fabbrica della quale ne restò sorpreso»¹⁰. Vi avrebbe fatto cenno, molti anni dopo, anche in un'altra lettera, inviata l'8 marzo nel 1766 a Lorenzo Maria Neroni: «Le fabbriche delle monache ed ogni altra nelle quali la corte à contribuito, io come Architetto del Re Unico in Caserta co' miei aiutanti, ne ho dato il disegno, così nelle Fornaci, così nella Vaccaria, così nel Casino di Squillace, così nella fabbrica ultimamente fatta alla segreteria di Stato»¹¹. Vi fa riferimento anche Tanucci in una lettera inviata il 21 gennaio 1755 al conte Finocchietti di Venezia: «Per Gregorio si fabbrica un palazzo a Caserta ed egli è, nell'anno 1755, il solo potente privato», un'affermazione che fa comprendere l'influenza del marchese attraverso le parole di un altro importante personaggio della corte carolina¹².

Considerato l'impegno febbrile di Vanvitelli nella reggia e nell'acquedotto carolino, la concessione da parte del re a de Gregorio del suo architetto per il progetto del casino da costruirsi a sue spese, di per sé, rivela l'enorme credito acquisito a corte, come non manca di annotare lo stesso Vanvitelli: «Il marchese de Gregorio è uno che puole presentemente e gode assai la grazia del re»¹³. Per sfruttare la sua influenza, con cinico opportunismo intrecciò con lui un rapporto intenso e interessato che avrebbe procurato "uffici" e pensioni per alcuni dei suoi figli, da lui richiesti a più riprese¹⁴ oltre ad altri incarichi importanti per sé a Napoli, come la caserma di cavalleria al ponte della Maddalena¹⁵ o il progetto del

9. Su Collecini vedi SERRAGLIO 2001.

10. STRAZZULLO 1976, n. 257, I, p. 381.

11. GIANFROTTA 2000, n. 100, p. 111.

12. MIGLIORINI 1982, p. 201.

13. STRAZZULLO 1976, n. 195, I, p. 304.

14. *Ivi*, n. 220, lettera del 17 giugno 1754; p. 370, n. 251, lettera del 5 ottobre 1754; p. 485, n. 333, lettera del 13 novembre 1755; n. 368, lettera del 14 aprile 1756; n. 489, lettera del 23 agosto 1757; n. 499, lettera del 27 settembre 1757; n. 506, lettera del 25 ottobre 1757; n. 527, lettera del 31 dicembre 1757; n. 634, lettera del 21 aprile 1759.

15. STRAZZULLO 1976, p. 345, n. 234, lettera del 30 luglio 1754; n. 394, lettera del 17 agosto 1756.



Figure 4-5. Caserta, Palazzo de Gregorio, scalone principale (foto M.G. Pezone, 2021).

pedistallo per la statua di Carlo a Messina¹⁶, ma non lo avrebbe invece avvantaggiato nella partenza per la Spagna nel 1759 al seguito del sovrano, il quale gli preferì il più giovane Sabatini, smacco vissuto come il più grande insuccesso della sua luminosa carriera.

Purtroppo, del casino progettato e costruito da Vanvitelli per Leopoldo de Gregorio non si conservano né descrizioni letterarie né fonti iconografiche che consentano di ricavarne inequivocabilmente la primitiva configurazione. Nella *Platea* del Sancio si ricorda che il palazzo fu costruito «di pianta» sul suolo ricavato dalla demolizione di diversi casolari acquistati all'uopo¹⁷. Qui è allegata anche la più antica pianta del suo pianterreno, ma guardare a questa fonte del 1826 come se riflettesse il casino settecentesco si è rivelato fallace già in passato¹⁸.

I due corpi scala situati nella parte orientale della proprietà sono forse tra i pochissimi elementi architettonici che ancora permangono dell'originaria villa. Lo scalone principale di collegamento al piano nobile (fig. 4), con impianto a ferro di cavallo, situato a destra dell'androne, pur conservando della primitiva configurazione il dispiegamento avvolgente dei bei gradini in pietra di Bellona, appare oggi completamente buio, illuminato dalla sola finestra aperta sull'angusta "vanella" posteriore, elemento residuale di un secondo cortile cui accennano le fonti ottocentesche (fig. 5).

Eppure, Luigi Vanvitelli disegnò il casino *ex novo*, senza vincoli che potessero limitarne le scelte progettuali e giustificare un'illuminazione così carente nel corpo scala. È possibile che in origine la scala prendesse luce anche da nord e che questo lato non fosse occluso dall'adiacente corpo di fabbrica probabilmente aggiunto in un secondo momento (contrassegnato con la lettera A nell'*Ipotesi della configurazione della villa nel 700, pian terreno*, fig. 6). Un elemento a favore di questa ipotesi è l'asimmetria del vestibolo di accesso rispetto all'attuale corte, scelta improbabile nella progettazione *ex novo* di una villa. Simmetria perfettamente leggibile, invece, se priviamo l'impianto proprio del suddetto corpo A, che verosimilmente potrebbe essere stato aggiunto nella successiva trasformazione d'uso del palazzo in manifattura.

È interessante soffermarsi sulla seconda scala al centro dell'ala orientale, collegamento secondario di accesso all'appartamento a due piani situato sul margine nord-orientale del lotto, che doveva ospitare gli ambienti di servizio e gli alloggi della servitù (fig. 7).

16. *Ivi*, p. 365, n.247, lettera del 7 settembre 1754.

17. Archivio Storico della Reggia di Caserta (ASRCe), Platee, 3558, *Platea de' fondi, beni e rendite che costituiscono l'Amministrazione del real Sito di Caserta formata per ordine di S.M. Francesco I, re del Regno delle Due Sicilie dall'amministratore cav. Sancio*, vol. I: *Stato di Caserta, 1826*, p. 183: «da una certa Santella Mazzarella due case terranee, coperte a tetti, con cortile (...); altre due case similmente coperte a tetti con una palaziata con cortile [...] da Rosa Buompane [...] e dalle stessa Rosa Buompane altre due case terranie con cortile».

18. Vedi STRAZZULLO 1997.

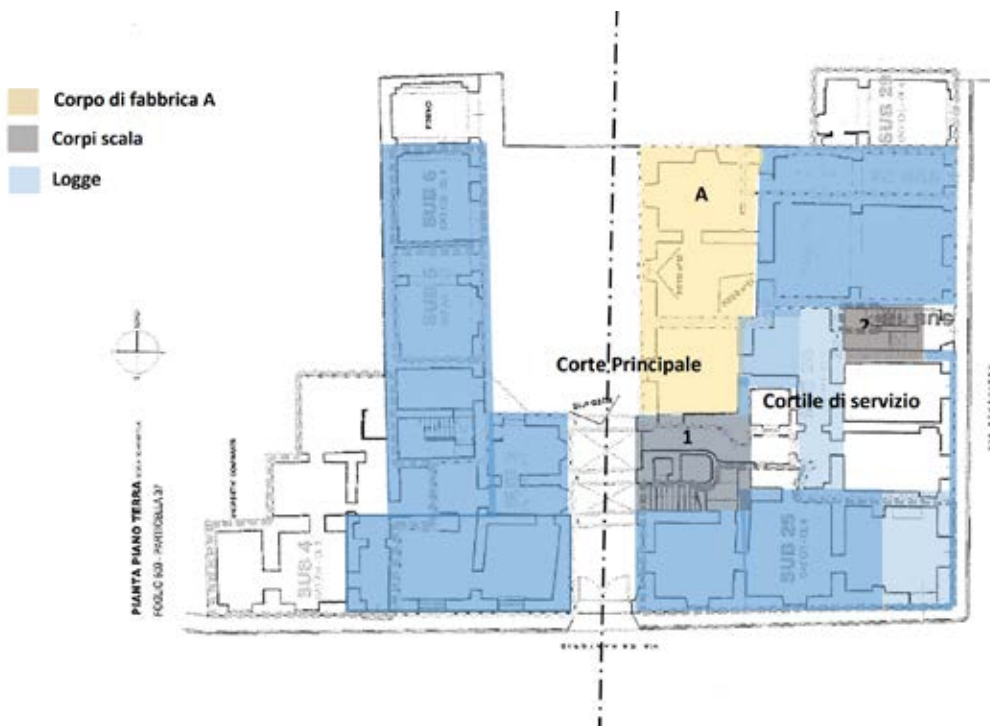


Figura 6. Caserta, Palazzo de Gregorio, ipotesi sulla configurazione del pian terreno del casino settecentesco (elaborazione di M.G. Pezone).

Questa scala oggi è interamente ingabbiata all'interno del corpo di fabbrica e quindi risulta cieca. Dall'analisi *in situ* si comprende come anche questa condizione sia da riferire ad alterazioni successive. Osservando la parete est, oggi a sinistra del passaggio che lambisce la scala al primo piano piano, si può scorgere l'originaria parete esterna realizzata in laterizio che, con la successione dei due oculi ovali sormontati da aperture arcuate (fig. 8), delimitava sul largo Aldifreda quella che doveva configurarsi come una scala aperta. Essa, inoltre, affacciava sul cortile secondario e forse era collegata all'ala padronale a sud attraverso un corpo basso loggiato.

L'originario casino aveva una consistenza volumetrica completamente differente, con un corpo di fabbrica a C in larga parte a un solo piano con al centro la corte e, nella parte retrostante, un

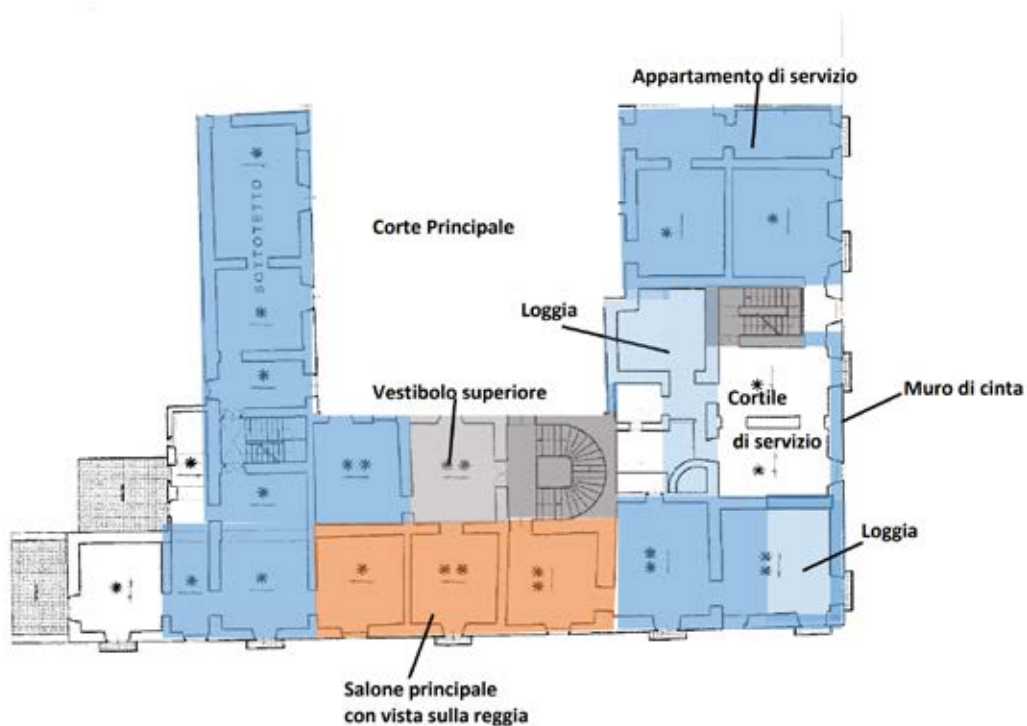


Figura 7. Caserta, Palazzo de Gregorio, ipotesi sulla configurazione del primo piano del casino settecentesco (elaborazione di M.G. Pezone).

giardino. L'edificio era aperto con balconi e terrazze verso la reggia ancora in costruzione a sud e sul panorama campestre delle colline circostanti, oggi negato dall'urbanizzazione selvaggia, ma un tempo straordinario a giudicare dai tanti dipinti di Hackert raffiguranti il paesaggio casertano (fig. 9).

Questa configurazione fu compromessa dalla nuova destinazione d'uso voluta dal re Ferdinando IV nel 1796 e soprattutto dalle trasformazioni effettuate dopo il passaggio della fabbrica a Luigi Vallin (1802-1824), alla società Sivo-Verde-Jappelli poi (1824-1831) e infine a Raffaele Sava (1831-1851), come si preciserà nei paragrafi seguenti.



Figura 8. Caserta, Palazzo de Gregorio, fronte originario della scala nel braccio orientale (foto M.G. Pezone, 2021).

L'acquisto del casino di Ferdinando IV e l'insediamento produttivo tra Settecento e Ottocento

Il palazzo fu acquistato nel 1796 da Ferdinando IV per insediarvi «l'industria delle Fiandre» su iniziativa del cardinale Fabrizio Ruffo di Bagnara “Diacono Di S. Angelo in Pescheria, Intendente e Amministratore Generale de Reali siti di Caserta, Valle e Durazzano”. Lo rivela una lettera inviata dal custode del palazzo Domenico Janniello il 24 gennaio del 1801 per riparare i danni al tetto, causati da una terribile alluvione per le piogge intense¹⁹. Il tetto, infatti, si era completamente scoperchiato in una parte, essendosi «ritrovato che l'angolo [...] verso occidentale sia crollato e rotto una trave, una correa ed un'altra lesionata» e nello stesso 1801 Carlo Vanvitelli fu coinvolto nei lavori di riparazione²⁰.

19. Archivio di Stato di Napoli (ASNa), Maggiordomia e Sovrintendenza Generale di Casa Reale, Archivio Amministrativo III inventario, Amministrazione generale dei Siti reali, 1395.

20. *Ivi*, 26 gennaio 1801 (vedi anche CIRILLO 2008, p. 230); ASRCe, D.R., 1702, Il volume del 1801, f. 4, citato da CAPANO 2011, p. 78.



Figura 9. Caserta, Palazzo de Gregorio, veduta del panorama circostante dai tetti (foto M.G. Pezone, 2021).

Questa prima iniziativa imprenditoriale, gestita direttamente dalla Casa Reale, fu stroncata dalla rivoluzione del 1799 mentre negli anni della prima restaurazione un violento terremoto nel 1801 dovette scoraggiarne la ripresa e da questo momento la struttura fu lasciata in abbandono. Nel 1802 fu l'imprenditore Luigi Vallin, membro della neonata Giunta «per la promozione delle arti e manifatture» presieduta dal ministro Giuseppe Zurlo, a offrirsi di «rianimare, e portar al miglior stato la Fabbrica delle Telerie la quale dall'E.mo Cardinal Ruffo qualche anno addietro cominciata a stabilirsi in Aldifreda»²¹, ottenendo con dispaccio reale del 13 agosto del 1801 la «concessione del Casamento nel luogo detto Aldifreda per la durata di dieci anni e l'uso di tutti gli utensilj, attrezzi, macchine, e telaj»²².

Come noto, i Borbone favorirono la diffusione delle industrie tessili nel Regno, incentivando i privati a impiantare nuove fabbriche²³. Di origini piemontesi, Vallin si era trasferito a Napoli come importatore di grano spostandosi poi nel settore tessile, arrivando a gestire nello stesso periodo anche le seterie di San Leucio. Ad Aldifreda rimise in attività tutti i telai già esistenti nella fabbrica di tela di lino offrendosi di aumentarli, sfruttando le cascate del Montano per azionare le macchine. La sua idea era di aprire una «scuola per filare perfettamente i lini, servendosi di tutte le ragazze più povere di Caserta», insegnando loro un mestiere e contemporaneamente ottenendo mano d'opera a basso costo²⁴. Oltre all'uso dell'immobile, Vallin ottenne anche di poter utilizzare «il sito destinato fuori del palazzo per le biancheggiature» insieme ai telai, gli utensili e le tele residue dalla vecchia fabbrica²⁵. Tra le facilitazioni richieste al re vi fu quella di provvedere a «tutti quei comodi, accomodi, e rifazioni, che saranno necessarie, giacché lo stabile è ancora in molte parti patito, accomodando principalmente le fontane ivi esistenti, per aver l'acqua necessaria in d.a Fabbrica»²⁶.

Tra il 1802 e il 1803 furono allora eseguiti una serie di lavori, approvati dall'architetto reale Carlo Vanvitelli²⁷ per trasformare l'immobile in una «ben regolata fabrica di telerie»²⁸. Nei bassi «sotto il portone a sinistra», destinati a «magazzini de' lini, ed officina da pettinare» furono allungate

21. ASNa, Ministero dell'Interno II Inventario, 5067; ASRCe, Archivio dell'Intendenza, D.R., 1706, 34/21, *Proposizioni per lo ristabilimento della Fabrica di telerie in Aldifreda Stato della Citta di Caserta*.

22. ASRCe, Archivio dell'Intendenza, D.R., 1706, 34/20.

23. MILLENET 1832. Vedi anche DE MAJO 1989, *passim*; CIRILLO, MUSI 2008; ASCIONE, CIRILLO, PICCINELLI 2012.

24. ASNa, Ministero dell'Interno II Inventario, 5067; ASRCe, Archivio dell'Intendenza, D.R., 1706, 34/21.

25. *Ibidem*; ASRCe, Archivio dell'Intendenza, D.R., 1706, 34/21.

26. *Ibidem*.

27. *Ivi*, 34/26-27; vedi anche *Ivi*, 1707, III volume del 1802, f. sn; ASRCe, Archivio dell'Intendenza, C.C., 360, f. 26, citati da CAPANO 2011, p. 78.

28. ASRCe, Archivio dell'Intendenza, D.R., 1706, 34/23.

inferiormente le finestre per migliorarne l'illuminazione, rifatte le incartate e realizzate le nuove scansie. Nei bassi di fronte alle scale (sempre a sinistra dell'androne), dove erano sistemati altri telai, furono aperti nuovi vani per renderli accessibili senza dover passare per il cortile²⁹. Anche nei bassi a destra dell'androne furono aperti nuovi vani di comunicazione e ampliate le finestre. Nel piccolo cortile a destra – che a quest'epoca esisteva ancora – fu eliminato «uno scalandrone vizioso e inutile» per ricavare qui i «comuni [...] per le donne [...] e per gli uomini»³⁰. Nel cortile grande invece fu rimossa «una guasta, e mal costruita fontana con sue vasche» al fine di liberare il basso adiacente che doveva accogliere «nuovi telaj da tessere» per costruirne una nuova al centro del cortile³¹. In questo sito furono demoliti «due pezzi di muro», sostituiti da una più leggera barriera in legno, e infine «un piccolo e inutile lavatojo» che era in un angolo del giardino³². Anche al piano superiore furono aperti nuovi vani di comunicazione tra gli ambienti esistenti, tutti imbiancati e rimessi a nuovo sostituendo i fregi, le incartate, le tele e le vetrate mancanti. Nel 1804, inoltre, si rese necessaria, insieme alla riparazione dei tetti, anche la realizzazione di un «pozzo per lo scolo delle immondezze e acque delle bugate»³³.

Durante il decennio francese, Vallin riconvertì la fabbrica alla lavorazione del cotone con l'uso di macchine inglesi, ottenendo con decreto del «Re Giuseppe Napoleone [...] de' 5 Genn.o 1808» per altri dieci anni i locali già concessi dai Borbone ai quali fu aggiunta la «rimanente parte della Reale Vaccheria» di Aldifreda, ormai dismessa, con i giardinetti³⁴. Nella descrizione del Sancio nella *Platea* (1826), infatti, viene ricordato che nel fondo della vaccheria fu «stabilito inoltre un giardinetto per servire all'industria del biancheggio delle tele»³⁵.

29. *Ibidem*.

30. *Ibidem*.

31. *Ibidem*.

32. *Ibidem*.

33. *Ivi*, 34/27-28.

34. ASRCe, Archivio dell'Intendenza, D.R., 1706, 34/16; vedi ASNa, Ministero degli Interni Il inventario, 5068, citato anche da DE MAJO 1989, p. 32-34; sul piano di Vallin vedi anche ZIVIELLO, p. 100. L'utilizzo della vicina vaccheria di Aldifreda in questi anni per il biancheggio del cotone e per le «stufe e bagni delle tele» nei due piccoli ambienti adiacenti è documentato anche in JACAZZI 2000, p. 170. Sulla vaccheria vedi anche SARNELLA 2006, pp. 18-19.

35. Per la trascrizione di questo passo della *Platea* all'interno della descrizione della “Starza grande” vedi DI LORENZO 2021, p. 124: «Il giardino per biancheggio è anche rimasto chiuso da mura che lo fan comunicare con la vaccheria, e serve alle speculazioni di fabbricanti di tele di cotone, che tengono in affitto i diversi edifici ne' quali si pratica una tale industria».

Proprio in questo periodo si resero necessari adeguamenti tecnici realizzati su progetto di Giovanni Patturelli, allievo di Francesco Collecini³⁶. Va ricordato che l'architetto lavorò per Luigi Vallin anche nel sito di San Leucio, dove costruì la Real Fabbrica delle sete, la Filanda e un sistema di ingegneria idraulica per alimentare il rotone che muoveva i mangani³⁷.

Le ingenti spese sostenute per la riconversione tecnica del cotonificio e della seteria sollecitarono Vallin a trovare nuovi soci tra le persone a lui vicine i quali, dietro la promessa di quote e di utili, immisero capitali freschi nella società. Tra gli altri, aderirono l'addetto alle vendite della fabbrica Duroni, entrato in società il 26 dicembre del 1811³⁸, e Patturelli che lavorava «in qualità di Architetto presso la fabbrica detta de' cottoni»³⁹, immesso nella società di Aldifreda nel 1810 e nel 1812 nell'altra di San Leucio⁴⁰. Negli anni la situazione si complicò e i mancati utili dei nuovi soci procurarono prima a Luigi Vallin e poi, dopo la sua morte nel 1821⁴¹, agli eredi una serie di contenziosi discussi nel Tribunale del Commercio⁴².

Con il ritorno dei Borbone, alla scadenza della concessione, nel 1824 il re Francesco I mutò interlocutori, cedendo in fitto ad Aniello De Sivo di Maddaloni e ai negozianti di Napoli Francesco Verde e Luigi Jappelli «i tre vasti locali con praterie ed acque necessarie denominate de Gregorio e la Vaccaria di Aldifreda e quello del Montano sulla caduta delle acque», dapprima «pel tenue affitto di annui ducati 163», poi dal 1826 gratuitamente per sei anni prolungabili di altri sei⁴³, concedendo, inoltre, l'eliminazione di una parte dei dazi sull'importazione del cotone⁴⁴.

36. «Moltissime son le opere che esegui per conto privato il nostro Giovanni, l'enumerazion delle quali risulterebbe tediosa e inutile. Accenneremo solo la direzione a lui esclusivamente affidata della *Fabrica de' Cotoni*, che nel Decennio venne fondata dal rinomato negoziante signor Luigi Vallin nel summentovato casale *Aldifreda* e ne' contorni, per la quale furono spesi più di dugentomila ducati». Vedi *Della vita* 1849, p. 27, n. 31.

37. SERRAGLIO 2005a; SERRAGLIO 2005b; SERRAGLIO 2016.

38. L'istrumento della società fu rogato dal notaio Emiddio Gaetano Maria de Curtis di Napoli. Vedi ASNa, Tribunale del Commercio, 129, cc. 249-250v.

39. ASNa, Tribunale del Commercio, 378, cc. 254-261, citazione a cc. 254v-255. Qui alla c. 261 si legge che d. 1000 gli erano stati accordati «dal [...] loro padre a titolo di compenso di sue fatiche per la fabbrica di Aldifreda».

40. *Ivi*, c. 255v.

41. Archivio di Stato di Caserta (ASCe), Notai dell'Ottocento, Giuseppe Pezzella, 175/4, 1821, cc. 313 ss.

42. Il 26 novembre del 1816 fu emessa sentenza contro Luigi Vallin condannato, come amministratore della fabbrica di Aldifreda a pagare 4.348,98 ducati al signor Duroni (ASNa, Tribunale del Commercio, 129, cc. 249-250v); nel 1826 vengono condannati i suoi eredi a pagare la somma investita da Patturelli inclusiva degli interessi maturati (*Ivi*, 378, cc. 254-261).

43. *Prospetto* 1827a, p. 17. Per quanto successe a San Leucio negli stessi anni vedi *Prospetto* 1827b.

44. *Prospetto* 1827a, p. 18.

Gli imprenditori si impegnarono a «proseguire, e migliorare la manifattura de' cotoni stabilita con poco successo da Vallin» e a fare i lavori necessari per «ridurre i locali [...] alla decenza convenevole allo stabilimento di una fabbrica»⁴⁵. Furono spesi allora oltre 2.000 ducati per eseguire «gli accomodi e le riduzioni necessarie»⁴⁶. Le lavorazioni di tessitura, coloritura e stampa dei tessuti avveniva nei locali della Vaccheria vecchia, mentre il palazzo de Gregorio fu adibito in larga parte alla sola ricezione del cotone grezzo e della stoppa oltre che come deposito e consegna «de' generi manifatturati» e solo alcuni locali furono destinati alla filatura e per questo dotati di macchine⁴⁷. Agli stessi imprenditori furono concessi, inoltre, anche i mulini di Montebriano alla Cascata e l'osteria «con acque e commodi che vi si trovano per l'annuo estaglio di d. 5100»⁴⁸, mentre fu escluso l'uso del giardino del palazzo di Aldifreda riservato per contratto alla reale amministrazione⁴⁹.

All'epoca il cotonificio di Aldifreda fu considerato una delle più importanti fabbriche del Regno capace di emulare i progressi raggiunti all'estero, come viene registrato nel numero del 1827 dell'«Ape Sebezia»: «non teme più alcun confronto con le altre del Regno, e sembra ancora aver raggiunto ed eguagliato le straniere»⁵⁰. Qui vengono intessute le lodi dei proprietari e del direttore tecnico, Martino Saverio Bucher, originario di Strasburgo, «i cui lumi manifatturieri godono la più alta reputazione»⁵¹, ricordando che lo stabilimento a quest'epoca dava «occupazione e sussistenza a un gran numero di famiglie indigenti» e dava impiego a circa «80 recluse del grande albergo de' Poveri, le quali vi imparano mestieri utili»⁵².

Come chiarisce la lettura delle fonti, nei trent'anni intercorsi tra il 1796 e il 1826 palazzo de Gregorio fu profondamente trasformato. Della prima riconfigurazione tardo settecentesca non sappiamo nulla, mentre, come si è già ricordato, Vallin nel 1802 rimise in efficienza lo stabile molto fatiscente, probabilmente con l'aiuto di Carlo Vanvitelli. A quest'epoca risalgono le finestre dei bassi sulla facciata meridionale, le modifiche nello schema distributivo degli ambienti con nuovi vani di comunicazione nei tre livelli, i bagni per gli operai della fabbrica e la costruzione di uno scolo per acque immonde poiché nel cortile, nel primo Ottocento, venivano effettuate le «biancheggiature» dei cotoni. Con il passaggio

45. ASCe, Notai dell'Ottocento, Giuseppe Pezzella, 175/8, 11 novembre 1824, cc. 492-500.

46. *Prospetto 1827a*, p. 18.

47. ASCe, Notai dell'Ottocento, Giuseppe Pezzella, 175/8, 11 novembre 1824, cc. 492-500.

48. *Ibidem*.

49. *Ibidem*.

50. *Arti e manifatture 1827*, p. 294.

51. *Ibidem*.

52. *Ibidem*.

della fabbrica a Verde-Iappelli-de Sivo le attività produttive furono spostate progressivamente nell'area adiacente alla Vaccheria, mentre il palazzo de Gregorio fu utilizzato solo come deposito e consegna dei materiali.

Una vivida “fotografia” dell'edificio è nella pianta del pianterreno con una sintetica descrizione, inserita nella *Platea* del Sancio (1826)⁵³ (fig. 10). Il palazzo aveva un «pian terreno e due piani superiori» con l'accesso «per un androne coperto a fronte strada nel lato meridionale». Il pianterreno era suddiviso in venti bassi, dieci distribuiti intorno ai due cortili, sei sulla strada pubblica, quattro sullo spiazzo a oriente. Sul fondo del cortile vi era «una fontana con acqua a chiave», dai lati della quale si accedeva «ad un picciolo giardino, diviso in quattro piccoli riquadri»⁵⁴. Il primo piano aveva sedici stanze, tre stanzini e una stanza grande «divisa da archi corrispondenti cioè quindici su de descritti bassi». Il piano superiore era raggiunto da «due scale di fabrica coperte, una a destra dell'androne e l'altra sporgente verso lo spiazzo ad oriente», che permetteva di salire al secondo piano sul lato orientale composto da «tre stanze e da uno stanzone», mentre sul lato meridionale vi era forse un tetto a terrazza praticabile⁵⁵.

Nelle trasformazioni del casino in manifattura fu aggiunto, come si è già detto, un nuovo corpo di fabbrica sul cortile (contrassegnato con lettera A nella *Pianta*, fig. 6) che, a differenza di oggi, era probabilmente a un solo piano, così come fu ampliata l'ala orientale verso l'attuale piazza Aldifreda. I due corpi scala furono così completamente ingabbiati e privati di fonti di luce. Nella pianta della *Platea* sono rappresentati sulla testata dell'ala occidentale una rimessa, ancora oggi esistente, uno dei pochi elementi che conservi ancora frammenti degli stucchi neoclassici (fig. 11) e dalla parte opposta un grande ambiente rettangolare nel giardino forse utilizzato come scuderia. In pianta sono inoltre individuabili i «retret» a forma di spicchio di cerchio, ricavati in un angolo del cortiletto e del giardino, mentre non risultano inclusi ancora quegli ambienti disposti a ovest dell'ala meridionale, probabilmente aggregati alla proprietà solo nel periodo di Raffaele Sava (1831-1851).

Sembrirebbe risalire a quest'epoca il progetto proposto da Patturelli a Francesco I «di edificare accanto al così detto ponte di Ercole del Real Boschetto di Caserta e fuor del medesimo verso il casale Aldifreda, un grandioso stabilimento di macchine idrauliche animate dall'intera acqua della gran fontana de' *Delfini* comunemente detta *Canalone* mercè due novelli rami del condotto»⁵⁶.

53. ASRCe, *Platee*, 3558, *Platea de' fondi, beni e rendite*, cit., 1826, pp. 183-185.

54. *Ibidem*.

55. *Ibidem*.

56. Vedi *Della vita* 1849, pp. 30-31.

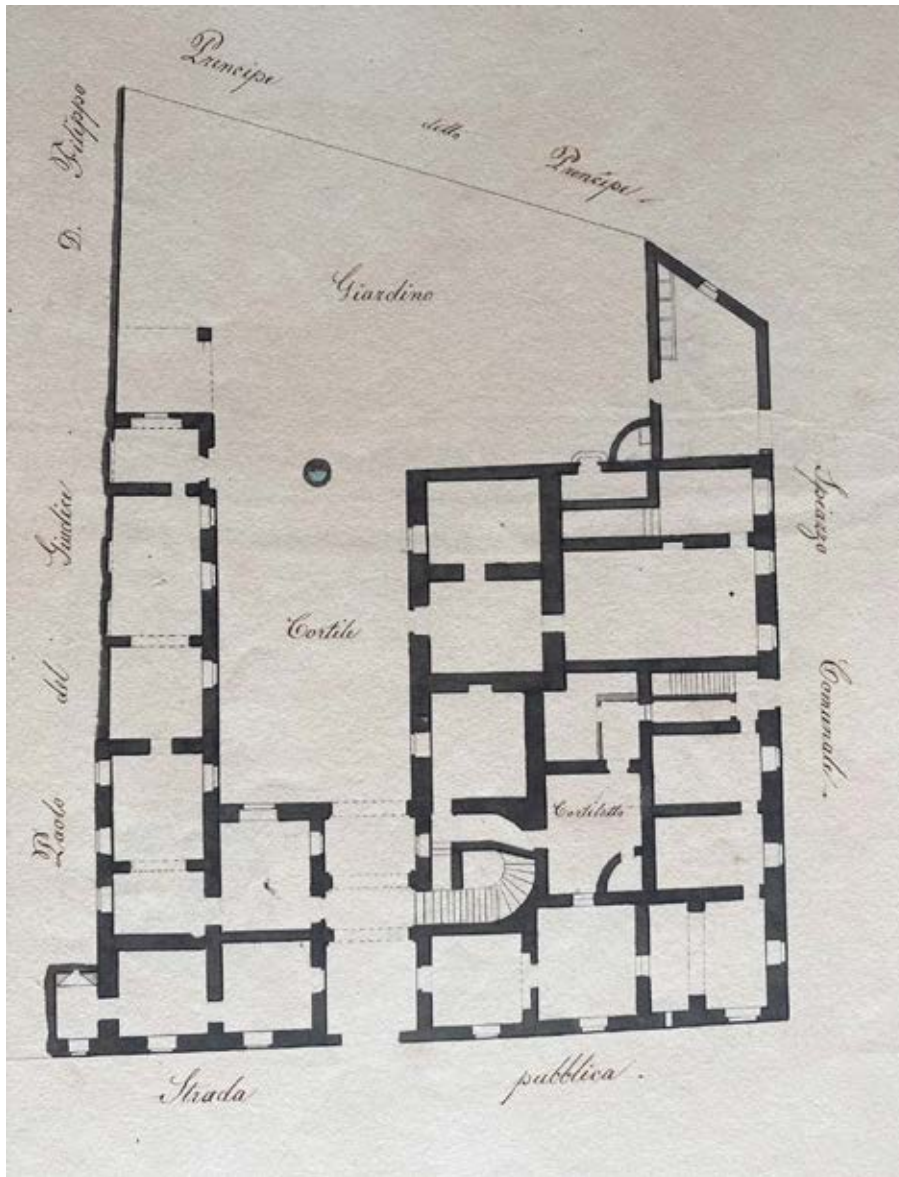


Figura 10. Platea de' fondi, beni e rendite che costituiscono l'Amministrazione del real Sito di Caserta formata per ordine di S.M. Francesco I, re del Regno delle Due Sicilie dall'amministratore cav. Sancio, vol. I: Stato di Caserta, 1826, disegno. Archivio Storico della Reggia di Caserta, Platee, 3558, p. 183.



Figura 11. Caserta, Palazzo de Gregorio, antica rimessa nel cortile con resti della decorazione a stucco (foto M.G. Pezone, 2021).

L'edificio residenziale e di rappresentanza negli anni di Raffaele Sava (1831-1851)

Nel 1831 la gestione della fabbrica passò a Raffaele Sava, il quale, in società con Giuseppe Gatta, prese in fitto il palazzo de Gregorio, la Vaccheria di Aldifreda «servita di acque e di un giardino muro per biancheggio», l'edificio «attaccato ai molini di Montebriano addetto a filature di cotone» e la Vaccheria di San Leucio per dieci anni (Convenzione del 15 dicembre del 1831⁵⁷), ma i patti poi furono modificati nel 1840, quando, con atto del 2 maggio, fu scissa la società che rimase al solo Sava⁵⁸.

57. L'istrumento fu rogato dal notaio Giuseppe Pezzella come si evince in ASRCe, *Archivio dell'Intendenza*, 1939, f. 156. Vedi ASCe, Notai dell'Ottocento, Giuseppe Pezzella, 175/14, 1831, cc. 461-469t.

58. *Ibidem*. Vedi anche ASCe, Notai dell'Ottocento, Raffaele Pezzella, 321/6, 1840, cc. 106-109t.

Dai documenti di archivio emerge traccia di primi lavori effettuati nel palazzo de Gregorio tra il 1837 e il 1838 con il coinvolgimento dell'architetto Gaetano de Lillo, invero registrato per il conto preventivo di spesa⁵⁹.

Il 29 aprile del 1839 Francesco Verde, come presidente della Società Economica, si rivolse al Governo per far concedere alla fabbrica di cotone tessuti e stampati di Aldifreda ogni incentivo «per ampliare lo stabilimento esistente» e attivare con la forza delle acque della cascata trecento telai meccanici e «un magnifico filatoio meccanico» per trasformare il cotone⁶⁰. Le facilitazioni arrivarono con un real rescritto del 12 marzo del 1844 con cui il sovrano tramutò il contratto di fitto in censuazione perpetua, concessa dietro un canone annuo di 200 ducati «con patto però dovere il Sava riattivare la fabbrica di tessuti in cotone nella vaccheria di S. Leucio» e di dover migliorare i locali censiti entro quattro anni, spendendo una cifra non inferiore a 10.000 ducati⁶¹. Quest'ultimo vincolo consente di restringere tra il 1844 e il 1848 l'arco temporale per datare le trasformazioni apportate da Raffaele Sava. Questi, spostato nella Vaccheria e nell'edificio adiacente quel che rimaneva delle attività produttive del cotonificio⁶², destinò palazzo de Gregorio a sede di rappresentanza e residenziale, ricavandovi diversi appartamenti al primo e secondo livello, tra i quali, insieme alle abitazioni del portiere e di altri dipendenti del cotonificio, la sua dimora casertana. A questo periodo risalgono le piante schematiche dei tre livelli inserite nella *Platea*⁶³ (fig. 12) che registrano l'esistenza di nuovi corpi scala, inseriti probabilmente per agevolare gli accessi ai diversi appartamenti in cui l'immobile fu suddiviso (fig. 13). Insieme alla scala padronale, disposta a destra dell'androne, a servizio del primo piano sull'ala meridionale, e della scala del corpo orientale, che arrivava anche al secondo piano (entrambe già presenti nel palazzo settecentesco), furono ricavate due nuove scale a nord, una nell'ala occidentale e la seconda nell'angolo del giardino dell'ala orientale, entrambe oggi non più esistenti. Non è noto quando siano state eliminate, ma si può presumere che quella disposta nell'ala occidentale, della quale sono ancora visibili gli oculi sulla facciata del cortile (fig. 14), sarebbe stata sostituita dalla nuova scala inserita all'inizio del Novecento a sinistra dell'androne, come si preciserà in seguito.

59. ASRCe, Archivio dell'Intendenza, 1871, f. 8.

60. MARRA 2006, p. 43.

61. ASRCe, Archivio dell'Intendenza, 1939, f. 156. Vedi anche ASCE, Notai dell'Ottocento, Raffaele Pezzella, 321/10, cc. 303-316t.

62. *Ibidem*. Il biancheggio a quest'epoca avveniva nel giardino murato della vaccheria.

63. ASRCe, Planimetrie, 3561, *Planimetrie di possedimenti della Reale Amministrazione di Caserta nelle sue adiacenze*, n. 13, *Palazzo De Gregorio in Aldifreda affittato a d. Raffaele Sava per fabbrica di cotonerie (pianterreno)*; n. 14, *Palazzo De Gregorio in Aldifreda (primo piano e secondo piano)*.

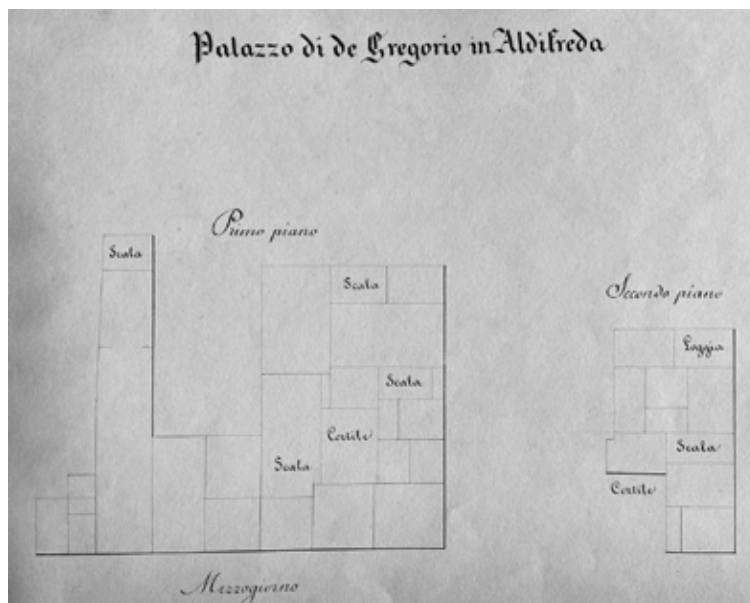
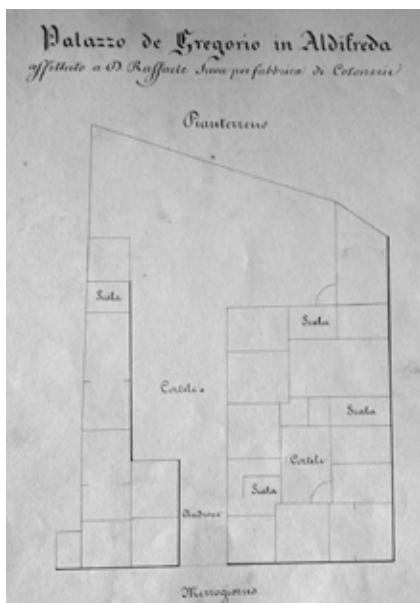


Figure 12-13. *Palazzo de Gregorio in Aldifreda affittato a d. Raffaele Sava per fabbrica di cotonerie, Piant terreno, a destra, Primo piano, Secondo Piano, disegni. Archivio Storico della Reggia di Caserta, Planimetrie, 3561, Planimetrie di possedimenti della Reale Amministrazione di Caserta nelle sue adiacenze, nn. 13-14.*

Quando l'edificio passò ai militari fu redatto un verbale di consegna, sottoscritto nel 1851 dagli architetti Giovanni Rossi per il Ramo Guerra, Gaetano Longo per Raffaele Sava e Giuseppe Minervini per la Casa Reale, che rappresenta una fonte utile a comprendere le caratteristiche dell'immobile appena ristrutturato⁶⁴.

Il pianterreno ospitava l'alloggio del custode, situato con affaccio sul cortile, insieme all'abitazione di tale Francesco Borgia. Una fontana con vasca semicircolare (di 2,5 m di diametro), rivestita con 115 «riggole petenate» e «pozzetto di forma cilindrica», separava il cortile pavimentato con basoli bianchi dal retrostante piccolo giardino. Scompartito in *parterre* da viali, tra molte piante di agrumi, una vite, quattro fichi, un melo, una magnolia e un folto roseto, il giardino aveva al centro una peschiera di forma cilindrica con tre pilastri triangolari a sostegno di uno scoglio. Vi era poi una grande scuderia a

64. ASRCe, Archivio dell'Intendenza, 2031, f. 203.



Figura 14. Caserta, Palazzo de Gregorio, gli oculi della scomparsa scala ottocentesca (foto M.G. Pezone, 2021).

cinque posti, introdotta da due stanze-deposito coperte da travi di legno, e una rimessa coperta da un solaio in legno a dodici travi di oltre cinque metri ricoperte di incartate “nostrane”.

Al piano nobile vi era un’abitazione signorile, con la galleria, una loggia, passetti di distribuzione, una serie di stanze, una cucina con «fornacelle alla francese», una grande stanza da pranzo a ovest, tutte perfettamente rifinite nei pavimenti (con «riggiole petenate», «riggiole dipinte», «riggiole a quadroni inverniciate», «riggiole semplici», «quadroni semplici», «riggiole frengiate», «riggiole di Gaeta»), nelle rifiniture delle pareti (ricoperte con «carta di Francia» oppure dipinte in lattino, giallo, rosa, lanchè, giallo di croma, verde azzurro, tutte con il lambris «marmorino» o di diversi colori con fregi) e nelle coperture degli ambienti («cielo a tela», «cielo a gesso», «tela con vari ornamenti», «a gesso con zocchetto nero», «a travi e valere» con incartate).



Figure 15-16. Caserta, Palazzo de Gregorio, particolare delle ringhiere dei balconi ottocenteschi al piano nobile (foto M.G. Pezone, 2021).

A questa campagna di lavori risale la realizzazione dei balconi del piano nobile, con ringhiere di ferro, tutte eguali, perfettamente descritte nel documento nelle dimensioni (2,20 x 0,50 m; h 1,10 m) e nel disegno (con 22 bastoni, 20 losanghe con rosette, 18 rose grandi, 4 cartocci e un giglio con cerchio), ancora oggi ben conservate (figg. 15-16).

Al secondo piano fu ricavato un appartamento più piccolo, poiché gli ambienti occupavano ancora solo una parte del corpo orientale, ma ormai con sette stanze (sei stanze, una cucina, due logge e un passetto distributivo), dunque ampliato rispetto al 1826 quando aveva solo quattro stanze.

È molto difficile provare a individuare le stanze descritte nel 1851 nelle strutture attuali, con pareti sbrecciate, con vani aperti e chiusi da muri di tomagno in epoche differenti, soffitti cadenti, finiture completamente assenti nei tre livelli (terraneo, primo e secondo piano) e ambienti aggiunti successivamente. S'intravede solo qualche brandello delle incartate che rivestivano i solai a «travi e valere» di alcuni ambienti, mentre non vi è traccia delle tele e degli stucchi che rifinivano i soffitti, delle pavimentazioni con «riggiole», dei variopinti colori che decoravano le pareti. Quel che oggi rimane delle finiture dei soffitti in alcune stanze è la sola ossatura lignea, interessante per la lettura delle tecniche storiche, con il graticciato ligneo agganciato alle travi di castagno dei solai sul quale, a copertura dell'ambiente, veniva disposta la tela dipinta o realizzato il soffitto in stucco (fig. 17). Lo stesso interesse rivestono i superstiti originari solai in legno di alcuni ambienti al primo piano, con travi e panconcelle di castagno (fig. 18), conservati anche nelle stanze più antiche del secondo piano (fig. 19). In uno degli



Figure 17-19. Caserta, Palazzo de Gregorio, solai di copertura in legno di diversi ambienti, particolari (foto M.G. Pezone, 2021).

ambienti del secondo piano rimane anche parte del graticcio ligneo di un tramezzo «intelaiato di fabbrica», con elementi di legno squadrati orizzontali e verticali congiunti con incastri e inchiodati e due listoni a croce, che poi venivano riempiti di pietre di tufo rinzaffate con malta di calce⁶⁵ (fig. 20).

La destinazione a padiglione militare (1851) e la vendita ai privati (1898)

La nuova funzione conferita al palazzo de Gregorio e alla vaccheria ad Aldifreda⁶⁶ negli anni Cinquanta si giustifica con il potenziamento da parte di Ferdinando II della vocazione militare di Santa Maria Capua Vetere e di Caserta in appoggio a Capua da sempre *Clavis Regni*. Nel 1851, infatti, Ferdinando II stabilì, con un Real rescritto, che il palazzo fosse adibito a usi militari e, per questo motivo, il Ministero della Guerra subentrò a Raffaele Sava nel pagare annualmente il censo, rimborsando l'imprenditore con 13.000 ducati per le migliorie apportate alla vaccheria e soprattutto al palazzo⁶⁷, una somma esosa che testimonia gli ingenti lavori di fabbrica effettuati da Sava.

Questa nuova destinazione d'uso è documentata nella *Pianta della città di Caserta levata nell'anno 1857 dall'Ingegnere Vincenzo di Carlo e disegnata dal Reale Ufficio Topografico*, dove l'immobile è riportato come *Padiglione de Gregorio* insieme al *Quartiere di Aldifreda*⁶⁸ (fig. 21).

Il 23 aprile del 1898 il Demanio vendette l'edificio a un privato, Donato Sciano⁶⁹. Come si ricava dalla descrizione, sommaria, ma esplicitiva, contenuta nel verbale di consegna provvisoria del 5 maggio 1898⁷⁰ e nella registrazione dell'atto all'Ufficio preposto⁷¹, i militari non avevano fatto aggiunte

65. AVETA 1987, pp.103-104.

66. Sulle trasformazioni della vaccheria vanvitelliana vedi JACAZZI 2000.

67. ASRCe, Archivio dell'Intendenza, 1939, f. 156.

68. La pianta è conservata nell'archivio dell'Istituto Geografico Militare di Firenze, cart. 87 (1857).

69. La data si ricava dalla registrazione all'Ufficio del Registro effettuata il 20 giugno 1898 e dalla nota di trascrizione del 14 luglio 1898. Devo la segnalazione di questo documento, come di altri del Novecento, all'attuale proprietario, l'avv. Michele Alois (figlio di Giovanna Diamante), che ringrazio anche per avermi aperto gentilmente le porte della sua proprietà.

70. Vedi verbale di consegna provvisoria redatto il 15 maggio 898: «In esecuzione alla nota della Intendenza di Finanza di Caserta del 9 maggio n. 23260 Sez. 2. Il Ricevitore sottoscritto si è recato in Aldifreda e propriamente nel palazzo demaniale e detto Padiglione De Gregorio per procedere alla consegna di detto stabile al Sig.r Sciano Donato fu Vincenzo domiciliato in Sala, quale acquirente per trattativa privata come da verbale redatto presso la Intendenza di Finanza il giorno 24 aprile 1898 non ancora registrato, trovandosi ancora in corso di approvazione. Ivi giunto ha trovato nel posto che ho ripetuto Sciano, al quale ha dato la provvisoria consegna – salvo dichiararla definitiva dopo l'approvazione del contratto – del fabbricato in Aldifreda detto Padiglione De Gregorio, composto di ventisette camere terranee, ventiquattro a primo piano e sette al secondo piano con suo piccolo giardino annesso al fabbricato nonché una fontanina nell'atrio avente acqua dal condotto carolino senza alcun canone, come fabbricato dichiarato militare. Descritto in catasto».

71. Registrazione effettuata il 20 giugno 1898 presso l'Ufficio del Registro.



Figura 20. Caserta, Palazzo de Gregorio, resti di un graticcio ligneo di un tramezzo «intelaiato di fabbrica» (foto M.G. Pezone, 2021).

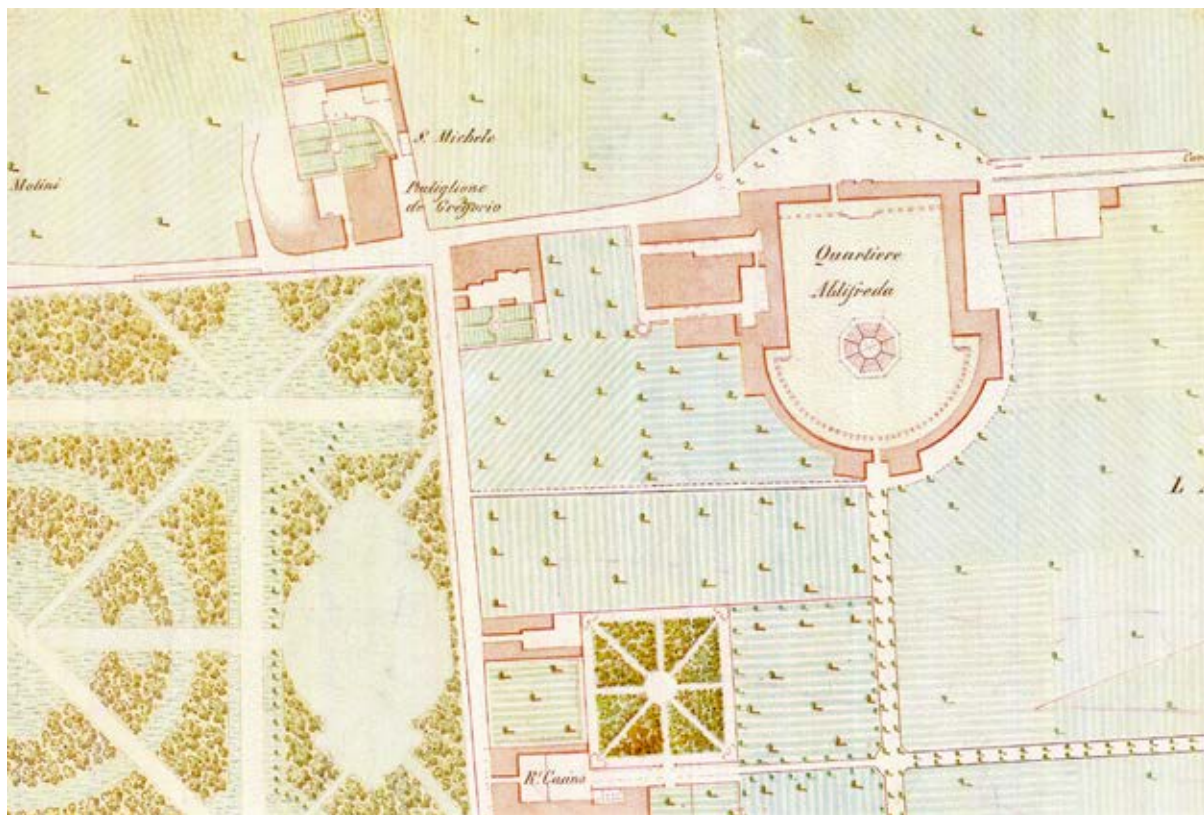


Figura 21. Vincenzo Di Carlo, *Pianta della città di Caserta*, 1857, particolare con Aldifreda, incisione colorata. Archivio dell'Istituto Geografico Militare di Firenze, cart. 87 (da CAPANO 2011).



Figura 22. L'area di Aldifreda nella pianta catastale storica, *Mappa di Caserta, sezione urbana*, tav. 1 (1875-1908), incisione colorata (da BORRELLI 1996).

o modifiche rilevanti, poiché la consistenza del «Padiglione De Gregorio» appare la stessa con «ventisette camere terranie», con «ventiquattro camere al un piano» e «sette al secondo piano», con un «piccolo giardino annesso al fabbricato e una fontanina di una penna d'acqua». Solo sette anni dopo, nel 1905, il «casamento con annesso giardino» fu venduto da Sciano a suo cognato, l'industriale serico Gennaro Diamante, che lo acquistò per il prezzo di 24.000 lire «nello interesse dei figli minori Vincenzo e Giovanna Diamante»⁷². Tra il 1905 e l'anno della sua morte nel 1932, Gennaro Diamante trasformò l'immobile ricavando al suo interno diciotto appartamenti da dare in fitto a uso abitativo e due negozi oltre a un deposito. Durante questa imponente opera di trasformazione fu ampliato il secondo piano, sopraelevato anche sul fronte meridionale.

Nel periodo di formazione del Nuovo Catasto Edilizio di Caserta, tra il 1936 e il 1940⁷³ (fig. 22), l'edificio, ormai passato alla figlia Giovanna, era composto di ventuno unità immobiliari, di cui diciotto con funzione abitativa, due con destinazione commerciale e una di servizio con ottantotto vani per uso abitativo, 64 metri quadrati di locali commerciali e 24 di servizio⁷⁴, descrizione in cui si coglie il

72. Atto rogato dal notaio Francesco De Lillo il 27 aprile 1905, fornitomi dal proprietario.

73. BORRELLI 1996.

74. *Certificato Ufficio Tecnico Erariale di Caserta*, 16 gennaio 1936.



Figura 23. L'area di Aldifreda in un rilievo del 1937, disegno. Archivio di Stato di Caserta, Tribunale Maria Capua Vetere, Perizie, 1937, 3039. f. 133.

notevole incremento volumetrico dell'immobile, che appare raffigurato dettagliatamente anche in un rilievo redatto nel 1937 in occasione di una perizia⁷⁵ (fig. 23).

I prospetti ancora oggi visibili presero forma proprio in questi anni, quando Gennaro Diamante elevò un secondo piano anche sulle ali occidentale e meridionale del fabbricato, aprendovi i nuovi balconi con ringhiere a quadrotti in ferro (figg. 1-2). La datazione di questa sopraelevazione è comprovata anche dall'analisi dei materiali costruttivi utilizzati nei solai di copertura del secondo piano, tutti con putrelle e spaccatelle di tufo, a eccezione degli ambienti più antichi situati sul fronte settentrionale dell'ala orientale, che conservano ancora le coperture con travi e panconcelle di castagno⁷⁶. Probabilmente in

75. ASCe, Tribunale di Santa Maria Capua Vetere, Perizie, 1937, 3039, f. 133.

76. Per le tecniche tradizionali dei solai vedi AVETA 1987, pp. 164-176.



Figure 24-25. Caserta, Palazzo de Gregorio, scala a sinistra dell'androne nell'angolo sud-ovest del cortile (foto M.G. Pezone, 2021).

questa stessa campagna di lavori furono eliminate le due scale (riportate nello schema planimetrico redatto al tempo di Sava, figg. 12-13), e fu costruita la scala, ancora esistente, nell'angolo sud-ovest del cortile, a sinistra dell'androne di accesso (figg. 24-25). Insieme alla riconfigurazione dei prospetti, dall'analisi dei materiali si può dedurre che si provvide a un *restyling* generale del fabbricato con la sostituzione delle pavimentazioni e la modifica di molte finiture.

Conclusioni

Ripercorrendone le articolate vicende, si comprende come palazzo de Gregorio sia un edificio dalla storia ricca e stratificata, la cui importanza appare principalmente legata alla paternità dell'originario casino a Luigi Vanvitelli, una figura diventata identitaria per la città di Caserta. D'altro canto, non può non rilevarsi come le stesse vicende, soprattutto quelle novecentesche, abbiano portato alla scomparsa materiale di molti elementi di valore del casino settecentesco e della manifattura ottocentesca. Se le alterazioni hanno dissolto l'integrità dell'antica residenza nobiliare, viene da chiedersi allora quanto possa ancora considerarsi meritevole di tutela l'edificio sopravvissuto, che pure racchiude una storia e una memoria rilevanti. È giusto conservare quel che resta della sua struttura?

Innanzitutto, cosa rimane del primo casino vanvitelliano? E della manifattura storica? L'edificio odierno esprime ancora una testimonianza vivida dell'imprenditorialità industriale meridionale di età borbonica?

Le questioni richiamano alla memoria il paradosso della nave di Teseo, che gli Ateniesi mantennero integra per mille anni, sostituendone progressivamente i pezzi, per conservare intatti quei valori altamente simbolici legati all'appartenenza all'eroe, facendone alla fine qualcosa di totalmente diverso nella materia, ma con la stessa forma⁷⁷. È ancora la nave di Teseo, conservandone i valori identitari? O è solamente ormai una copia, un falso, avendo perso la propria autenticità? Su questi interrogativi il paradosso è stato riesaminato molte volte nel corso della storia. Nell'Atene di Demetrio Falereo (345-285 a.C.) prevalse la tesi che l'autenticità andasse ricercata nella materia che formava la nave; mentre l'utilizzazione giuridica nel Digesto giustiniano (D. 5.1.76 -Alf. 6 dig.) portò a considerare più importante «la specifica identità» del tutto, che rimaneva la stessa anche se le singole parti erano cambiate nel tempo (come un collegio giudicante nel quale cambino i componenti, come l'identità di un popolo o di una legione).

Interrogativi complessi che spingono, tuttavia, a sgomberare il campo da equivoci. A differenza della nave di Teseo, il casino de Gregorio non ha solo perso la sostanza materica di quel primitivo manufatto vanvitelliano, ma anche, quasi del tutto, la forma "storica" delle stratificazioni successive.

A scomparire non è stata solamente la configurazione del casino settecentesco, ma anche molti altri elementi di valore storico-artistico legati alle trasformazioni successive, cancellati parzialmente dalle gravi manomissioni inflitte all'edificio dall'ultimo dopoguerra in poi. La requisizione dell'immobile dopo la Seconda guerra mondiale da parte del Commissariato governativo degli alloggi e la sua concessione ai senzatetto ha comportato, infatti, la frammentazione degli appartamenti in cellule più piccole, con

77. Sul paradosso della nave di Teseo e il restauro architettonico vedi il bel saggio di TOMASELLI 2013.

la conseguenziale distruzione di molti elementi di rilievo⁷⁸. Anche dopo la restituzione ai proprietari nel 1965, l'edificio ha continuato a subire modifiche per adeguarlo funzionalmente negli anni Settanta, Ottanta, Novanta, Duemila sino ai giorni nostri, interventi che lo hanno scarnificato.

Elementi architettonici rilevanti sopravvissuti dell'antico casino sono i due corpi scala nell'ala orientale, nei quali Vanvitelli impiegò gli stessi materiali della reggia: la pietra di Bellona nei grandi gradini dello scalone principale sagomati in modo da seguire l'impianto a ferro di cavallo; il laterizio e il tufo in quella secondaria, in origine configurata come una scala aperta da archi e oculi a risolvere l'asse di simmetria del prospetto secondario sul largo Aldifreda.

Va ribadito, inoltre, che resta poco anche delle trasformazioni storiche successive: l'androne di accesso con le finte volte a crociera separate da archi ribassati; pochi frammenti degli stucchi neoclassici nella rimessa al limite del cortile, unica testimonianza forse dei lavori di Carlo Vanvitelli per Luigi Vallin (1802); infine, la configurazione dei due eleganti prospetti che ricompongono in uno spartito apparentemente unitario elementi risalenti a due momenti differenti della cronologia (metà dell'Ottocento; anni trenta del Novecento), ancora in discreto stato di conservazione.

La perdita delle finiture ha fatto emergere in diversi ambienti i solai lignei «a travi e valere» con i graticciati così come la struttura lignea di un tramezzo «intelaiato di fabbrica», elementi che di certo rivestono un interesse attinente alla storia delle tecniche edilizie della tradizione campana⁷⁹.

A noi, dunque, non resta altro che lo scheletro dell'antico manufatto e poche tracce delle strutture, delle finiture e decorazioni successive, mentre permangono la sua storia e la sua memoria, specchio delle vicende del Regno tra Settecento e Ottocento. È sufficiente una storia così ragguardevole a cristallizzare le sue strutture? Vale la pena di conservare *in toto* il palazzo de Gregorio così com'è oggi per preservarne la memoria? Una "nave di Teseo" che ha perduto molti pezzi mai sostituiti e che oggi restituisce solo pochi frammenti del suo passato? Non potrebbe essere più vantaggioso tutelare i pochi elementi di valore rimasti e rifunzionalizzare l'edificio, trasformandolo in maniera più incisiva per permettergli una vita nuova?

Solo una nuova vita, forse, potrà salvarlo dall'abbandono in cui oggi versa e rallentare (o magari impedire) la sua definitiva rovina.

78. Devo queste informazioni all'avvocato Michele Alois attuale proprietario del palazzo.

79. AVETA 1987, pp. 103-104, 164-170.

Bibliografia

Arti e manifatture 1827 - Arti e manifatture. Real Fabbrica di Aldifreda de' signori Verde, de Sivo e Zappelli, in «Ape Sebezia. Giornale di Scienze, lettere e arti», 1827, 25, pp. 293-295.

AVETA 1987 - A. AVETA, *Materiali e tecniche tradizionali nel Napoletano Note per il restauro architettonico*, Arte Tipografica, Napoli 1987.

CIRILLO MUSI 2008 - G. CIRILLO, A. MUSI (a cura di), *Alle origini di Minerva Trionfante. Cartografia della protoindustria in Campania secc. (XVI-XIX)*, vol. I, t. I, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2008.

ASCIONE, CIRILLO, PICCINELLI 2012 - I. ASCIONE, G. CIRILLO, G.M. PICCINELLI, *Alle origini di Minerva Trionfante. Caserta e l'utopia di S. Leucio. La costruzione dei Siti Reali borbonici*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2012.

CAPANO 2011 - F. CAPANO, *Caserta La città dei Borbone oltre la reggia (1750-1860)*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2011.

CARIDI 2014 - G. CARIDI, *Carlo III*, Salerno, Roma 2014.

CIRILLO 2008 - O. CIRILLO, *Carlo Vanvitelli Architettura e città nella seconda metà del Settecento*, Alinea, Firenze 2008.

D'ARBITRIO, ZIVIELLO 1999 - N. D'ARBITRIO, L. ZIVIELLO, *Il reale albergo dei poveri di Napoli. Un edificio per "le arti della città" dentro le mura*, Edisa, Napoli 1999.

Della vita 1849 - Della vita e delle opere di Giovanni Patturelli architetto il più antico di quelli della Real Casa, Stamperia del Fibreno, Napoli 1849.

DE MAJO 1989 - S. DE MAJO, *L'industria protetta*, Athena, Napoli 1989.

DE NITTO 2006 - G. DE NITTO, *Il palazzo de Gregorio in Aldifreda*, in «La riflessione», III (2006), 1, p. 33.

DI LORENZO 2021 - P. DI LORENZO, *La Starza Grande di Caserta, dall'Evo antico ai rioni Tescione - Vanvitelli - Cappiello del XX secolo*, in «Rivista di Terra di Lavoro», XVI (2021), 1, pp. 69-144.

EMANUELE E GAETANI 1759 - F.M. EMANUELE E GAETANI, *Della Sicilia nobile*, III, Palermo 1759, Forni, Sala Bolognese 1986.

GALASSO 2007 - G. GALASSO, *Storia del Regno di Napoli*, IV, UTET, Torino 2007.

GALDI 1766 - V.A. GALDI, *Delle Lodi dell'Eccellentissimo Leopoldo de Gregorio*, Napoli 1766.

GIANFROTTA 2000 - A. GIANFROTTA (a cura di), *Manoscritti di Luigi Vanvitelli nell'archivio della Reggia di Caserta 1752-1773*, Ministero per i Beni e le attività culturali, Roma 2000.

JACAZZI 2000 - D. JACAZZI, *La città borbonica nell'800: Caserta l'"altra capitale"*, in A. GAMBARDELLA (a cura di), *Tra il Mediterraneo e l'Europa Radici e prospettive della cultura architettonica*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2000, pp. 165-177.

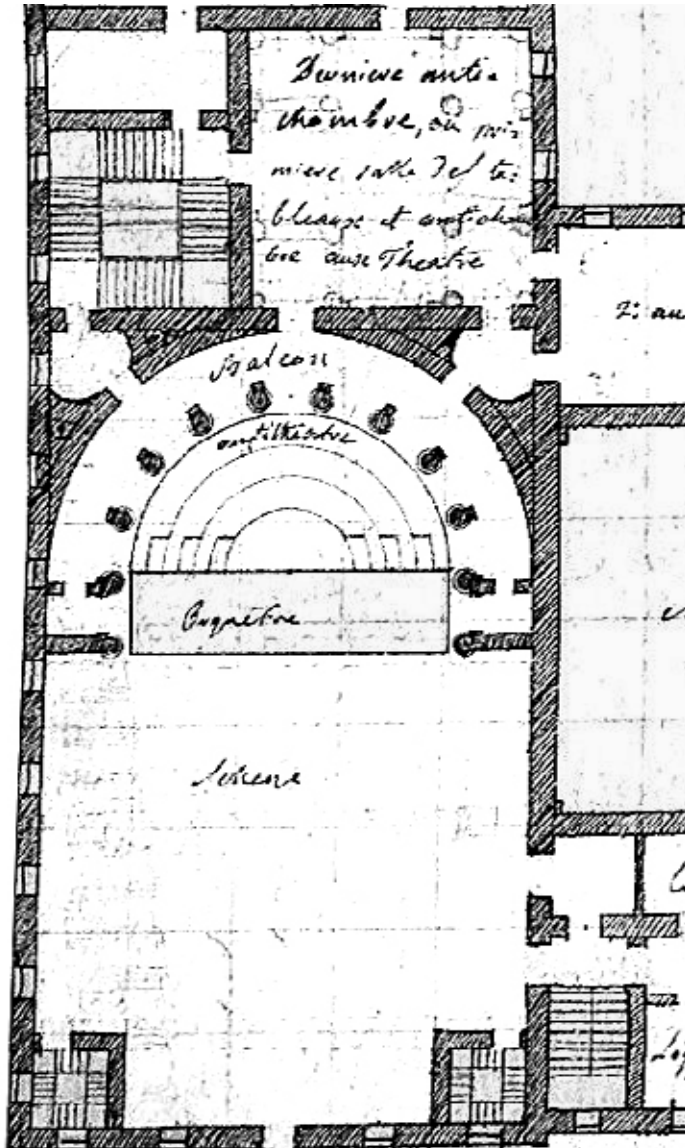
LOMBARDO LONGO 1766 - G. LOMBARDO LONGO, *La virtù luminosamente rimeritata nella persona dell'Eccell. D. Leopoldo de Gregorio*, Napoli 1766.

MARRA 2006 - A. MARRA, *La Società economica di Terra di Lavoro. Le condizioni economiche e sociali nell'Ottocento borbonico. La conversione unitaria*, Franco Angeli, Milano 2006.

MILLENET 1832 - J. MILLENET, *Coup d'oeil sur l'industrie agricole et manufacturière du royaume de Naples ...*, de l'imprimerie et papeterie du Fibréne, Naples 1832.

PAPAGNA 2018 - E. PAPAGNA, *Squillace Leopoldo de Gregorio marchese di Vallesantoro e di Squillace*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 93, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2018, *ad vocem*.

- BORRELLI 1996 - M. BORRELLI (a cura di), *Atlante dei Catasti Storici di Terra di Lavoro 1875-1908*, Aversa, Facoltà di Architettura della Seconda Università di Napoli, 1996.
- Prospetto 1827a - *Prospetto dimostrativo, onde ingrandire diversi rami d'industria della Real Fabbrica di Cotoneria posta in Aldifreda di Caserta, di proprietà de' signori De Sivo, Verde e Jappelli ...*, Napoli 1827.
- Prospetto 1827b - *Prospetto per la formazione di una Compagnia Industriale per San Leucio*, Napoli, Stamperia Francese, 1827.
- Raccolta 1770 - *Raccolta di documenti, dispacci, cedole reali, privilegj ed onori conferiti da S.M. Siciliana e da S.M. Cattolica, nommenché da altri Sovrani per li meriti e servigi prestati alle cennate Maestà loro da D. Leopoldo de Gregorio*, Messina 1770.
- SARNELLA 2006 - G. SARNELLA, *Problemi connessi alla perdita della originaria funzione di alcuni complessi architettonici in Terra di Lavoro*, in «Rivista di Terra di Lavoro», I (2006), 1, pp. 17-29.
- SCHIPA 1923 - M. SCHIPA, *Il Regno di Napoli al tempo di Carlo di Borbone*, II, Società editrice Dante Alighieri di Albrighi, Segati & C., Milano-Roma-Napoli 1923.
- SERRAGLIO 2001 - R. SERRAGLIO, *Francesco Collecini. Architettura del secondo Settecento nell'area casertana*, Caserta 2001.
- SERRAGLIO 2005a - R. SERRAGLIO, *Architettura e ambiente nel Reale Sito di San Leucio*, in A. GAMBARDELLA (a cura di), *Luigi Vanvitelli 1700-2000*, Saccone, San Nicola la Strada 2005, pp. 565-576.
- SERRAGLIO 2005b - R. SERRAGLIO, *Carditello e S. Leucio da Reali Cacce a luoghi della produzione*, in R. CIOFFI, G. PETRENGA (a cura di), *Casa di Re. La Reggia di Caserta tra storia e tutela*, Skirà, Milano 2005, pp. 157-159.
- SERRAGLIO 2016 - R. SERRAGLIO, *Fonti iconografiche per il Real Sito di San Leucio*, in A. BERRINO, A. BUCCARO (a cura di), *Delli Aspetti de Paesi Vecchi e nuovi Media per l'Immagine del Paesaggio*, t. I, *Costruzione, descrizione, identità storica*, CIRICE, Napoli 2016, pp. 303-312.
- SPRETI 1930 - V. SPRETI, *Enciclopedia storico-nobiliare italiana*, III, Enciclopedia storico-nobiliare italiana, Milano 1930.
- STRAZZULLO 1976 - F. STRAZZULLO, *Le lettere di Luigi Vanvitelli della Biblioteca Palatina di Caserta*, Congedo, Galatina 1976.
- STRAZZULLO 1997 - F. STRAZZULLO, *Il marchese di Squillace Leopoldo de Gregorio ministro di Carlo di Borbone*, Liguori, Napoli 1997.
- TANUCCI 1982 - B. TANUCCI, *Epistolario*, III (52-56), a cura di A.V. Migliorini, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1982.
- TESCIONE 1932 - G. TESCIONE, *L'arte della seta a Napoli e la colonia di S. Leucio*, S.I.E.M, Napoli 1932.
- TOMASELLI 2013 - F. TOMASELLI, *Il paradosso della nave di Teseo. Considerazioni sul concetto di autenticità e sulla crisi contemporanea del restauro architettonico*, in A. AVETA, M. DI STEFANO (a cura di), *Roberto Di Stefano Filosofia della Conservazione e Prassi del Restauro*, Arte Tipografica, Napoli 2013, pp. 77- 84.



A Project by Giacomo Quarenghi for the Renovation of a Large Building

Piervaleriano Angelini (Osservatorio Quarenghi, Bergamo)

In a private Italian collection, a drawing with the plan of a very large building has been identified containing some ideas for the partial transformation of the building.

The owner of this building is not known, nor is the location of the building, but analysis of the architectural renovation of the northern part of the building, and of the graphic style and calligraphic evidence may indicate the Italian architect Giacomo Quarenghi as its author, and therefore Russia as the country it was drawn up for.

Un progetto di Giacomo Quarenghi per la riforma di un grande palazzo

Piervaleriano Angelini

Il numero di fogli di Giacomo Quarenghi esistenti nelle raccolte pubbliche e private del mondo è davvero straordinariamente ampio. Si consideri che, per i soli disegni di architettura, se ne conoscono più di 1600, tra tavole illustrative e di progetto.

Questa vastissima messe grafica documenta anche un numero davvero grande di ideazioni dell'architetto, molte riferibili alle sue numerosissime e note fabbriche realizzate o anche solo progettate, ma in parte non piccola ancora costituita da disegni per i quali manca il riconoscimento per quanto concerne il luogo di destinazione e il committente.

Con queste premesse parrebbe di ben poco peso il reperimento di un nuovo foglio di progetto di sua mano, ma così non sembra nel caso che si viene qui a considerare, poiché il disegno che si presenta è l'unica testimonianza di una sua ipotesi progettuale di trasformazione di un grandissimo palazzo del quale nulla sappiamo. Pertanto, questa nuova aggiunta al catalogo quarenghiano illumina sia nella prospettiva diretta dell'attività dell'architetto che in quella dell'architettura settecentesca in Russia.

In tempi recenti, grazie alla cortesia del conte Lanfranco Secco Suardo, ho avuto occasione di vedere numerosi disegni di architettura che sono conservati nel vastissimo archivio di quella famiglia nel castello di Lurano, in provincia di Bergamo.

Tra di essi uno in particolare mi ha colpito; oltre che per la rilevante dimensione del complesso edilizio ad attrarre la mia attenzione sono state le caratteristiche grafiche e calligrafiche presenti nel

disegno che subito mi hanno richiamato quelle adottate nei propri progetti dal grande architetto bergamasco Giacomo Quarenghi (1744-1817), per quasi quarant'anni architetto di Corte a Pietroburgo.

Prima di venire a indicare gli elementi sui quali fondo l'attribuzione del disegno a Giacomo Quarenghi sarà interessante analizzare nel dettaglio quanto appare nel disegno sia dell'esistente che del progetto di modifica, proprio perché si tratta di un'ipotesi di intervento non altrimenti documentata su un edificio non conosciuto.

Sembra però opportuno fare alcuni cenni preliminari circa l'attività di Giacomo Quarenghi nella progettazione di palazzi di notevoli dimensioni, e sul suo coinvolgimento nell'ammodernamento di edifici realizzati nei decenni precedenti al suo arrivo in Russia.

Circa il primo aspetto non si possono non citare alcune delle sue realizzazioni più emblematiche, come il Palazzo Inglese nel parco inglese di Peterhof¹ (distrutto dalla guerra nel 1944) o il Palazzo di Alessandro a Carskoe Selo² (oggi Puškin). Non si devono comunque escludere dal novero, sebbene mai realizzati, i progetti per i palazzi di Aleksandr A. Bezborodko³ e Nikolaj P. Šeremetev a Mosca⁴, due edifici con caratteristiche differenti per la diversità delle condizioni poste dai lotti, ma accomunati dalla dimensione e dallo sforzo di alta rappresentatività che evidenziava per entrambi i committenti il gusto per le collezioni d'arte e per il teatro. In tutti i casi menzionati si trattava però di imponenti edifici da realizzare *ex novo*, e non di rinnovamenti di palazzi già esistenti, da rammodernate *in toto* o in parte.

Nelle attività di Quarenghi l'intervenire su edifici esistenti, si trattasse di unire corpi di fabbrica precedentemente separati come ad esempio nel caso del Palazzo del principe Gagarin a Pietroburgo⁵, o di rinnovare, o ancora completare ed estendere complessi già realizzati in epoca precedente come nel caso del Palazzo di Caterina (Palazzo Golovin)⁶ a Mosca, e nei molti progetti per i quali la collocazione non è ancora identificata, o ancora di attualizzare nel nuovo stile appartamenti o settori di palazzi come nei casi (sempre per limitarci a pochi esempi) dello scalone per l'appartamento di Casa Lansky⁷

1. Vedi *Padiglione eretto nel Parco Inglese di Peterhoff*, in QUARENGHI 1821, pp. 37-38 e tavv. XLV-XLVII; GIUSTINA 1994; LUPO 2008; GIUSTINA 2019b.

2. Vedi *Palazzo fabbricato per S.A.I. il Granduca Alessandro in Czarcoselo*, in QUARENGHI 1821, pp. 13-14 e tavv. I-II; GIUSTINA 1994; GIUSTINA 2019a.

3. Vedi *Palazzo di S.E. il Principe Bisbarotko*, in QUARENGHI 1821, pp. 15-16 e tavv. III-VI; ROSSI 2019a.

4. Vedi *Progetto di un Palazzo per S.E. il Conte di Sceremetoff*, in QUARENGHI 1821, pp. 44-45 e tavv. LVII-LVIII; ROSSI 2019b.

5. Vedi QUARENGHI 1994, pp. 41-42 e ill. p. 115; ANGELINI 2019.

6. Vedi SALA 2019.

7. Vedi MEDDE 2019b.

a Pietroburgo, della Galleria di Palazzo Šeremetev⁸ nella stessa città, e addirittura della Sala del Trono nel Palazzo d’Inverno⁹, è fatto ricorrente e ben documentato in particolare nella raccolta di suoi disegni conservata all’Accademia Carrara di Bergamo:

«si può osservare in maniera particolare come questo nucleo di disegni documenti ben più di altre raccolte l’impegno di Quarenghi come progettista di adeguamenti o trasformazioni di edifici (palazzi di città o di campagna) da ascrivere nella loro prima realizzazione a una data precedente il suo arrivo in Russia, o in alcuni casi alle caratteristiche tipiche della cultura architettonica barocca dominante alla metà del Settecento, nell’epoca di Elisabetta I. Esempi architettonici quindi bisognosi di aggiornamenti, data la scelta del gusto impressa dall’avvento al trono di Caterina II, la sovrana che volle Quarenghi in Russia e ne esaltò le doti artistiche facendolo divenire un astro di primaria grandezza nella galassia neoclassica in formazione in Europa»¹⁰.

Naturalmente i condizionamenti imposti dalle preesistenze sono elemento da non trascurare nel valutare le scelte dell’architetto, come, per fare un esempio, il mantenimento delle due torrette nel progetto per il rifacimento del palazzo di Helena Radziwiłł (nata Przedziecka)¹¹ a Nieborów in Polonia.

Veniamo ora a considerare il progetto che si propone all’attenzione.

Il disegno, di 55 x 40,5 centimetri, con bandella ribaltabile, contenente il progetto di modifica (figg. 1-2), ora staccata di 23 x 39,2 centimetri (fig. 3), mostra la pianta di un vastissimo palazzo quadrangolare un poco più esteso in lunghezza che in larghezza, sviluppato intorno a un enorme cortile quadrato. L’assenza di scala metrica impedisce di poterne indicare le dimensioni esatte, ma stimabili, sulla base della misura di alcuni elementi, in circa 65 x 50 metri.

Sebbene la bibliografia su Quarenghi e sull’architettura russa settecentesca sia assai ampia, e un numero rilevantissimo di suoi disegni sia stato pubblicato, non mi è stato possibile collegare questo foglio ad alcuno dei suoi progetti noti, o a qualche palazzo all’epoca esistente in Russia (e il disegno al riguardo non reca alcuna annotazione).

Il progetto è riferibile alla riforma della facciata settentrionale del palazzo¹², che viene presentata nella bandella ribaltabile sovrapposta al disegno illustrante lo stato di fatto.

La porzione dell’edificio interessata dalla trasformazione presentava alcune anomalie, che pare di poter ricondurre a differenti tempi di sviluppo del palazzo. Essa mostra un corpo centrale aggettante

8. QUARENGHI 1994, p. 43 e ill. p. 117.

9. Vedi MEDDE 2019a.

10. ANGELINI, GIUSTINA 2019, p. 11.

11. Vedi MAZZARIOL 2019.

12. L’orientamento è fornito da una stella a otto punte, elemento estraneo alle consuetudini grafiche dell’atelier di Quarenghi.

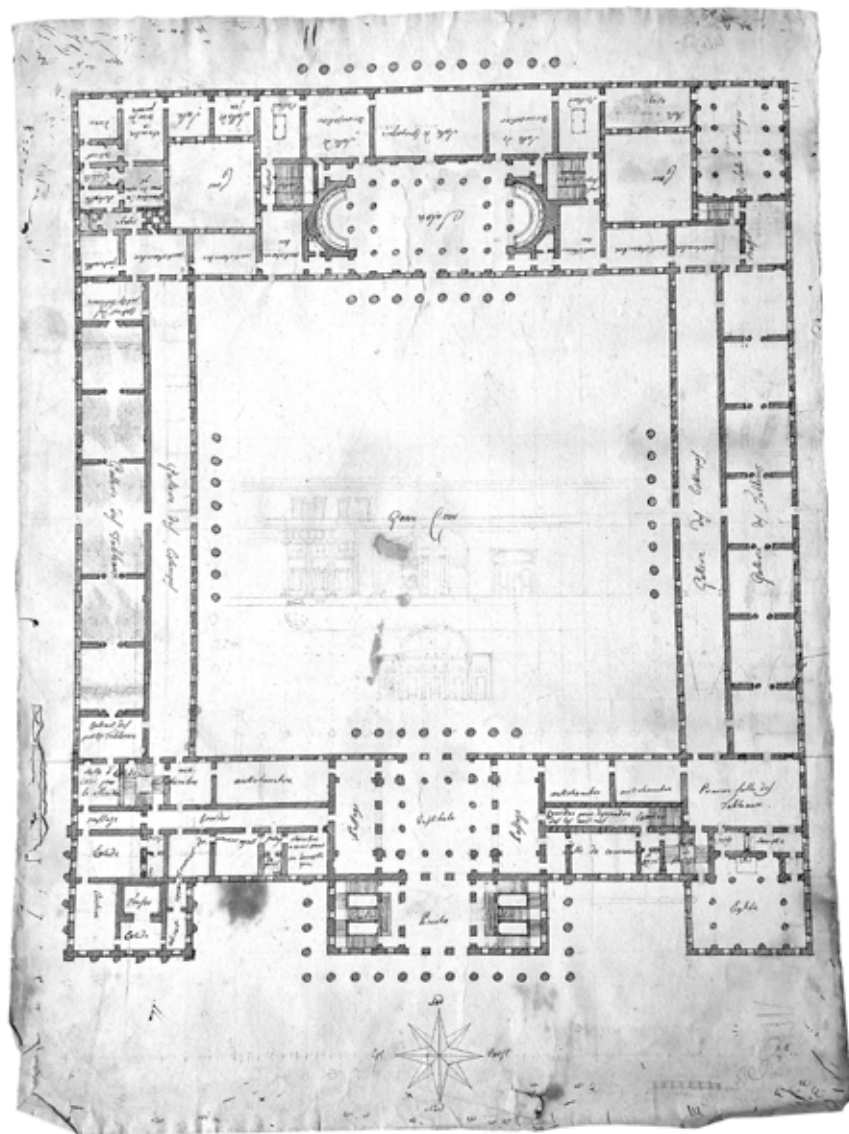


Figura 1. Giacomo Quarenghi, Grande palazzo, pianta, disegno, matita e penna con inchiostro di china su carta vergellata, 55 x 40,5 cm. Collezione Secco Suardo, Lurano (BG).

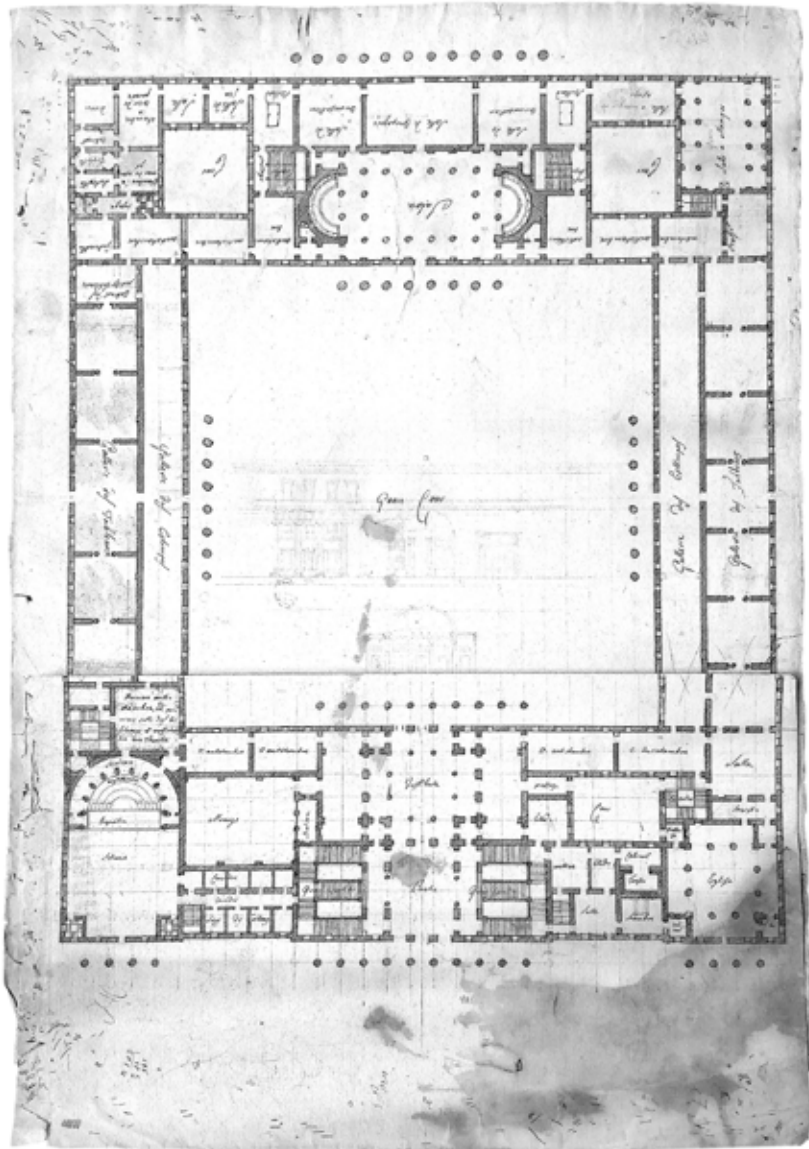


Figura 2. Giacomo Quarenghi, Grande palazzo, pianta (fig.1), con bandella raffigurante il progetto di parziale riforma, disegno, matita e penna con inchiostro di china su carta vergellata, 55 x 40,5 cm. Collezione Secco Suardo, Lurano (BG).

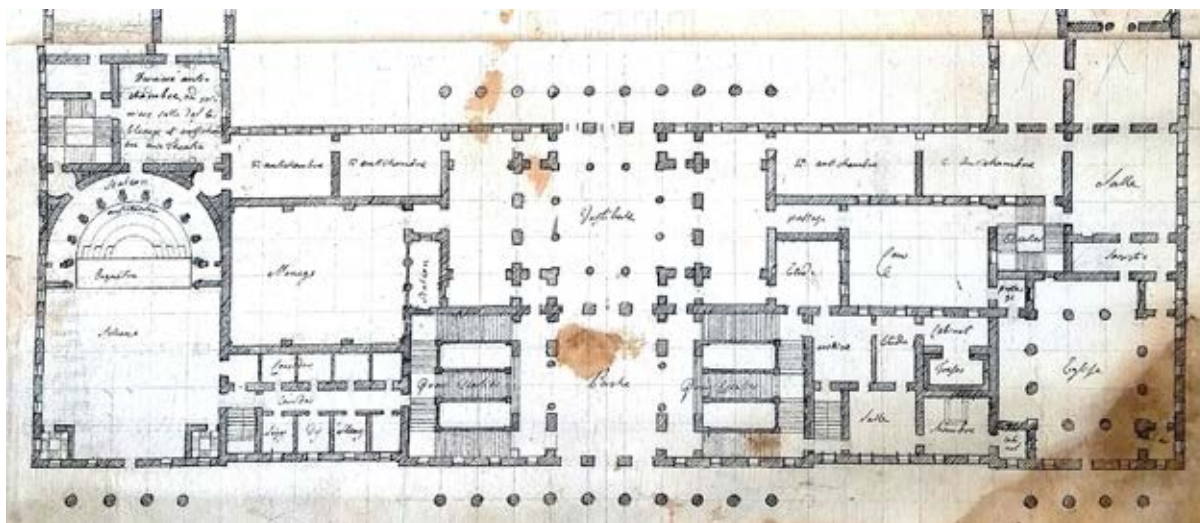


Figura 3. Giacomo Quarenghi, Progetto di riforma di un grande palazzo, disegno, penna con inchiostro di china su carta vergellata, 39,2 x 23 cm (particolare della fig. 2).

circondato da colonne su tre lati (12 sul fronte e tre sui fianchi), e due altri elementi sporgenti alle estremità della fabbrica, allineati all'avancorpo centrale, ma differenziati; mentre quello a est risulta decorato con semicolonne, quello a ovest ne è privo.

Dal punto di vista delle più diffuse modalità di rappresentazione in uso all'epoca nel disegno di architettura l'assenza di tracciamento delle basi delle colonne o di gradini verso l'area esterna potrebbe far supporre che si tratti di un piano diverso da quello terreno, ma gli abbozzi a matita di un prospetto parziale e della sezione di una sala cupolata, rilevabili nel campo vuoto del cortile, fanno ritenere che la pianta rappresenti invece il piano terreno, secondo la consuetudine russa leggermente rialzato dal livello di terra; d'altra parte la presenza di bocche di lupo nella zoccolatura del palazzo, evidenti nella piccola sezione a matita, fa sostenere tale interpretazione, ma indubbiamente la molteplicità di possibili letture di un disegno per un progetto senza altri riscontri lascia spazio a differenti interpretazioni.

Quindi mi pare di poter ritenere che sia rappresentato il piano terra (gli accessi dall'esterno alle gallerie dei quadri a est e ovest ne dichiarano la quota rispetto al terreno) di un edificio a due piani con mezzanino interrotto dal vestibolo cupolato, dalla sala teatrale, ed eventualmente dalla chiesa. Delle funzioni e della distribuzione del piano nobile, servito dai grandi scaloni, non abbiamo informazioni.

Per interpretare il disegno, sia nella sua parte originaria che nel progetto di trasformazione presentato nella bandella ribaltabile, sono di assoluta utilità le iscrizioni che indicano le funzioni dei singoli locali.

L'edificio, nel rilievo dello stato di fatto, ha caratteristiche inconsuete: intorno al cortile centrale quadrato caratterizzato da portici ottastili sui quattro lati sono collocati a nord e a sud gli spazi abitativi e di rappresentanza, mentre i lati maggiori della fabbrica sono costituiti esclusivamente da spazi dedicati alle raccolte d'arte dello sconosciuto proprietario. Infatti, i corpi a est e ovest presentano verso l'esterno sequenze di locali destinati a «Gallerie des Tableaux» affiancati verso il cortile interno da spazi continui indicati come «Gallerie des Estampes». Nel corpo meridionale del palazzo, caratterizzato dal grande salone biabsidato con colonne, si aprono a illuminare i locali due cortili quadrati minori.

A questo punto le annotazioni funzionali dei locali diventano importanti anche per un eventuale riconoscimento del committente dell'intervento di rifacimento della porzione settentrionale del palazzo, ma non risultano sufficienti a chi scrive per poterne scoprire l'identità. Certamente si trattava di un amatore delle arti, un grande collezionista di pittura (sono più di 14 le sale destinate ai dipinti), ma (e questo è di certo meno scontato in quell'epoca) anche di un appassionato amatore di stampe, alle quali destinava una estensione quasi pari a quella destinata ai quadri nelle gallerie verso il cortile¹³.

Veniamo ora a considerare il progetto di riforma del corpo settentrionale del palazzo presentato nella bandella ribaltabile (il corpo meridionale, non interessato dal progetto, appare infatti più aggiornato e risolto). Due sono le modifiche che appaiono con più chiara evidenza: il radicale riordino, o meglio la totale trasformazione della facciata, e l'inserimento di una sala teatrale nell'estremità orientale, che coinvolge la generale rifunzionalizzazione di quell'ala. L'interno della parte centrale, con portico, atrio e le due grandi scalinate simmetriche, è l'area nella quale le preesistenze suggeriscono di apportare solo modifiche di minima entità.

Nella facciata l'architetto elimina il movimento precedentemente prodotto dallo sporgere del corpo centrale e dei due laterali formando una facciata continua; solo un minimo aggetto ne segna la partizione, che evidenzia il ruolo dei portici colonnati a quattro colonne sulle estremità e a dieci colonne davanti all'ingresso del palazzo. Anche nel cortile sul lato nord il portico interno passa da otto a dieci colonne.

13. Non sono molti gli altri appigli che le annotazioni funzionali recano nella ricostruzione dell'identikit del proprietario: si rilevano una «Salle d'Etude pour le Maitre» presso il «Cabinet des petits Tableaux», e un invero modesto «Appartemaent (sic) du premier agent», due locali con biliardi presso una «Salle de Jeu», e una cappella o «Eglise», che verrà mantenuta (ma modificata) nel progetto di rifacimento del corpo a nord.

L'aumento della profondità nelle parti intermedie permette di realizzare nuovi locali, che a sinistra, accanto al teatro, hanno la funzione di camerini per gli attori, e sulla destra accolgono quello che è da riconoscere come l'appartamento privato del proprietario (composto da anticamera, sala, studio, camera da letto, due «Cabinets» e un «Tresor»), una scelta di separazione tra funzioni di rappresentanza e spazi privati che si osserva chiaramente anche nel progetto per Palazzo Bezborodko a Mosca.

L'avanzamento della linea di facciata consente anche di ricavare nello spessore della fabbrica due cortili (di differenti dimensioni (come in Palazzo Bezborodko) e risolvere così le esigenze aeroilluminanti poste dall'accresciuta profondità, soluzione che appare già adottata nel corpo meridionale. Quello orientale, di maggiori dimensioni, viene indicato nel disegno come «Manege», e su di esso a destra si affaccia un piccolo «Balcon» coperto con loggia a due colonne.

Come già accennato all'estremità sinistra del corpo settentrionale viene inserito un teatro "all'antica", con emiciclo a tre gradoni e balconata con dieci colonne (oltre naturalmente alle due che chiudono lo spazio all'altezza della buca dell'orchestra)¹⁴.

Nell'angolo destro si nota una modifica del locale destinato a cappella del palazzo, che viene ampliato verso sud rendendolo quadrato, in modo da poter inserire anche a nord due colonne libere in luogo delle due precedenti semicolonne addossate al muro di facciata. Trasformazioni minori si osservano nella zona centrale ove si trovano il grande portico d'ingresso e il vestibolo che conduce alla corte.

Già i caratteri delle modifiche introdotte nel palazzo indirizzano stilisticamente verso Quarenghi come autore del progetto di riforma: la regolarizzazione delle facciate con inserimento di un portico centrale maggiore e due minori laterali corrisponde pienamente a un suo schema assai ricorrente, e la proposta del teatro a cavea gradonata pare quasi un'implicita sottoscrizione dell'autore.

Ma si possono indicare anche indizi più stringenti per confermare a lui l'attribuzione di questo disegno.

Mi riferisco specificatamente alle caratteristiche grafiche del foglio, nel quale praticamente ogni elemento corrisponde a quanto riscontrabile in numerosissimi disegni di progetto di Quarenghi (cioè

14. È ben noto come la tipologia di teatro "all'antica", cioè con cavea a gradoni, portata in auge da parte di Giacomo Quarenghi con la realizzazione del Teatro dell'Ermitage per Caterina II, e poi da lui riproposta in vari grandi palazzi nobiliari, sia stata una novità rivoluzionaria e di grande successo. In questo progetto è da osservare come la presenza di colonne libere nella balconata richiami la soluzione indicata dall'architetto bergamasco in un progetto per il Teatro dell'Ermitage databile a fine 1783 (Pietroburgo, Museo Nazionale della Storia di San Pietroburgo, A-313), scelta che non venne replicata nella versione realizzata, ove le colonne sono sostituite da una parete semicircolare scandita da semicolonne binate verso la sala, ma che ricompare nel progetto del mai realizzato Palazzo del Principe Bezborodko a Mosca (tra le moltissime immagini disponibili dei vari studi per questo palazzo si rinvia a quella a stampa pubblicata dal figlio dell'architetto, Giulio Quarenghi (QUARENghi 1821, tav. IV).

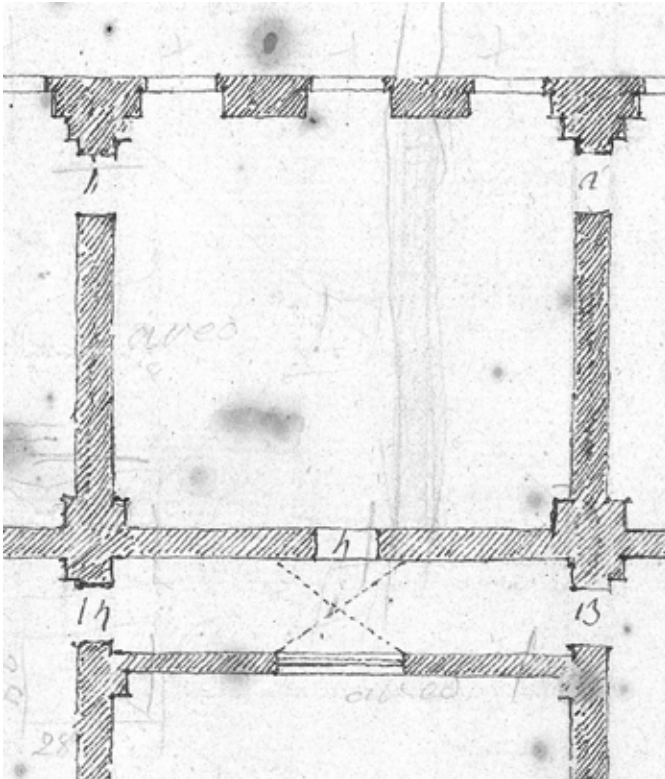


Figura 4. Giacomo Quarenghi, progetto del Monte di Pietà a Pietroburgo, pianta, disegno, matita e penna con inchiostro di china su carta vergellata, particolare. Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, B-1.

non dei disegni illustrativi degli edifici, che hanno caratteristiche formali differenti e più compiute), e in modo particolare nell'uso caratteristico del tratteggio diagonale a campire lo spessore delle murature. Per dare qualche riferimento al riguardo, tra i molti in innumerevoli raccolte, si indicano i disegni B-1 e B-2b della Biblioteca Civica di Bergamo (fig. 4), o quelli 340 e 341 dell'Accademia Carrara di Bergamo.

Ma altro inequivocabile segnale di autografia quarenghiana di questo disegno, e che ritengo dirimente, è costituito dalla grafia con la quale sono tracciate le indicazioni funzionali dei locali del palazzo. Fortunatamente abbondano gli esempi di fogli con simili annotazioni riconosciuti come autografi del bergamasco, e il riscontro con essi non lascia margine al dubbio. Tra questi numerosi fogli nei quali le annotazioni permettono un puntuale riscontro calligrafico si possono citare a titolo

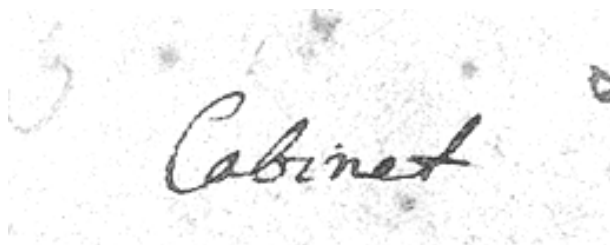


Figura 5. Giacomo Quarenghi, Palazzo Inglese a Peterhof, pianta, disegno matita e penna con inchiostro di china su carta vergellata, particolare. Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, B-10.

di esempio i fogli B-3 e B-10 della Biblioteca Civica di Bergamo (fig. 5) o 2116a e 2245 dell'Accademia Carrara di Bergamo.

Non resta che domandarsi per quale motivo questo disegno si trovi nell'archivio della famiglia Secco Suardo, e almeno in questo caso la risposta pare non troppo incerta. Fu proprio per dono di Giovanni Secco Suardo che nel 1865 entrò nelle raccolte dell'Accademia Carrara il fondo dei disegni di Quarenghi del quale recentemente è stato pubblicato il catalogo completo¹⁵. La presenza di un così significativo nucleo quarenghiano presso la famiglia Secco Suardo fa ipotizzare che a Giovanni, nel formare la cartella con la quale aveva spedito in Accademia Carrara per ferrovia i disegni di Quarenghi da lui posseduti, possa esserne sfuggito uno, successivamente ricollocato nell'archivio di Lurano in una cartella di disegni architettonici.

L'auspicio è che, nel presentare questo progetto, possa giungere dalla Russia qualche possibile identificazione del luogo per il quale fu concepito e del committente.

15. ANGELINI, GIUSTINA, RODESCHINI 2019.

Bibliografia

- ANGELINI 2019 - P. ANGELINI, *Progetto per il rifacimento delle case del principe Gagarin lungo la Neva a San Pietroburgo*, in ANGELINI, GIUSTINA, RODESCHINI 2019, pp. 70-71.
- ANGELINI, GIUSTINA 2019 - P. ANGELINI, I. GIUSTINA, *Il fondo dei disegni di Giacomo Quarenghi all'Accademia Carrara*, in ANGELINI, GIUSTINA, RODESCHINI 2019, pp. 11-21.
- ANGELINI, GIUSTINA, RODESCHINI 2019 - P. ANGELINI, I. GIUSTINA, M.C. RODESCHINI (a cura di), *Giacomo Quarenghi. I disegni dell'Accademia Carrara di Bergamo*, Marsilio, Venezia 2019.
- Giacomo Quarenghi 1994 - *Giacomo Quarenghi. Architetture e vedute*, Electa, Milano 1994.
- GIUSTINA 1994 - I. GIUSTINA, *Palazzo inglese a Peterhof*, in *Giacomo Quarenghi 1994*, pp. 63-66.
- GIUSTINA 2019A - I. GIUSTINA, *Palazzo del granduca Alessandro a Carskoe Selo*, in ANGELINI, GIUSTINA, RODESCHINI 2019, pp. 112-115.
- GIUSTINA 2019B - I. GIUSTINA, *Palazzo Inglese a Peterhof*, in ANGELINI, GIUSTINA, RODESCHINI 2019, pp. 106-109.
- LUPO 2008 - G. LUPO, *"Magnificenza latina e leggiadria francese": la formazione palladiana di Giacomo Quarenghi e le istanze di modernità alla corte di Caterina II*, in P. ANGELINI, N. NAVONE, L. TEDESCHI (a cura di), *La cultura architettonica italiana in Russia da Caterina II a Alessandro I*, Mendrisio Academy Press, Mendrisio 2008, pp. 85-112.
- MAZZARIOL 2019 - P. MAZZARIOL, *Palazzo Radziwiłł a Nieborów (Polonia)*, in ANGELINI, GIUSTINA, RODESCHINI 2019, pp. 128-129.
- MEDDE 2019A - S. MEDDE, *Sala del Trono nel Palazzo d'Inverno a San Pietroburgo (detta anche "di San Giorgio" o "Galleria di marmo")*, in ANGELINI, GIUSTINA, RODESCHINI 2019, pp. 68-69.
- MEDDE 2019B - S. MEDDE, *Studi per lo scalone di Casa Lanskoj a San Pietroburgo*, in ANGELINI, GIUSTINA, RODESCHINI 2019, pp. 69-71.
- QUARENghi 1821 - G. [GIULIO] QUARENghi, *Fabbriche e disegni di Giacomo Quarenghi [...]*, P.A. Tosi, Milano 1821.
- ROSSI 2019A - F. ROSSI, *Palazzo di Aleksandr A. Bezbododko a Mosca*, in ANGELINI, GIUSTINA, RODESCHINI 2019, pp. 83-87.
- ROSSI 2019B - F. ROSSI, *Palazzo o "Casa sulla Nikol'skaja" di Nikolaj P. Šeremetev a Mosca*, in ANGELINI, GIUSTINA, RODESCHINI 2019, pp. 87-91.
- SALA 2019 - E. SALA, *Palazzo di Caterina (Palazzo Golovin), Mosca*, in ANGELINI, GIUSTINA, RODESCHINI 2019, pp. 74-79.



Valentín Carderera a Napoli (1824-1825): disegni e architettura alla ricerca della storia di Spagna e Aragona

Carlos Plaza (Universidad de Sevilla)

Nel prologo del primo volume dell'Iconografia Española di Valentín Carderera y Solano (1796-1880), una delle opere storiografiche più importanti del XIX secolo in Spagna, l'autore scrisse che il suo obiettivo era quello di colmare «le lacune della storia del paese, non solo per illustrarla dal punto di vista artistico e archeologico, ma anche per conservare o rinnovare memorie illustri e gloriose». Secondo quanto ha poi aggiunto, lo studioso aragonese dedicò gran parte della sua vita a raccogliere le informazioni necessarie per l'opera. Lui stesso individuò l'origine della sua ricerca nel viaggio giovanile a Napoli dove «Quasi tutto ciò che ricordava le nostre glorie nelle lettere e nelle armi lo abbiamo disegnato con affetto filiale». Questo articolo costituisce uno studio complessivo dei disegni di monumenti e luoghi napoletani che Valentín Carderera eseguì tra il 1824 e il 1825 nel contesto del suo soggiorno di formazione in Italia, di cui la parte napoletana finora non era stata studiata. I disegni consentono di approfondire le motivazioni e gli interessi di Valentín Carderera in relazione alla cultura dell'Italia meridionale e ai suoi rapporti con la Spagna. Al tempo essi stesso consentono di restituire una percezione inedita della storia e dell'architettura di Napoli nel contesto del tardo Grand Tour internazionale.

Valentín Carderera en Nápoles (1824-1825): dibujos y arquitectura a la búsqueda de la historia de España y de Aragón

Carlos Plaza

En el prólogo del primer tomo de su *Iconografía Española* Valentín Carderera y Solano (1796-1880) escribió que pretendía con su obra llenar los «vacíos de la historia patria, no solo para ilustrarla bajo el aspecto artístico y arqueológico, sino también para conservar ó renovar memorias insignes y gloriosas» (fig. 1). Según añadió seguidamente, a reunir la información necesaria para la obra dedicó el erudito aragonés gran parte de su vida. Fue él mismo a indicar que dicha búsqueda tuvo su inicio en Nápoles durante su viaje de juventud donde «Casi todo lo que recordaba nuestras glorias en las letras y en las armas lo dibujamos con filial cariño»¹.

Pedro de Madrazo y Kuntz (1816-1898) publicó en 1882 un elogio fúnebre de Valentín Carderera en el *Boletín de la Real Academia de la Historia*. Su escrito mencionó «las construcciones de la dinastía aragonesa del siglo XV, que había estudiado en Nápoles y Sicilia» como inspiración para el catafalco

Parte de este estudio sobre Valentín Carderera en Nápoles se ha realizado entre finales de verano y principios de otoño de 2021 como *visiting fellow* del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Napoli Federico II. Agradezco a este Departamento la invitación y la acogida, en particular a la profesora Bianca de Divitiis. Quiero expresar igualmente mi agradecimiento al profesor Fulvio Lenzo y a los revisores anónimos que han contribuido a mejorar el artículo, así como a la Fundación Lázaro Galdiano, en especial a la Jefa de Biblioteca y Archivo, Carmen Peguero Moreno, y a Mercedes Tostón Olalla. La estancia en Nápoles ha estado financiada por las Ayudas para la movilidad internacional del personal dedicado a la investigación del VI Plan Propio de Investigación y Transferencia de la Universidad de Sevilla.

1. CARDERERA Y SOLANO 1855, tomo I, p. D.

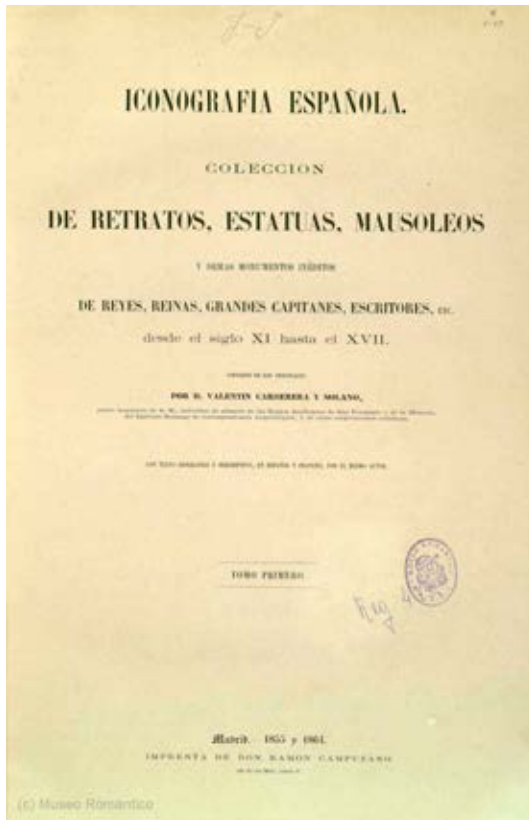


Figura 1. Valentín Carderera y Solano, *Iconografía Española ...*, portada, grabado (CARDERERA 1855, tomo I, p. D - Ejemplar del Museo Romántico).

que trazó y dirigió para las exequias del rey Fernando VII en 1834², una obra que fue diseñada pocos años después de completar su personal *Grand Tour* por Italia entre 1822 y 1831. Valentín Carderera, efectivamente, estuvo en Nápoles entre finales de 1824 y abril de 1825, según su propio diario de viaje, como parte de una más amplia estancia italiana³. Al igual que haría a lo largo de su vida en sus viajes

2. DE MADRAZO 1882, pp. 105-130: 108.

3. VALENTÍN CARDERERA Y SOLANO, *DIARIO 1822-1831*, ms. Madrid, Archivo Carderera, cit. en ELIA 2011, p. 262, n. 2. Si bien centrada casi exclusivamente en Roma, la estancia italiana ha sido reconstruida, a través fundamentalmente de los diarios, en ELIA 2014 y LANZAROTE GUIRAL 2019, pp. 31-62, y más allá de ellos en GALLEGO GARCÍA 2015.

artísticos por España, sus intereses en relación a la historia, la arquitectura y las artes italianas fueron plasmados en numerosos dibujos y álbumes que conservó a lo largo de su vida y que actualmente se conservan en diferentes instituciones⁴. Los dibujos de Roma y el Lacio componen el conjunto más numeroso y el más estudiado⁵ seguido por el conjunto de dibujos conocidos realizados en Nápoles⁶. A ellos es preciso añadir los tres dibujos de monumentos sicilianos, concretamente de las catedrales de Messina y Monreale y del claustro de San Giovanni degli Eremiti en Palermo, que plantean el problema de una posible visita de Carderera a la isla sícula que parece no haber sido mencionada en su diario⁷.

La figura de Valentín Carderera ha tenido una creciente fortuna crítica en los últimos tiempos, reconociéndosele un papel relevante en el arte, el coleccionismo, el patrimonio y la cultura en la España de los decenios centrales del siglo XIX⁸. La investigación ha enfocado sobre todo el papel

4. Entre sus dibujos se conocen 5 álbumes realizados por Carderera durante su estancia italiana y que contienen sobre todo dibujos de la ciudad de Roma y el Lacio. *Colección de dibujos y coraquis [sic] hechos / en su viage por de Italia p.r Valentín Carderera / en los años 1823 hasta 1830. // Volumen Primero / comprende las vistas de Roma y sus Jardines / Villas*, Museo Nacional del Prado (en adelante MNP) D-6412, 137 dibujos, 1823-1830; *Cuadernillo con vistas de Roma*, MNP D-6413, 10 hojas, 1823-1830; *Cuadernillo con vistas de Roma*, MNP D-6414, 14 hojas, 1822-1831; *Dibujos varios / de cuadros antiguos, de / afrescos, y tapices egecuta/dos la mayor parte por / D. Valentín Carderera / en Roma y / Napoles*, MNP D-6415, 193 dibujos, 1823-1833; Un primer estudio, del primero y del último, en ELIA 2011, y con mayor profundidad sobre el primero véase GALLEGO GARCÍA 2019. A estos se añade otro álbum conservado en el archivo familiar: *Bosquejos y apuntes de muchos pueblos y sitios pintorescos e históricos principalmente en Lacio y Camapaña Romana, con algunas otras vistas en Nápoles y otras partes de Italia. Dibujado casi todo por Valentín Carderera, desde el año 1823 hasta 1831*, dado a conocer en ELIA 2014. Con respecto a los dibujos de la BNE, *vid infra*, n. 6. Entre los 769 dibujos de Valentín Carderera conservados en la Fundación Lázaro Galdiano se ha indicado la existencia de 29 que ilustran monumentos o lugares de Italia en YEVES ANDRÉS 2010, p. 190. Los dibujos conservados en las colecciones del Museo de Huesca y del Museo Lázaro Galdiano han sido catalogados y son accesibles a través de la Red Digital de Colecciones de Museos de España.

5. Publicados en parte en ELIA 2014, los conservados en la colección familiar, y en GALLEGO GARCÍA 2015 y GALLEGO GARCÍA 2019 los conservados en el Museo Nacional del Prado.

6. Véase el listado en Apéndice. Los dibujos se citarán en nota con el número asignado en el Apéndice. Para las ilustraciones se proponen aquéllos dibujos que no han sido publicados o son menos conocidos. Los dibujos conservados en la Biblioteca Nacional de España han sido analizados recientemente por primera vez por parte de José María Lanzarote Guiral como parte de la catalogación del entero *corpus* de dibujos del siglo XIX conservados en la institución española, LANZAROTE GUIRAL 2018. Los dibujos se encuentran accesibles en la Biblioteca Digital Hispánica. Además de los 15 dibujos conservados en la Biblioteca Nacional de España se conoce 1 dibujo conservado en el Museo de Huesca, 21 en la Fundación Lázaro Galdiano para un total de 37 dibujos conocidos sobre arquitectura, sujetos o lugares partenopeos. Más allá de los ya publicados, y referidos solo a Roma, desconocemos si habría otros dibujos de Valentín Carderera en Nápoles en la colección familiar.

7. Los dibujos se conservan en la Fundación Lázaro Galdiano, inv. 09670 (Messina), inv. 09684 (Palermo, San Giovanni degli Eremiti), inv. 09683 (Palermo, catedral).

8. Por último, véase LANZAROTE GUIRAL 2019.

central de su afición por los viajes a través de los diarios de sus viajes por Europa⁹, su papel en las comisiones académicas de patrimonio¹⁰, su interés por el dibujo de arquitectura como método de aproximación y conocimiento de la historia y el patrimonio de los lugares, más centrado en su Aragón natal y los lugares vinculados a la casa ducal de Villahermosa¹¹, así como su papel como primer y más sagaz coleccionista de dibujos de arquitectura del Renacimiento en España¹². Todo ello, junto a la importancia que para su carrera tuvo su viaje formativo a Italia en el contexto de las postrimerías del *Grand Tour*, como él mismo indicó en el prólogo de la *Iconografía Española*¹³, invita a profundizar en su estancia italiana en el Sur de Italia.

Esta investigación presenta un estudio de conjunto sobre los dibujos que Valentín Carderera realizó de monumentos y lugares napolitanos conservados actualmente en diferentes instituciones españolas. El estudio del dibujo de arquitectura no se limita al reconocimiento de los sujetos representados; su valor supera ampliamente el de mera fuente del estado de los edificios, los lugares o los conjuntos escultóricos en un determinado momento para, en la búsqueda de un mayor número de significados, ser analizados como agentes de cultura y conocimiento, en este caso entre Italia y España y en relación a la trayectoria vital del dibujante. Ello permitirá conocer más sobre las coordenadas culturales de la estancia italiana de Carderera, tan importante para su formación, a partir de sus dibujos cuales fuentes más importantes sobre la misma. Este análisis permitiría igualmente profundizar en las motivaciones y los intereses de Valentín Carderera en relación a la cultura del Sur de Italia y su relación con España, desde su historia a su arquitectura, en el contexto de las postrimerías del *Grand Tour* y en relación a la acción e intereses de otros pensionados transalpinos. A su vez, aportaría nuevas lecturas para la historia napolitana a través de la mirada de un viajero extranjero hasta ahora poco estudiado como ilustre visitante¹⁴.

9. CARDERERA Y SOLANO 2016.

10. ARANA COBOS 2009.

11. LANZAROTE GUIRAL 2013; GARCÍA GUATAS 2017.

12. PLAZA 2020, pp. 83-85; PLAZA 2021, pp. 98-100.

13. «Iniciados en estos estudios durante los largos años de nuestra permanencia en aquellas hermosas regiones [de Italia]», CARDERERA Y SOLANO 1855, tomo I, p. D.

14. Sus dibujos, no obstante, han comenzado a ser considerados como fuentes locales de los diferentes edificios dibujados por Carderera, como el caso del palacio Donn'Anna en relación a la vista del atrio (Apéndice nº32): véase VISONE 2017a, p. 817 y VISONE 2017b, p. 250.

Las postrimerías del Grand Tour: el viaje al Sur de Italia en la primera mitad del siglo XIX

Entre los siglos XVIII y XIX el viaje a Italia era una meta para muchos perfiles de viajeros diferentes como una parte autónoma del *Grand Tour* y en la que el Sur, y Nápoles en particular, tuvieron un papel protagonista¹⁵. Nobles, artistas, literatos, arquitectos e intelectuales se encontraban entre los viajeros extranjeros que visitaron Nápoles en el siglo XIX como atractiva meta en la búsqueda de una ciudad a la vez moderna y cosmopolita, con una profunda identidad local de raíz medieval y plagada de restos de la Antigüedad Clásica enmarcados por un paisaje idílico¹⁶. Tras la estancia de Carderera el crecimiento del número de extranjeros fue exponencial: 630 extranjeros fueron contabilizados en los registros oficiales del reino durante el trienio 1820-1823 como «*esteri di passagio a Napoli*», una cifra que aumentó considerablemente en los años siguientes hasta ser registrados 6328 en 1835 mientras que los extranjeros residentes en la ciudad pasaron, en ese mismo período, de 1143 a 5727¹⁷. Frente a la gran cantidad de viajeros franceses, ingleses y alemanes y, en menor medida, austriacos, suizos y rusos, los viajeros españoles no han sido analizados dentro de los numerosos estudios sobre el fenómeno del viaje y estancia de forasteros en la ciudad. A ellos habría que añadir a Valentín Carderera entre 1824 y 1825 en unos años en los que habría coincidido con los franceses Étienne-Jean Delécluze (1781-1863) y Edoard Gautier d'Arc (1799-1843), los alemanes Karl Friedrich Schinkel (1781-1841) y Heinrich Fahrmbacher (1794-1868), los británicos Richard Duppa (1770-1831) y Mary Anne Starke (1762-1838), el italiano Francesco Gandini (1795-1846) o el estadounidense Friedrich Lehne (1771-1836)¹⁸. A su vez, la figura de Carderera entre pintor y erudito no ha centrado la atención de los españoles en la Italia del *Grand Tour* en favor de arquitectos y arqueólogos en el siglo XVIII, entre Roma y las excavaciones de Nápoles¹⁹.

15. Una visión general en BRILLI 2006, sobre Nápoles, pp. 195-199. Sobre el *Grand Tour* en Italia véase DE SETA 1992; DE SETA 2001; MANGONE 2002.

16. D'ANGELO 2014.

17. RICHTER 2002, pp. 20-23.

18. Sobre los extranjeros en Nápoles véase MOZZILLO 1964, el listado de viajeros presentes en Nápoles en 1824-1825 en Apéndice, p. 731. El inicial listado de Mozzillo se complementa con RICHTER 2002, pp. 31-32. En 1831, el primer año que fue obligatorio el registro de los extranjeros en la Prefettura de Nápoles, había 459 franceses en la ciudad, frente a 47 españoles, véase RICHTER 2002, p. 22. En ningún estudio se menciona la presencia en la ciudad de Valentín Carderera.

19. RODRÍGUEZ DE CEBALLOS 2001; MOLÉON 2003; LUZÓN NOGUÉ 2012.

El viaje a Italia de Valentín Carderera: de Génova a Nápoles

Nacido en Huesca, sus iniciales estudios en Zaragoza fueron continuados en Madrid gracias al XIII duque de Villahermosa, José Antonio de Aragón y Azlor (1785-1852), otro ilustre aragonés cuya familia y título nobiliario tenía raíces reales aragonesas entre España y Nápoles. Ya en la capital estudió con Mariano Salvador Maella (1739-1819) pasando posteriormente al taller de José de Madrazo y Agudo (1781-1859) hasta que el Duque decidió beneficiarle con una estancia de estudio en Italia que sería realizada a sus expensas y favorecida por su red de contactos²⁰.

Si bien es más conocida su estancia en Roma, Pedro de Madrazo mencionó en su elogio fúnebre que Valentín Carderera, recorrió «diferentes Estados de Italia, deteniéndose principalmente en Milán y en Nápoles» durante su viaje y estancia italiana²¹. Según su diario salió de Madrid el 11 o el 12 de noviembre de 1822. Su primera etapa italiana fue en Génova, donde el cónsul español le ofreció un almuerzo en el palacio Brignole. Allí visitó la catedral de San Lorenzo y de sus visitas a los palacios Durazzo, a Mare o delle Compere di San Giorgio y Balbi han sido mencionados dibujos conservados en uno de sus álbumes²², a lo que habría que añadir el dibujo del «Palacio Brignole» conservado en el Museo de Huesca²³.

De Génova viajó a Lucca, donde visitó algunas iglesias, luego a Pisa, Livorno y Florencia. En la capital toscana visitó el palacio Borghese en via Ghibellina así como las iglesias de San Lorenzo y de Santa Maria Novella. El 13 de febrero de 1823 llegó a Roma donde desarrolló la mayor parte de su estancia y desde donde se desplazaba también al territorio lacial, sobre todo a Tivoli y a los palacios suburbanos de los Colonna en Marino, Genazzano y Paliano. Allí era hospedado por la familia por mediación del duque de Villahermosa quien favorecía también su introducción en la alta sociedad romana y en la comunidad española asentada en la Urbe, donde construyó una amplia red de contactos, tanto nobiliarios como artísticos, con algunos de los personajes más relevantes de la ciudad, gracias también a su relación con nobles como el príncipe de Anglona Pedro Téllez-Girón y Alfonso-Pimentel (1776-1851)²⁴. Los artistas que habría frecuentado en Roma contribuyeron a su formación e influenciaron sus prácticas artísticas en relación al dibujo. Ha sido identificado el interés de Carderera por dibujar

20. Semblanzas recientes de Carderera en ARANA COBOS 2013 y LANZAROTE GUIRAL 2019, pp. 19-29.

21. DE MADRAZO 1882, p. 9.

22. MNP, D-6412, cit. en ELIA 2014, p. 74.

23. Valentín Carderera, *Palacio di Gio Carlo Brignole*, Museo de Huesca, inv. 0178, vid *infra*, fig. 24.

24. Véase, a partir de su diario y sus epistolario, ELIA 2014, pp. 73-89 y ELIA 2015; una ampliación a los contextos artísticos romanos de la época en GALLEGO GARCÍA 2015.

sujetos a partir de grabados, tanto obras pictóricas como arquitecturas y paisajes, como es el caso de los dibujos del cenotafio de Annia Regilla grabado por Piranesi o el templo de la Fortuna en el puerto de Anzio grabado por Wilhelm Friedrich Gmelin que ya han sido identificados, pero no parece que la existencia del grabado sustituya al conocimiento del lugar, el edificio o la obra de arte sino más bien lo complementa²⁵.

Según las anotaciones en su diario Carderera estuvo en Nápoles entre finales de 1824 y abril de 1825. Cuatro meses en los que frecuentó a personajes españoles establecidos en la capital partenopea como legados de su Majestad, desde el embajador Vallejo y el secretario Romualdo Mon a los agregados Álvarez y Pinillos a quienes realizó incluso un retrato en la playa de Chiaia. Anotaciones en su diario nos indican sus estancias en Portici, cerca de Herculanos, Pompeya y Posillipo, así como en la villa de Poggio Reale en las afueras de la ciudad y su asistencia a una gran fiesta de la corte en el teatro de San Carlo²⁶.

Poco después de su llegada, el 4 de enero de 1825, murió el rey Fernando I de Borbón-Dos Sicilias (1751-1825), quien protagonizó la restauración borbónica en el reino tras el llamado Decenio Francés (1806-1816), sucediéndole su hijo Francisco I (1777-1830) que aseguró la continuidad dinástica y las políticas paternas dentro de un período convulso marcado por la Restauración. En el plano urbanístico, a la llegada de Carderera la ciudad se encontraba inmersa en numerosas obras iniciadas por el gobierno francés de José Bonaparte y Joaquín Murat cual período de gran intensidad reformista y de revisión de la relación de la ciudad y el territorio con la naturaleza²⁷ que prosiguieron durante la Restauración²⁸. Los descubrimientos arqueológicos de Pompeya y Herculanos durante la segunda mitad del siglo XVIII favorecieron el interés por las instancias neoclásicas, que se extendieron al Decenio Francés y a los primeros decenios de la Restauración antes de virar a mediados del siglo hacia repertorios formales neorrenacentistas que se consolidarán definitivamente como lenguaje estatal con la Unidad de Italia. La gran obra pública en curso durante la estancia de Valentín Carderera, de hecho, fue el espacio público frente al palacio real presidido por la iglesia de San Francisco de Paula (1817-1836) – actual Piazza Plebiscito –, proyectada por el arquitecto Pietro Bianchi (1787-1849)²⁹.

A falta de más noticias documentales sobre Carderera en el escenario urbano, arquitectónico, social y paisajístico napolitano de entonces, las pocas conocidas a partir de su diario será preciso

25. GALLEGO GARCÍA 2015, pp. 58-80.

26. Parcialmente dadas a conocer en ELIA 2014, pp. 89-90 y LANZAROTE GUIRAL 2019, pp. 34-36.

27. DE SETA 1981, pp. 214-230 y las contribuciones en BUCCARO, LENZA, MASCILLI MIGLIORINI 2012.

28. BUCCARO 2009, VIGONE 2009; CAPANO 2009.

29. ALISIO 2005, pp. 296-300.

confrontarlas con otras fuentes muy significativas, sus propios dibujos, que unidos a personajes y contextos pueden enriquecer nuestra interpretación de su viaje, arrojando a la vez luz sobre sus motivaciones e intereses, el papel del dibujo de arquitectura en su formación así como la realidad partenopea desde la particular mirada de Valentín Carderera.

Los dibujos de Nápoles de Valentín Carderera

Los 37 dibujos conocidos que fueron realizados por Valentín Carderera en Nápoles muestran una variada gama de intereses históricos, arquitectónicos y artísticos por obras de diferentes escalas y tipologías.

El propio Carderera escribió en la *Iconografía Española* las motivaciones de su interés por las «riquezas» de Nápoles:

«Nos despertaron la admiración y el deseo de que se conociesen y conservasen entre nosotros, como merecían, tantas riquezas abandonadas a su destrucción, los bellos monumentos de ilustres españoles que encierra Nápoles en túmulos fúnebres, memorias, sepulcros y epitafios de nuestros Vireyes, célebres capitanos y jurisconsultos, y de aquellos insignes literatos Catalanes y Aragoneses que brillaron en la Academia de Pontano»³⁰.

Justamente el año en el que Carderera estuvo en Nápoles, 1825, fue rehabilitado el antiguo nombre de la Accademia Pontaniana, tras más de dos siglos de supresión que acabó entre 1807 y 1817 como reconocimiento al papel determinante que tuvo en la historia de Nápoles la academia fundada por Antonio Beccadelli, seguida por Giovanni Pontano a mediados del siglo XV, y ampliamente revalorizada en la primera mitad del siglo XIX³¹. Prosigue Carderera en su *Iconografía Española*: «Casi todo lo que recordaba nuestras glorias en las letras y en las armas lo dibujamos con filial cariño, sin omitir los majestuosos mausoleos de las reales estirpes de Anjou y de Durazzo, que tanto ennoblecen los templos de Santa Chiara, de San Juan en Carbonara, y otros».

Efectivamente, los sepulcros monumentales y otros monumentos funerarios, tanto de «ilustres españoles» como de personajes de las familias reales de las casas de Anjou y Durazzo, destacaron entre sus intereses y despuntan en su producción gráfica durante su estancia napolitana junto a edificios, detalles arquitectónicos o lugares urbanos.

Entre los tantos ejemplos de monumentos funerarios de la rica estación napolitana entre los siglos XIV y XVI, Carderera se interesó particularmente, según los dibujos que conocemos, por los

30. CARDERERA Y SOLANO 1855, tomo I, p. D.

31. NICCOLINI 2017 (1957), pp. 22-28.

monumentos de más alto rango nobiliario, es decir, los monumentos de miembros de las familias reinantes entre los siglos XIV y XV, de los que dibujó 6 de ellos repartidos entre los tres enclaves elegidos por los Anjou y los Anjou-Durazzo para su enterramiento: Santa Chiara, San Lorenzo Maggiore y San Giovanni a Carbonara.

La gran iglesia del monasterio de Santa Chiara, promovido por el rey Roberto de Anjou (1277-1343) y la reina Sancha de Mallorca (1284-1345), fue el lugar elegido para los primeros grandes monumentos fúnebres de la dinastía en Nápoles. En la zona presbiterial fueron construidos los del propio Roberto, en el lugar central frente a la única nave, a su izquierda su hijo, el duque de Calabria Carlo de Anjou (1298-1328), y a su derecha su hija Maria di Durazzo, di Calabria o di Anjou, esposa de Carlo duque de Durazzo. También allí fue colocado el monumento de otras hijas de Roberto, Agnese y Clemenza (†1371, †1383), en posición perpendicular a Maria di Durazzo adosada al muro exterior de la zona presbiterial, los cuales fueron dispuestos definitivamente en la contrafachada, tras una breve colocación en el puesto del monumento del duque Carlo tras las restauraciones posteriores al bombardeo de 1943. Entre ellos, no conocemos que Carderera se interesara por el gran monumento funerario del rey Roberto, tan famoso como para ser representado en guías para extranjeros que podría haber manejado Carderera como la de Pompeo Sarnelli³², y suscitaron un mayor interés los monumentos colocados en el ángulo sureste, concretamente el de su hija, reconocida como «Maria de Francia Filia Ducis Durazzo» (fig. 2)³³, y las hijas del duque, Agnese y Clemenza (fig. 3)³⁴. Los sepulcros de éstas últimas fueron dibujados por Carderera en su posición original en la zona presbiterial y en el aspecto que tenían en 1825, antes de las diversas restauraciones de los siglos XIX y XX, y su testimonio resulta muy útil para contribuir a los problemas interpretativos de estas obras que han sido objeto de diversas restauraciones desde el siglo XVIII³⁵. Carderera dibujó el grupo escultórico, hoy perdido, sobre la cámara sepulcral y, a diferencia de Carlo Pecorari – que dibujó el monumento en 1813 – o Charles Percier – que lo hizo en 1853 – representó las dos cariátides de sustento del sarcófago en vez de una desnuda columna sobre el león en la parte derecha. Frente a la complejidad y la articulación, en varios niveles, del monumento del rey Roberto los dibujados por Carderera se caracterizan por una

32. SARNELLI 2008 (1685), *Sepolcro del Re Roberto*, fol. 129. La guía tuvo una notable fortuna editorial, con sucesivas ediciones hasta 1801.

33. Apéndice nº 1. Inscripción de Valentín Carderera: «Maria de Francia Filia Ducis Durazzo»

34. Apéndice nº 2. Inscripción de Valentín Carderera: «En S. Clara de Nápoles. Sepulcro de la Muy Nob[le]. Señora Donna Agnese de Francia y de la Virgen D. Clementia de Francia» / «S. Clara en Napoli. Sepulcro de D. Agnese de Francia y [...] en S[anta] Clara de Nápoles. 1825».

35. MOCCIOLA 2014.



Figura 2. Valentín Carderera y Solano, monumento funerario de Maria de Durazzo en la iglesia de Santa Chiara, Napoli, 1825, dibujo. FLG, IM 09674.



Figura 3. Valentín Carderera y Solano, monumento funerario de Agnese y Clemencia de Anjou en la iglesia de Santa Chiara, 1825, dibujo. FLG, IM 09686.

estructura a baldaquino, adosada a la pared, con el sarcófago elevado sobre cariátides y con relieves en el frente.

En la iglesia de San Lorenzo Maggiore, también ligada al patronato Anjou desde Carlo I (1226-1285), fueron erigidos monumentos de otros miembros de menor importancia de la familia en la llamada Capilla Real fundada por la reina Margarita Durazzo (1347-1412), esposa de Carlo III de Anjou-Durazzo (1345-1386), como reivindicación de la nueva rama reinante: la segunda esposa del duque Carlo, Caterina de Austria (1295-1323), su padre el también duque Carlo di Durazzo (1323-1348), esposo de Maria cuyo sepulcro en Santa Chiara fue dibujado por Carderera, así como el erigido en honor a la hija de éstos últimos y hermana de la reina, Giovanna di Durazzo (1344-1387) y su esposo Roberto de Artois (1356-1387)³⁶. En 1825 los monumentos se encontraban entre los arcos de conexión entre el deambulatorio y el coro, donde habían sido desplazados en 1635 desde su lugar original, el brazo septentrional del transepto, donde fueron trasladados de nuevo en el siglo XX a excepción del de Caterina³⁷ (fig. 4). Favorecidos por una ubicación exenta y más escenográfica, fue allí – «en el trascoro» – donde Valentín Carderera realizó un dibujo del monumento de Giovanna y Roberto, con sarcófago soportado por cariátides³⁸ (fig. 5), y dos del de Caterina, cubierto además por una estructura arquitectónica a baldaquino³⁹ (fig. 6).

El tercer lugar de influencia real de la dinastía reinante, ahora Anjou-Durazzo, fue el convento agustino de San Giovanni a Carbonara donde el rey Ladislao (1377-1414) promovió su ampliación a inicios del siglo XV debido a su interés por ser allí sepelido. Carderera mostró un gran interés por el conjunto escultórico encargado en 1414 a Andrea de Fiesole por Giovanna II (1371-1435), hermana del rey y sucesora, ya que el español estudió minuciosamente algunos de los detalles más significativos que combinan arquitectura y escultura⁴⁰ y también realizó una escenográfica vista del sobrecogedor conjunto y su relación con la nave de la iglesia⁴¹ (fig. 7).

36. Sobre la capilla véase MOCCIOLA 2011, con bibliografía.

37. *Ivi*, pp. 6-10.

38. Apéndice nº3. Inscripción de Valentín Carderera: «IOANNA AYRACIS / DUX CAROLI F [ILIA] / Margarita Regina ma/yor [...] en S. Lorenzo el Mayor en Nápoles». Esta anotación de Carderera corresponde a la parte inicial de la inscripción que el padre Gennaro Rocco colocó con motivo del desplazamiento de 1635 y que actualmente no se encuentra *in loco*; sobre la base de fuentes y fotografías antiguas se realiza la completa transcripción en MOCCIOLA 2011, n. 33.

39. Apéndice nnº 4-5. LANZAROTE GUIRAL 2019, cat. 12, p. 53.

40. Apéndice nº 6. LANZAROTE GUIRAL 2018, p. 110, cat. 45.

41. Apéndice nº 7.



Figura 4. Nápoles, monumento funerario de Caterina de Austria desde la entrada a la sacristía de la iglesia de San Lorenzo Maggiore (fotografía de C. Plaza, 2021).

La iglesia dominica de San Domenico Maggiore también albergaba tumbas marmóreas de la dinastía Anjou, concretamente las de Felipe I príncipe de Taranto (1278-1331) y Giovanni di Durazzo (1294-1336) hijos de Carlo II de Anjou. Pero sobre todo estaba, en cambio, ligada a la dinastía de los Aragón. En su sacristía se encontraba el panteón dinástico aragonés desde el gran incendio de 1506, que obligó a trasladar los sarcófagos desde el trascoro donde se encontraban instalados los primeros de Alfonso V



Figura 5. Valentín Carderera y Solano, monumento funerario de Giovanna di Durazzo y Roberto de Artois en la iglesia de San Lorenzo Maggiore, 1825, dibujo. FLG, IM 09672.



Figura 6. Valentín Carderera y Solano, monumento funerario de Caterina de Austria en San Lorenzo Maggiore, 1825, dibujo. FLG, IM 09682.



Figura 7. Valentín Carderera y Solano, detalles del monumento funerario del rey Ladislao Anjou-Durazzo en San Giovanni a Carbonara, 1825, dibujo. BNE, DIB/18/1/7868.

de Aragón y I de Nápoles – el Magnánimo –, Ferrante I y Ferrandino desde 1494⁴². En 1825 los féretros estaban dispuestos según una ordenación dispuesta por Felipe II entre 1593 y 1596 que ubicaba las arcas bajo un baldaquino y sobre una balaustrada en el nivel superior, con la excepción del cuerpo de Alfonso I que fue trasladado a España en 1671, bajo Felipe IV y por iniciativa del virrey Pedro Antonio de Aragón, con destino al monasterio de Poblet, donde yacían los reyes de Aragón así como el linaje del propio virrey⁴³. A tenor de los dibujos conservados, el panteón no fue de su interés, no obstante alojase a cuatro generaciones de reyes aragoneses y familias nobles afines, posiblemente porque no confiaba la grandiosidad a la exaltación de las arcas con singulares monumentos sino a la solemnidad del conjunto funerario alojado en el espacio arquitectónico. De una de las hijas naturales de Ferrante I, María de Aragón (1440-1469), esposa de Antonio Todeschini Piccolomini (1435-1492), dibujó, en cambio, el monumento fúnebre que Bernardo Rosellino y Benedetto da Maiano erigieron en la capilla Piccolomini de otra de las iglesias favoritas de los Aragoneses, Santa Maria di Monteoliveto, como ejemplo de la renovación de los modelos que desde mediados del siglo XV tuvo lugar en Nápoles, en estrecho diálogo con la cultura artística florentina⁴⁴ (fig. 8).

En relación a San Domenico Maggiore, Carderera dibujó tres monumentos funerarios parietales instalados en la iglesia, concretamente el de Cristoforo di Aquino (+1342), representado junto a su sobrino Tommaso (+1357) a la entrada de la sacristía⁴⁵ (fig. 9), el de Giovanna di Aquino en la capilla que antecede la entrada al panteón Aragón de la sacristía⁴⁶ (fig. 10) y el dedicado al conde Galeazzo Pandone en el área que ocupaba la antigua iglesia de San Michele Arcangelo a Morfisa, realizado en los primeros decenios del siglo XVI⁴⁷ (fig. 11). Estos monumentos muestran distintas prácticas para la arquitectura y escultura funerarias napolitanas parietales en las diferentes épocas; si los primeros muestran seguir el modelo de los monumentos reales a mediados del siglo XIV – con sarcófago sobre cariátides, baldaquino y estructura piramidal –, el segundo sigue la experimentación clasicista

42. D'ARBITRIO 2001.

43. FERRANTE 1984; CARRIÓ INVERNIZZI 2013, pp. 192-193.

44. Apéndice nº 8. Inscripción de Valentín Carderera: «ADEA VIATOR QUO PROPERAS NE DORMIENTE RESE FERDINANDI ORTA MARIA PICCOLOMINEA ARAGONA HIC SITA EST QUEM» / «Deposito de María de Aragón duquesa de Amalfi escultura del Rosielli en la iglesia de Monte Oliveto Nápoles».

45. Apéndice nº 9. Inscripción de Valentín Carderera: «En Santo Domingo el Mayor de Nápoles, a la entrada de la Sacristía. Cristoforo de Aquino. 1342. MDXXXII»

46. Apéndice nº 10. Inscripción de Valentín Carderera: «JOANNA D'AQUINO COMITISSA MILATI AC TERRA. MCCCXLV. IN SAN DOMENICO MAGGIORE».

47. Apéndice nº 11. Inscripción de Valentín Carderera: «DOM. GALEATIO PANDONO. MDXIII» / «IN S. DOMINGO EL MAYOR DE NÁPOLES» / «GALEAZO PANDONO. VOLTI».



Figura 8. Valentín Carderera y Solano, monumento funerario de Maria de Aragona en la iglesia de Santa Maria di Monteoliveto, 1825, dibujo. FLG, IM 09300.



Figura 9. Valentín Carderera y Solano, monumento funerario de Cristoforo y Tommaso d'Aquino en la basilica de San Domenico Maggiore, 1825, dibujo. FLG, IM 09685.



Figura 10. Valentín Carderera y Solano, monumento funerario de Giovanna d'Aquino en la basilica de San Domenico Maggiore, 1825, dibujo. FLG, IM 09109.



Figura 11. Valentín Carderera y Solano, monumento funerario de Galeazzo Pandone, 1824-1825, dibujo. FLG, IM 09108.

napolitana, siendo ambos ejemplos muy característicos de sepulcros parietales para la alta nobleza napolitana que Valentín Carderera caracterizaría como de estilos “gótico” y “renacentista”. El interés de Carderera por ejemplos de sepulcros nobiliarios del siglo XVI continuó con el monumento a Sergianni Caracciolo – el gran siniscalco y considerado «favorito de la Reyna Juana de Nápoles» – en la capilla semicircular adosada a la cabecera de San Giovanni a Carbonara a través de un dibujo frontal que ilustra el sepulcro en el espacio arquitectónico que lo alberga⁴⁸ (fig. 12), también con el que Ippolita de Monti, esposa de Ugo Sanseverino, encargó a Giovanni da Nola en 1539 en la capilla de familia de la iglesia de San Severino e Sossio y en honor a cada uno de sus hijos envenenados – Ascanio, Giacomo y Sigismondo –, siendo el monumento central, el de Giacomo, el dibujado por Carderera resumiendo la inscripción – «veneno necati», haciéndose así eco de la causa de la muerte⁴⁹. También realizó el dibujo de la escultura que Michelangelo Naccherino realizó de Porzia Coniglia coronando el monumento a su esposo Fernando Mallorca en el ábside de San Giacomo degli Spagnoli⁵⁰.

Otro monumento que concentró su atención durante su estancia en Nápoles fue el Castel Nuovo. En el prólogo de la *Iconografía española* elogió esta obra, concretamente el arco triunfal, como «Monumento de gloria española y del primor del arte toscano será, mientras exista, el arco triunfal del Grande Alfonso de Aragón, justamente admirado por toda la Europa culta». En el texto que acompaña las efigies de Alfonso V de Aragón Carderera ensalzó su figura, ligándolo precisamente a esta empresa artística del arco triunfal:

«Las artes á su vez glorificaron á su protector, y no solo el grabado, la glíptica y pintura nos transmitieron su varonil semblante, sino que se asociaron también la escultura y arquitectura para consagrarle uno de los mas suntuosos arcos triunfales que nos ha dejado la edad media. El Castelnuovo de Nápoles ostenta esta maravilla del arte, descrita é ilustrada por elegantes plumas y buriles, la cual representa la entrada triunfante del monarca en la hermosa Partenope, á la vez que los espaciosos intradós del arco reproducen dos veces su imagen entre sus denodados capitanes y guerreros»⁵¹.

Construido por Carlo I de Anjou en 1226 como residencia real en sustitución del antiguo castillo normando en la puerta Capuana, Castel Nuovo se convirtió en la nueva *reggia* napolitana y sede de la corte con los Anjou y los Anjou-Durazzo, así como el centro de la vida política y cultural que

48. Apéndice nº12. Inscripción de Valentín Carderera: «Napoles 1825. CAPILLA Y SEPULCRO DE LOS SER G. CARACCILO A S. GIOVANNI DE CARBONARA. NÁPOLES / CAPILLA DE SERGIOV [ANNI] CARACCIOLI FAVORITO DE LA REYNA JUANA DE NÁPOLES».

49. Apéndice nº13. Inscripción de Valentín Carderera: «JACOBI SANSEVERINO COMITIS / ... VENENO NECATI». LANZAROTE GUIRAL 2018, cat. 46, pp. 110-111.

50. Apéndice nº14. Inscripción de Valentín Carderera: «Escultura de M. Ang. Nacarnini en el deposito de Camila Poarcia de / Bernardo de Quirós en Santiago de Españoles». LANZAROTE GUIRAL 2018, cat. 47, p. 111.

51. CARDERERA Y SOLANO 1855, tomo I, p. D.



Figura 12. Valentín Carderera y Solano, monumento funerario de Sergianni en la capilla Caracciolo de la iglesia de San Giovanni a Carbonara, 1825, dibujo. FLG, IM 09323.

continuó con la dinastía aragonesa cuando Alfonso procedió a su transformación y resignificación *all'antica* a partir de la iniciativa del arco triunfal⁵². Restaurados los Borbón tras el llamado Decenio Francés, el castillo retomará el uso militar de cárcel y cuartel al que fue destinado desde la época virreinal española, en 1790 se construyó la Gran Guardia y desde 1823 la sala dei Baroni era destinada a Armería⁵³, siendo durante el siglo XIX objeto de gran interés para los dibujantes⁵⁴. No obstante se encontraba lejos de la magnificencia de siglos anteriores, Valentín Carderera no dudó en incluir Castel Nuovo entre sus intereses, por encima incluso del palacio real, y dibujó el castillo en cinco folios llenos de apuntes con detalles arquitectónicos, efigies escultóricas y vistas de conjunto.

A partir de su diario, en 1825 solicitó permiso para dibujar el arco de Alfonso «Muy incomodado por los soldados, dibujé sin embargo el interior del gran patio y otros puntos, y algunos bajos relieves de dicho arco»⁵⁵. Entre sus dibujos conocidos, efectivamente, se encuentra uno en el que se interesó por la doble hornacina *all'antica*, ubicada bajo el nivel de arranque del intradós del arco, de la que dibujó el complejo detalle de unión entre la escala del orden arquitectónico mayor y el de la hornacina, con el arco y la venera. Bajo este nivel se localiza un relieve en el que destaca el rey rodeado por sus militares; a los bustos del rey y de uno de sus capitanes, con un yelmo con plumas, podrían pertenecer los bocetos dibujados en el mismo folio⁵⁶. El arco también aparece en modo destacado en vistas de la fachada principal del castillo realizadas desde el exterior, desde el llamado Largo del Castello – como era llamado ese espacio urbano en la *Mappa* di Niccoló Carletti de 1775 – y en las que el gran *mastio angioino* aparece en su escala y contexto paisajístico de referencia⁵⁷. El castillo se encontraba rodeado por edificaciones militares entre los dos fosos y por la llamada Gran Guardia hacia el largo⁵⁸. En forzado escorzo aparece el arco triunfal en otras dos vistas dibujadas por Carderera: una exterior que muestra tanto la regular fachada Norte como el acceso al complejo sobre el primer foso⁵⁹ (fig. 13),

52. Sobre la resignificación *all'antica* de ambos castillos véase DE DIVITIIS 2013.

53. DI LIELLO 2017, p. 80; DI MAURO 2017, p. 133.

54. BUCCARO 2017, pp. 93-97, con bibliografía.

55. LANZAROTE GUIRAL 2019, p. 35.

56. Apéndice nº 15. Inscripción de Valentín Carderera: «Real Palacio de la Reyna D^a Juana y de D. Alfonso de Aragón». LANZAROTE GUIRAL 2018, cat. 49, p. 113.

57. Apéndice nº 16. LANZAROTE GUIRAL 2018, cat. 48r, pp. 112-113. Apéndice nº 17. LANZAROTE GUIRAL 2018, cat., 50, pp. 113-114.

58. BUCCARO 1985, pp. 60-72 y PANE, TRECCOZZI 2017, pp. 144-147.

59. Apéndice nº 18. Inscripción de Valentín Carderera: «V. Carderera. 1825 / A la vuelta». «Vista del 1^{er} recinto interior del Castel Nuovo de Nápoles», inscripción conjunto con Apéndice nº 19.

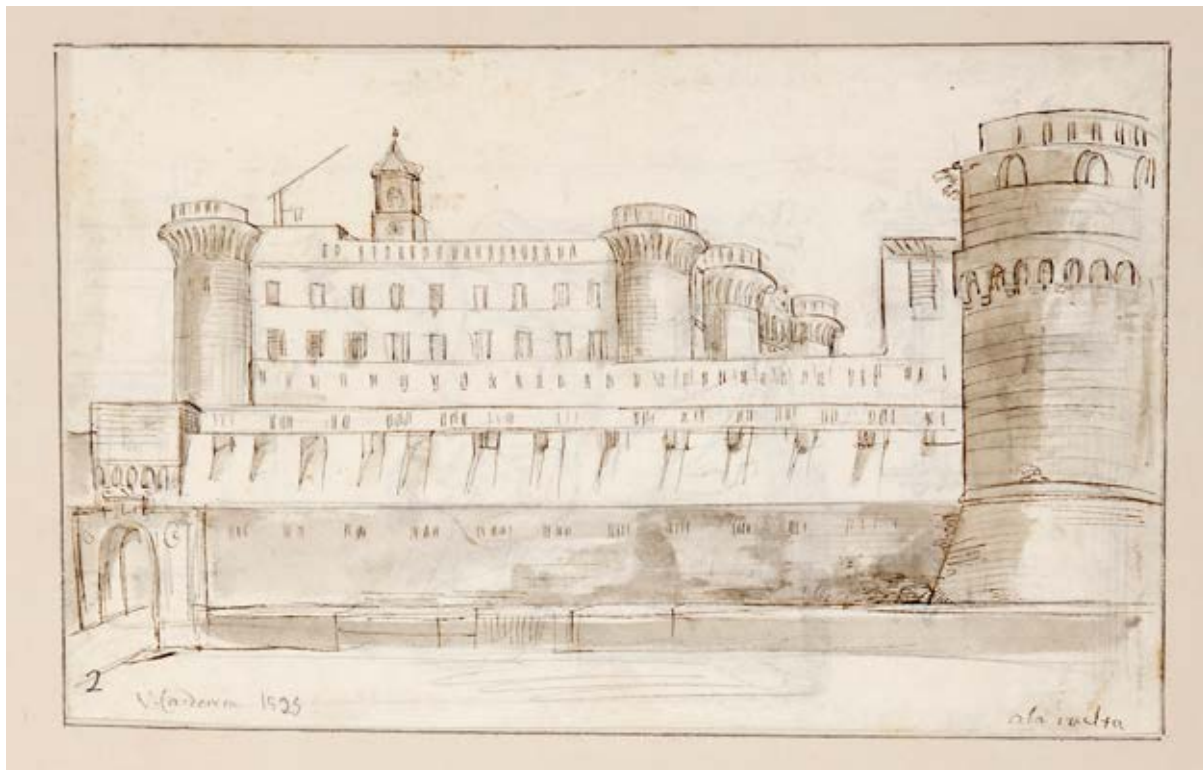


Figura 13. Valentín Carderera y Solano, fachada Norte de Castel Nuovo, 1825, dibujo. FLG, IM 09675.

desde donde realizó otra vista del acceso al interior del castillo⁶⁰ (fig. 14). La mención a sus dibujos en el interior del gran patio quizás se refiera no a una vista de conjunto del patio de armas sino a los detalles arquitectónicos que dibujó en uno de los folios conservados, concretamente el portal de la capilla palatina, el intradós del arco y de las ventanas interiores⁶¹.

También se interesó por efigies, posiblemente de la reina Juana, que aparece en dos versiones en uno de los dibujos del castillo y en el que se la identifica como moradora del palacio real junto a Alfonso de Aragón, a cuyos avatares le dedicó Carderera unos versos en el reverso del folio⁶². Giovanna y Alfonso también protagonizaron otro dibujo de Carderera, esta vez en el patio de un palacio nobiliario imaginario, que representa el momento de encuentro de la reina con su hijo adoptivo Alfonso el día de su ingreso triunfal en Nápoles el 8 de julio de 1421⁶³.

También realizó dos vistas urbanas de lugares muy vinculados con el rey Alfonso I. En relación a San Domenico Maggiore, donde ya había dibujado monumentos funerarios, ilustró la gran plaza que el rey promovió en la parte absidal de la iglesia, a modo de una operación de *renovatio* urbana iniciada por Alfonso I y seguida tanto por Ferrante I como por Alfonso II, quien recualificó el espacio urbano – muy ligado también a la nobleza local – mediante una escalera monumental y un portal entre 1465 y 1470⁶⁴. Carderera realizó dos dibujos – con y sin la parte baja de la *guglia* – en una vista frontal de los elementos – la escalera y el ábside –, que caracterizaron la imagen urbana tras la reforma alfonsina de esta plaza tan ligada a los Aragona también por la presencia de su panteón dinástico⁶⁵ (figs. 15-16).

En su diario Valentín Carderera anotó que el 26 de febrero de 1825 dibujó «la muralla de Nápoles, por el lado delle monachele di S. Ioachino. Hize 3 dibujos de este sitio pintoresco e histórico por donde entraron los Aragoneses con Alfonso V»; en efecto, las tropas del rey Alfonso conquistaron definitivamente Nápoles en 1442 mediante la táctica, ya utilizada por el general romano Belisario en el 537 d.C., de superar las murallas por el acueducto de la Bolla que desde época griega suministraba agua a la ciudad por las inmediaciones de la puerta a Carbonara o de Santa Sofia. Carderera ilustró

60. Apéndice nº 19. Inscripción de Valentín Carderera: «A la vuelta».

61. Apéndice nº 20. Inscripción de Valentín Carderera: «Real Palacio de la Reyna D^a Juana y de D. Alfonso de Aragón». Lanzarote Guiral 2018, cat. 49, p. 113.

62. Transcritos en LANZAROTE GUIRAL 2018, cat. 48v, pp. 112-113.

63. Apéndice nº 21. Inscripción de Valentín Carderera: «muerte de Andrea por la noche / Recev.to de Juana a Alonso de Aragón». LANZAROTE GUIRAL 2018, cat. 56, p. 119.

64. DE DIVITIIS 2011.

65. Apéndices nnº 22-23. Inscripción de Valentín Carderera: «S. Domenico Maggiore» y «S. Domenico Maggiore. V. Carderera 1825».



Figura 14. Valentín Carderera y Solano, el foso de Castel Nuovo frente a la fachada principal, 1825, dibujo. FLG, IM 09676.

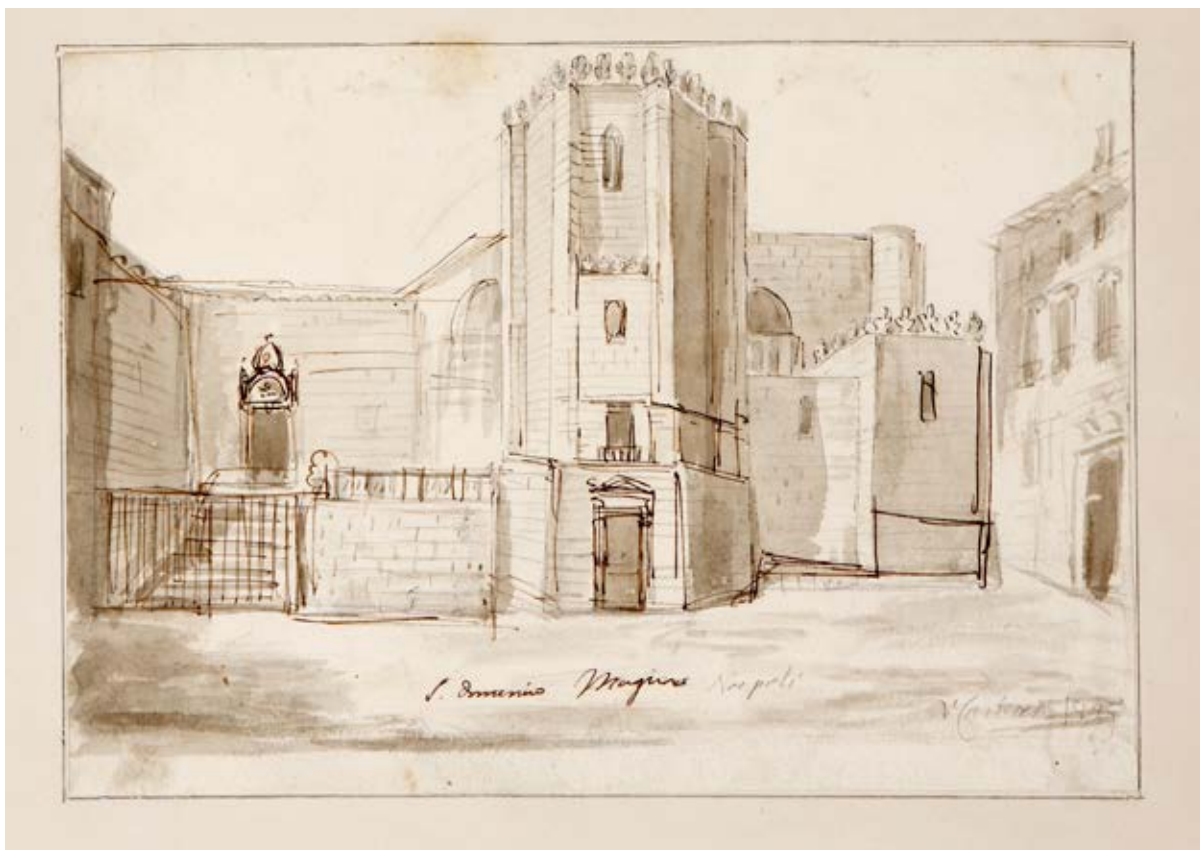


Figura 15. Valentín Carderera y Solano, la plaza de San Domenico Maggiore, 1825, dibujo. FLG, IM 09678.



Figura 16. Valentín Carderera y Solano, la plaza de San Domenico Maggiore con la base de la gugli, dibujo. FLG, IM 09677.

este punto del recinto amurallado desde el Norte, justamente desde el punto en el que una torre marca el quiebro de la muralla, en el que se aprecia la torre de San Michele, así como el ponte Nuovo construido por Pedro de Toledo en 1537⁶⁶, al que Carderera le dedicó también otra vista más en detalle (fig. 17)⁶⁷.

Carderera se interesó también por dos palacios nobiliarios: el palacio Penne y el Orsini di Gravina. El palacio construido en 1406 por Antonio Penna, secretario del rey Ladislao, había pasado en el siglo XVIII a la titularidad de la orden de los padres Somascos y en 1806, tras la abolición de las órdenes religiosas, a propiedad privada del abad Teodoro Monicelli. Fue de gran interés para los viajeros del norte de Europa en la segunda mitad del siglo XIX siendo los de los arquitectos suecos Friedrich Wilhelm Scholander (1816-1881) y de su alumno Vilhelm Dahlerup (1836-1907) los primeros dibujos que se conocen del palacio a modo de completos levantamientos de la fachada principal⁶⁸. Algunos años antes, a Carderera no le interesó la visión de conjunto o la composición arquitectónica de la fachada sino el detalle de la introducción de la heráldica en fachada, tanto las plumas de la familia del comitente – Antonio Penna – como las flores de lis del rey Ladislao de quien era su fiel secretario, como reza un epígrafe en fachada que reportó el propio Carderera en el dibujo del detalle arquitectónico de los *archetti pensili* de la fachada⁶⁹. También se interesó por otro de los grandes palacios del Renacimiento napolitano, esta vez del siglo XVI, como era el palacio Orsini di Gravina, construido entre 1513 y 1549 y completado por la familia a lo largo de los siglos siguientes con la participación de notables arquitectos. En 1825 el palacio era en una fase de degradado coincidiendo con la caída política y económica de la familia Orsini que acabó por ceder el palacio a sus acreedores en 1836; una vez adquirido por Giulio Cesare Ricciardi, tuvo inicio una profunda transformación del edificio anterior a la campaña de obras que lo transformaron definitivamente en la Facoltà di Architettura entre 1936 y 1940 tras un periodo como sede de Correos⁷⁰. Cuando todavía pertenecía a la familia Orsini Carderera dibujó el palacio en dos rápidos bosquejos desde la subida a Monteoliveto o Sant'Anna dei Lombardi, en los que mostraba interés por elementos que en pocos años serían drásticamente modificados, sobre todo la configuración arquitectónica quinientista de la planta noble, tanto los huecos como los clipeos, los

66. Apéndice nº 24. La cita del diario y el estudio del dibujo en LANZAROTE GUIRAL 2018, cat. nº 51, p. 115.

67. Apéndice nº 25. Inscripción de Valentín Carderera: «Nápoles. Monjitas de San Joaquín».

68. PICONE 2018, pp. 39-40, 45, 47. Los dibujos, realizados entre 1830 y 1864 se conservan en el Nationalmuseum de Estocolmo. Sobre estos arquitectos suecos en Nápoles véase MANGONE 2002, p. 27.

69. Apéndice nº 17. LANZAROTE GUIRAL 2018, cat. 50, pp. 113-114.

70. DIVENUTO 2003 Y PICONE 2008.



Figura 17. Valentín Carderera y Solano, el Puente Nuevo en la Porta a Carbonara, 1825, dibujo. FLG, IM 09673.

bustos y el friso con el epígrafe a la familia que hacían al palacio tan característico⁷¹. Sin emblemas de pertenencia a alguna casa nobiliaria ni elementos que denunciasen su singularidad, Carderera dibujó el «patio de una casa en Nápoles»⁷², quizás como ilustración de la tipología y la escala de una casa palaciega napolitana, si bien el atrio y el patio dibujados correspondían al palacio de Scipione Castaldo que había englobado la antigua iglesia del convento de monjas de San Giovanni a Nido promovido por la reina Maria de Hungría (1257-1323)⁷³. Del mismo modo ilustró, con un dibujo también sin rasgos identificativos, un área urbana interior entre palacios o construcciones preciadadas del colmatado tejido urbano napolitano⁷⁴. Si bien conocemos, a partir de su diario, que hizo excursiones a lugares con restos arqueológicos como Pompeya y Herculano no se conoce ningún dibujo que muestre intereses por sus restos. Del área Sur de los alrededores de Nápoles únicamente le interesó, a diferencia de muchos de sus predecesores y contemporáneos del *Grand Tour*, la pequeña población de Sorrento, de la cual dibujó la plaza con la fuente (fig. 18)⁷⁵ y a una mujer con vestimenta característica de Capri⁷⁶. En su otra excursión conocida, esta vez hacia Posillipo, se interesó por la zona del antiguo palacio de la reina Juana, que la leyenda ubicaba como preexistencia al palacio Donn'Anna, reconstruyendo el palacio de la reina Anjou en una vista paisajística⁷⁷ (fig. 19). Otros dibujantes franceses se interesaban también en esos años por la relación del palacio seiscientista con la reina Anjou⁷⁸, pero Carderera se concentró más en el entorno paisajístico que en la reconstrucción arquitectónica del palacio en época virreinal. En 1825 el edificio se alejaba de su pasado nobiliario tras la reedificación querida por Anna Caraffa, esposa del virrey Ramiro Núñez de Guzmán duque de Medina de las Torres, a mediados del siglo XVII, para ser ocupado por una fábrica de vidrio⁷⁹, lo que no fue obstáculo para el interés de Carderera quien realizó también un dibujo de las galerías del nivel superior de la fachada noreste⁸⁰ (fig. 20). La distinción entre los palacios “de la reina Juana” y de “D. Ana” nos indica que más que una confusión Carderera está interesado en comprender y restituir la estratificación histórica entre ambas residencias.

71. Apéndice nº 26. LANZAROTE GUIRAL 2018, cat. 52, pp. 117.

72. Apéndice nº 27. LANZAROTE GUIRAL 2018, cat. 53, p. 117.

73. HOCH 1966. Agradezco la identificación a Fulvio Lenzo.

74. Apéndice nº 28. LANZAROTE GUIRAL 2018, cat. 55, p. 119.

75. Apéndice nº 29. Inscripción de Valentín Carderera: «Sorrento».

76. Apéndice nº 30. LANZAROTE GUIRAL 2019, p. 36.

77. Apéndice nº 31; inscripción de Valentín Carderera: «Palacio de D. Juana en Posilipo».

78. VISONI 2017b, pp. 244-250.

79. PANE 2017, pp. 190-192.

80. Apéndice nº 32. Inscripción de Valentín Carderera: «Palacio de D. Ana en Posilipo».





Figura 19. Valentin Carderera y Solano, paisaje de Posillipo con el palacio de la reina Giovanna, 1824-1825, dibujo. MH, IM 01903.

En la página anterior, figura 18. Valentin Carderera y Solano, plaza con fuente en Sorrento, 1824-1825, dibujo. FLG, IM 09679.



Figura 20. Valentín Carderera y Solano, atrio del palacio de Donn'Anna en Posillipo, 1824-1825, dibujo. FLG, IM 09681.

Entre los intereses de Carderera que muestran los dibujos también se encuentran iglesias, como la de San Giorgio Maggiore cuyo interesante espacio absidal seiscentista – fruto de la inversión de la orientación del antiguo ábside paleocristiano por parte de Cosimo Fanzago a lo largo del siglo XVII – ilustró a través de un dibujo realizado desde la única nave y en el cual no representó – quizás para expresar el espacio en un modo más explícito – el púlpito marmóreo⁸¹. También se interesó por espacios o elementos de iglesias que conocía bien por haberse detenido a dibujar sepulcros detalladamente, como en San Domenico Maggiore. En 1825 la gran iglesia dominica se encontraba en el estado en el que quedó tras la restauración del último tercio del siglo XVIII, que modificó radicalmente la configuración medieval del interior de la iglesia como en tantas otras iglesias medievales napolitanas. En esa época, quizás por parte de Francesco Antonio Picchiatti, se eliminaron las aperturas ojivales y se decoraron las superficies con clipeos, festones y fastigios tal y como ilustró Carderera en su dibujo que precede la ulterior obra de transformación del interior del complejo diseñada por el arquitecto Federico Travaglini entre 1850 y 1853 – de quien se conservan dibujos del aspecto seiscentista – que proponía, a su vez, recuperar su aspecto medieval⁸². Allí dibujó una vista transversal completa de un tramo central de la iglesia que ilustraba la configuración arquitectónica de las tres naves⁸³ (fig. 21) así como otra que representaba en detalle el tramo de la nave lateral en correspondencia con la capilla del Crucifijo donde no aparece la epidermis seiscentista, ya sea porque había iniciado a ser retirada en favor del precedente estrato histórico o bien porque fue recreada por el propio Carderera⁸⁴ (fig. 22). También se interesó por dibujar la portada “renacentista” de la capilla de Castel Nuovo al igual que hizo con la “gótica” de San Giovanni a Carbonara⁸⁵ (fig. 23).

También se interesó por una «fábrica» situada extramuros de la puerta de Constantinopla, al norte de la ciudad. La gran iglesia sería parte de un complejo que presentaba un torreón almenado anexo que Carderera dibujó en primer plano, mostrando así su interés en el mismo. Según su propia inscripción, la vista es realizada «desde el principio de la subida a la Calle de S. Giuseppe vestite agli ignudi / mirando acia la Puerta, el angulo, de Constantinopla», es decir, el espacio urbano extramuros de esquina entre los conocidos entonces como la Strada de’Reggi Studi – ubicada ante el palazzo degli Studi, actual Museo Arqueológico Nacional, en prosecución de la strada San Giuseppe de Nudi – y el Largo delle Pigne – la salida hacia el Este de la puerta. La iglesia es posible reconocerla como

81. Apéndice nº 33. Inscripción de Valentín Carderera: «S. Giorgio Maggiore». LANZAROTE GUIRAL 2018, cat. 44, p. 109.

82. PICONE 2016.

83. Apéndice nº 34. Inscripción de Valentín Carderera: «S. Domenico el Mayor en Nápoles. 1825».

84. Apéndice nº 35. Inscripción de Valentín Carderera: «S. Domenico el Mayor de Nápoles. Febrero. 1825».

85. Apéndice nº 36. Inscripción de Valentín Carderera: «S. Joannes de Carbonara Napoles. Enero. 1825».



Figura 21. Valentín Carderera y Solano, tramo transversal de la basilica de San Domenico Maggiore, 1825, dibujo. FLG, IM 09322.



Figura 22. Valentín Carderera y Solano, tramo de las naves de la basilica de San Domenico Maggiore en correspondencia con la capilla del Crucifijo, 1825, dibujo. FLG, IM 09107.

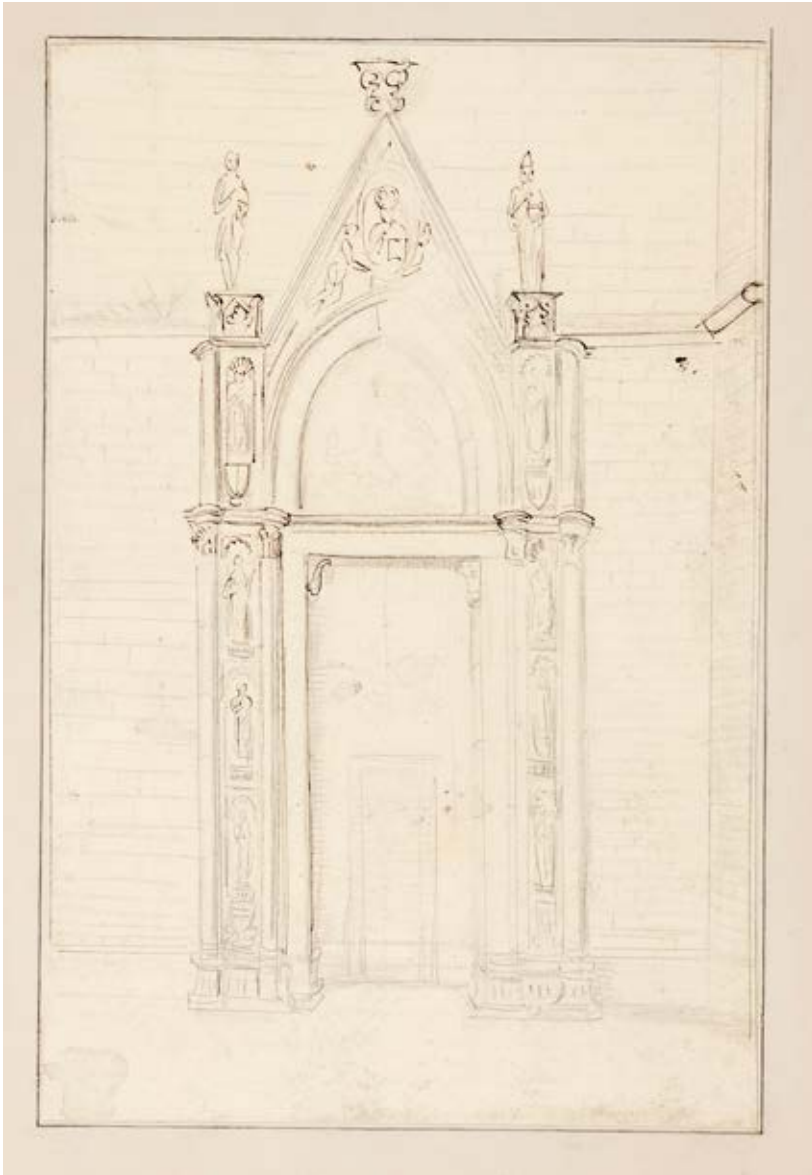


Figura 23. Valentín Carderera y Solano, portada de la iglesia de San Giovanni a Carbonara, 1825, dibujo. FLG, IM 09680.

la de Sant’Agnello Maggiore, Sant’Aniello a Caponapoli o Sant’Angello de’canonici del Salvatore – como fue llamada por Giuseppe Sigismondo en 1788 –, restaurada en el siglo XVI sobre los restos de una más antigua, de época paleocristiana, y ubicada en el lugar amurallado de la antigua acrópolis griega; la iglesia formaba parte de un complejo más amplio y el torreón pudiera ser una adición imaginaria, quizás inspirado en el campanario-belvedere de Santa Maria Regina Coeli o en la Torretta reale construida por el arquitecto Costantino Manni en 1748 y relacionada con el complejo monástico agustino confinante de Sant’Andrea delle Dame⁸⁶.

Los dibujos realizados por Valentín Carderera en Nápoles responden a una variedad de intereses históricos y artísticos. Entre ellos priman los dibujos de monumentos arquitectónicos y funerarios, sobre los cuales no existe un código preestablecido para conformar un *corpus* unitario y no se interesó por realizar cuidadosos levantamientos de conjunto, sino que el énfasis es puesto en modo muy personal en cada uno de los sujetos dibujados. Realizó él mismo todos los dibujos de los monumentos de su interés, a diferencia del arqueólogo y erudito francés Aubin-Louis Millin (1759-1818) que llegó a Nápoles un decenio más tarde, quien encargó los dibujos de los monumentos napolitanos de su interés a artistas locales⁸⁷.

Salvo la excepción del palacio de la reina Giovanna en Posillipo, Carderera se interesó fundamentalmente por arquitecturas ubicadas en el paisaje urbano de la ciudad de Nápoles y descuidó el entorno paisajístico del golfo de Nápoles, desde Sorrento hasta Baia, tan elogiados por los literatos y dibujados por los viajeros europeos de su época.

En algunos casos Carderera realizó dos dibujos del mismo sujeto en los que probó diferentes representaciones. El hecho de no descartar ninguno también indica el destino más personal e inacabado de estos dibujos, como el caso del dibujo de la iglesia de Sant’Agnello o del espacio urbano de la plaza de San Domenico que dibujó con y sin la *guglia* del siglo XVII como único añadido a la plaza tardomedieval. Para este dibujo no utilizó la famosa estampa que Domenico A. Parrino publicó en 1700 lo que, junto a las dos versiones del dibujo, indica una mayor atención al dibujo al natural. La omisión del obelisco también indica que sus dibujos al natural no se limitaban a representar lo existente sino que de los estratificados sujetos representados, ya sean monumentos funerarios o espacios urbanos, eliminaba los estratos históricos que no le interesaban en favor del tiempo histórico de su interés. Otro ejemplo son los dibujos de los sepulcros de Santa Chiara, en los que obvió el

86. Apéndice nº 37. Inscripción de Valentín Carderera: «fabrica vista desde el principio dela subida a la calle de S. Giuseppe vestire agli ignudi / mirando acia la puerta, el angulo, de Constantinopla en Nápoles». LANZAROTE GUIRAL 2018, cat. 54, pp. 117-118.

87. TOSCANO 2011.

entorno “barroco” que los envolvía y recubría en parte para dibujarlos aislados, en un intento por reconstruir su situación en época medieval.

Si bien podía contar con levantamientos ya realizados por artistas locales de algunas obras de su interés, como los de Filippo Marsi del monumento funerario del rey Ladislao en 1812 para el abad Millin, no parece que recurriese a la copia para sus dibujos napolitanos en favor del dibujo al natural, a diferencia de algunos dibujos romanos y del único conocido de Génova, concretamente de la residencia del cónsul en el palacio Brignole. Entre los otros palacios relacionados con la antigua familia Brignole, el dibujado por Carderera es el conocido como palazzo Gio. Carlo Brignole, uno de los palacios que formaba parte de *I Rolli di Genova* desde su amplia reconfiguración en 1671 en la Strada Nuovissima, la ampliación de la más antigua Strada Nuova⁸⁸ (fig. 24). Reconocido entre los principales palacios ciudadanos, era muy apreciado también por los viajeros y así fue introducido, atribuido a Galeazzo Alessi, por el arquitecto Martin Pierre Gauthier, pensionado del Rey de Francia en la Academia de Francia en Roma, en su obra *Les Plus Beaux Édifices de La Ville de Genes et de ses environs*, publicado en París en 1818 y reconocido como *Petit Palais Brignole*, para distinguirlo de los otros palacios ligados a la familia Brignole en la Strada Nuova⁸⁹. Gauthier publicó tres láminas del palacio colocando dos ilustraciones en cada una de ellas: la primera dedicada a la planta baja y el alzado de la fachada principal, la segunda dedicada a la planta noble y la sección, y una tercera dedicada a dos vistas, una de la entrada desde el vestíbulo y otra del rico y complejo espacio del desembarco de la escalera en la planta noble. Precisamente el vestíbulo y el desembarco de la escalera es lo más elogiado por Gauthier en el breve texto⁹⁰ y asimismo también resultarían de gran interés para Carderera en su estancia en el palacio invitado por el cónsul ya que el dibujo de Carderera de este palacio está directamente tomado de la ilustración de Gauthier (fig. 25).

Para sus dibujos de Nápoles, en cambio, no utilizó fuentes grabadas. Carderera poseía algunas entre las más famosas colecciones de estampas de monumentos, lugares y paisajes que circulaban por Italia durante su estancia en el país. Él mismo indicó que poseía las series de Wilhelm Friedrich Gmelin (1760-1820), las de Johan Christian Reinhart (1761-1847) y Albert Christoph Dies (1755-1822), dibujantes, pintores y grabadores que alternaron sus intereses por Roma y sus inmediaciones, que

88. Museo de Huesca, Palacio Brignole, inv. 01708, lápiz sobre papel, 436x263 mm.

89. GAUTHIER 1818, tavv. 60-63.

90. «Le petit palais Brignola offre un plan d’une conception sage et agréable; l’escalier est heureusement placé au milieu de jolis portiques en marbre blanc; l’arrivée de cet escalier au premier étage est d’un bel effet, produit sor-tout par une loge ménagée avec art en face de sa dernière révolution, et l’élévation principale est d’une bonne proportion. Cet édifice, qui fut bâti par la famille de ce nom, est encore attribué à Galeasso Alessi», GAUTHIER 1818, p. 8.

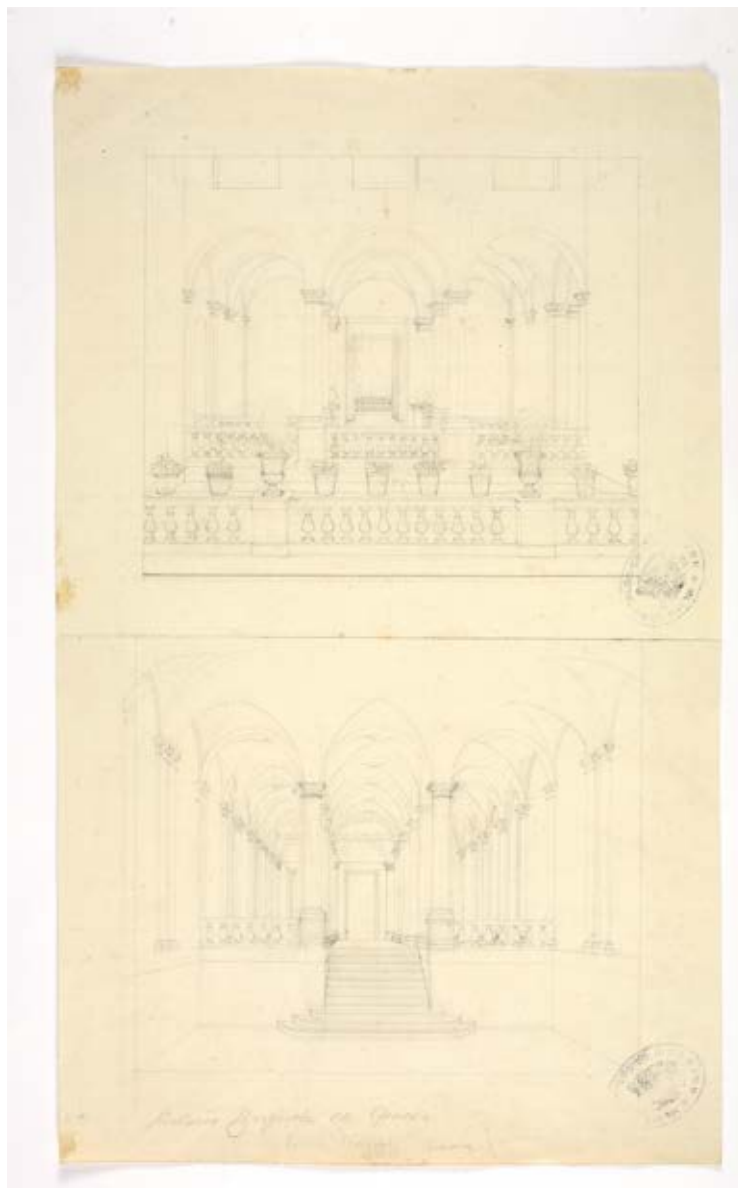


Figura 24. Valentín Carderera y Solano, palacio de Gio. Carlo Brignole en Génova, atrio de entrada y desembarco de la escalera, dibujo. Museo de Huesca, Palacio Brignole, inv. 01708.

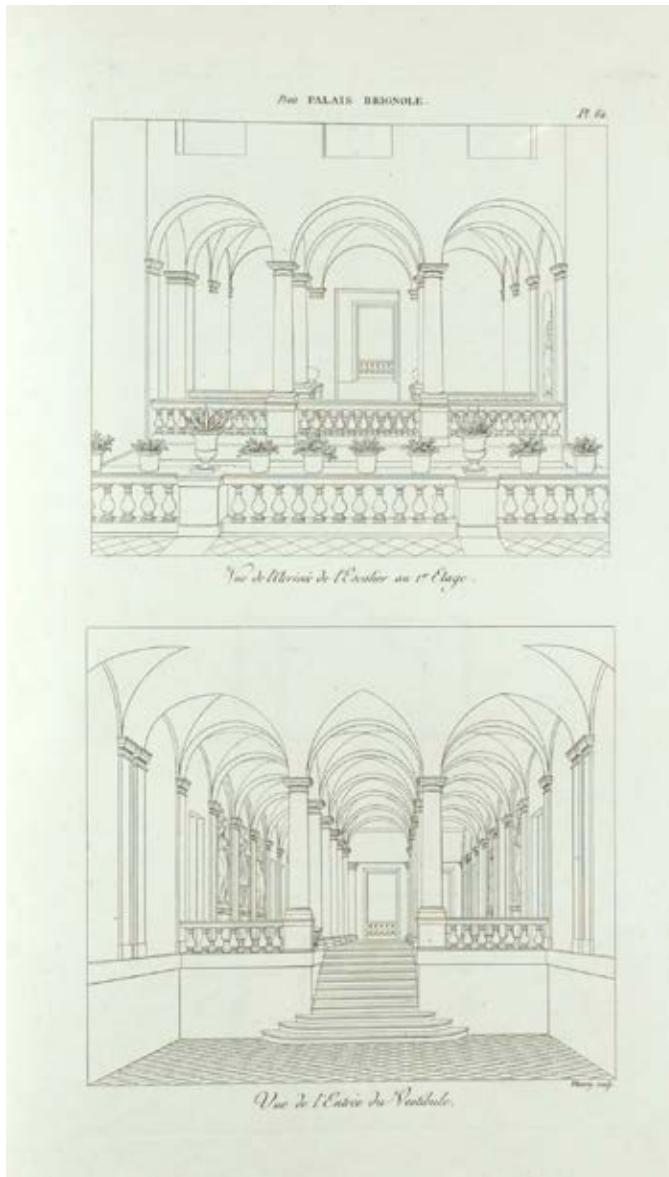


Figura 25. Martin Pierre Gauthier, palacio de Gio. Carlo Brignole en Génova, atrio de entrada y desembarco de la escalera, grabado (GAUTHIER 1818, tav. 62).

concentró su producción, con sus viajes y obras que tenían como protagonistas a los alrededores paisajísticos de Nápoles. De William Friedrich Gmelin poseería algunas de las múltiples estampas que el artista vendía en el taller que tuvo abierto en la Piazza di Spagna entre 1800 y 1820, las cuales se concentraban en vistas de los alrededores de Roma connotadas por la presencia de restos antiguos inmersos en la naturaleza, en especial el agua y las cascadas, como las vistas de Palestrina, de Terni – las cascadas de Marmore – o de Tivoli, con el puente Lupo, de Pozzuoli, las cascadas, las termas y la villa de Adriano o la gruta de Neptuno, las cascadas y templos de Vesta y Sibila. Una obra de Gmelin, como hemos visto, concretamente *El templo de la Fortuna en el puerto de Anzio*, ha sido identificada como fuente para uno de los dibujos de Carderera⁹¹. Gmelin viajó a Nápoles en 1787-1788 y a los alrededores partenopeos dedicó algunas estampas donde prevalece el paisaje frente a los monumentos arqueológicos, como las vistas de Baia y de Pozzuoli desde el Monte Nuovo, del monte Epomeo en Ischia o la gruta volcánica en Posillipo⁹². De Johan Christian Reinhart y Albert Christoph Dies conservaría la obra *Collection de vues pittoresques de l'Italie dessinées d'après nature et gravées à l'eau forte a Rome par trois peintres allemands*, publicada en 1799 junto a Jacques Méchau, o alguno de sus 72 grabados de Roma y sus alrededores, sobre todo de Tivoli⁹³. Entre todas las posibles estampas de monumentos y paisajes de Roma y Nápoles que Carderera mencionó en su *Cuadro sinóptico*, y que fueron donadas a la Biblioteca Nacional en 1867, las de estos tres autores tendrían un especial valor para el coleccionista al ser mencionadas explícitamente⁹⁴.

No obstante poseía estampas de estos artistas que ilustraban los alrededores partenopeos, Carderera no los utilizó para sus dibujos, a diferencia de los realizados en Roma. También con respecto a Roma, en Nápoles se concentró en dibujar monumentos urbanos e interiores de importantes complejos religiosos y no por los alrededores paisajísticos, que, en cambio, era lo más apreciado por los pensionados, dibujantes, viajeros extranjeros y por la producción grabada de la época.

91. GALLEGO GARCÍA 2015, pp. 79-80.

92. BORCHARDT 2010.

93. REINHART, DIES, MÉCHAU 1799.

94. CARDERERA Y SOLANO 1865, p. 112 «las series de Gmelin, las de Reinhart y Dies» se encuentran dentro de la *Clase IV. Estampas Topográficas. Monumentos antiguos y modernos – Vistas. – Arquitectos. – Decoración*. El catálogo de la actual colección de la Biblioteca Nacional de España solo refiere una estampa de Gmelin, concretamente *un Paisaje con la llegada de Baco al palacio de Estáfilo*, 1805 (BNE INVENT/3698) y 4 de Johan Christian Reinhart, 2 del Coliseo – *Nel Colosseo*, 1799 –, que formaban parte del libro *Collection de vues pittoresques de l'Italie [...]* (INVENT/20077 e INVENT/20073), un *Eremitaño orando en una gruta*, 1805 (BNE INVENT/31155) y un *Paisaje con un mulo y un perro*, 1805 (BNE INVENT/31154).

Consideraciones finales

Los dibujos de los monumentos funerarios muestran su interés por la iconografía, que más tarde se colmará en su *Iconografía española* a modo de «panteón nacional de papel», al decir de José María Lanzarote Guiral⁹⁵. Como él mismo escribió en el prólogo, su interés por el dibujo de sepulcros y monumentos como modo de conservar su memoria inició en Nápoles y de ámbito napolitano introdujo en la *Iconografía española* a Alfonso V, el Magnánimo, mediante un retrato juvenil y un gran *tondo* o medallón marmóreo⁹⁶, a falta de un gran monumento u otra efigie que lo representara en ese momento tras la destrucción de la estatua orante que lo representaba en Poblet desde 1671. El hecho de no dibujar ningún sepulcro en la ciudad de Roma denuncia su interés por su valor histórico para la historia del reino de Nápoles por encima de su interés artístico como obras que mezclan arquitectura y escultura. En este caso, los sepulcros y monumentos funerarios Anjou y los arquitectónicos o urbanos ligados a los Aragón representarían para Carderera la historia del reino y la relación del reino de Nápoles con la casa de Aragón, siendo los monumentos dibujados el testimonio histórico de la unión entre España y Nápoles a través del linaje y el reino de Aragón.

Su interés histórico explica la introducción de escenas en sus dibujos a modo de apresurados bocetos, como el dibujo de Castel Nuovo donde ilustró el encuentro entre la reina Giovanna y el rey Alfonso. A diferencia de sus coetáneos viajeros franceses, ingleses y alemanes, a Carderera no le movía únicamente el interés artístico o paisajístico sino que su estancia parece marcada por la búsqueda de la unión entre las historias de España y Nápoles. Se interesa, por ejemplo, por las verdaderas armas usadas por los Aragón en Nápoles, tanto las reales como las de otros Aragón españoles como los condes, más tarde duques, de la Roca, un título en ese momento ostentado por la II duquesa Victoria María Teresa Vera y Aragón y Nin de Zatrillas (1798-1858) y que fueron representadas en el dibujo de Castel Nuovo mencionadas como «Vera ab Aragonia», las cuales localizó en la iglesia de Santa Maria La Nova, bajo el escudo «Gentis de Vera & Aragonia ex comitibus Rocae», quizás en el sepulcro de Juana de Trastámara, mujer de Ferrante I, enterrada en el presbiterio de la iglesia de Santa Maria La Nova⁹⁷.

En la frase, ya citada, del prólogo de la *Iconografía Española* mencionó su interés por conservar la memoria de los monumentos napolitanos relacionados con personajes españoles y, por lo tanto, con

95. LANZAROTE GUIRAL 2019, pp. 211-218, cit. en p. 211.

96. CARDERERA y SOLANO 1855 y 1864, tomo I, XLII.

97. Apéndice nº 17. Inscripción de Valentín Carderera: «Vera Ab Aragonia. Gentis de Vera & Aragonia ex comitibus Rocae. En S. Maria la Nova».

la historia de España. El interés que Carderera desarrolló a lo largo de su vida por construir la historia de España a partir de monumentos, arquitectónicos y funerarios, tuvo sus inicios en Nápoles, donde se observa que su interés por la pérdida de la memoria y de los restos que testimoniaban el pasado de España incluía la ciudad de Nápoles. El interés de Carderera por la historia de Nápoles estaría ligada a su pasado como parte de la Monarquía Hispánica pero también posiblemente a las raíces reales aragonesas de su protector, el duque de Villahermosa José Antonio Azlor y Aragón o José Antonio Azlor de Aragón y Pignatelli de Aragón, a quien él mismo dedicó la *Iconografía Española*, y quien no solo tenía vínculo con Nápoles por el origen real aragonés del ducado, sino también como titular de otros títulos napolitanos y por línea materna como hijo de Maria Manuela Pignatelli de Aragón, Gonzaga y Caracciolo (1753-1816).

En este estudio se han analizado todos los dibujos conocidos de Valentín Carderera en Nápoles, revisando, en algunos casos, sus identificaciones e introduciéndolos en una reflexión más amplia sobre las motivaciones de su estancia napolitana. Los dibujos de Nápoles conocidos actualmente son las fuentes más importantes para conocer sus juveniles inquietudes que le movieron a visitar la ciudad. De ellos emerge que los intereses de Carderera se concentraron en monumentos ligados a la presencia real, tanto Anjou como Aragón, y muestra cuánto su viaje a Nápoles fuese un modo de indagar en la historia de España, sobre todo de Aragón, así como de la historia del linaje de Villahermosa, entroncado con las casas de Aragón, Sanseverino, Pignatelli y Caracciolo, a cuyos ascendientes en Nápoles dedicó también Carderera algunos de sus dibujos de monumentos funerarios.

Apéndice documental

Listado de dibujos de Valentín Carderera en Nápoles

Abreviaturas:

BNE: Biblioteca Nacional de España

FLG: Fundación Lázaro Galdiano

MH: Museo de Huesca

1. Valentín Carderera y Solano, *Monumento funerario de Maria de Durazzo en la iglesia de Santa Chiara*, 1825, dibujo, pluma, tinta sepia y aguada de color sobre papel avitelado, 23,3x14,7 cm. FLG, IM 09674.
2. Valentín Carderera y Solano, *Monumento funerario de Agnese y Clemenzia de Anjou en la iglesia de Santa Chiara*, 1825, dibujo, pluma, lápiz negro y aguada de color sobre papel avitelado, 29,4x19,5 cm. FLG, IM 09686.
3. Valentín Carderera y Solano, *Monumento funerario de Giovanna di Durazzo y Roberto de Artois en la iglesia de San Lorenzo Maggiore*, 1825, dibujo, pluma, lápiz grafito y aguada de color sobre papel avitelado, 41,0x21,3 cm. FLG, IM 09672.
4. Valentín Carderera y Solano, *Monumento funerario de Caterina de Austria desde la entrada a la sacristía de San Lorenzo Maggiore*, 1825, dibujo, pluma, lápiz grafito, tinta negra y tinta aguada de color sobre papel avitelado, 34,8x24,9 cm. FLG, IM 09693.
5. Valentín Carderera y Solano, *Monumento funerario de Caterina de Austria en San Lorenzo Maggiore*, 1825, dibujo, pluma, tinta y tinta aguada de color sobre papel avitelado, 21,7x15,0 cm. FLG, IM 09682.
6. Valentín Carderera y Solano, *Detalles del monumento funerario del rey Ladislao Anjou-Durazzo en San Giovanni a Carbonara*, 1825, dibujo, pluma, lápiz grafito, y tinta marrón sobre papel fino verjurado amarillento, 19,0x23,0 cm. BNE, DIB/18/1/7868. <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000167677>
7. Valentín Carderera y Solano, *Monumento funerario del rey Ladislao Anjou-Durazzo*, 1825, dibujo, pluma, lápiz grafito y tinta aguada de color sobre papel avitelado, 32,2x23,4 cm. FLG, IM 09111.
8. Valentín Carderera y Solano, *Monumento funerario de Maria de Aragona en la iglesia de Santa Maria di Monteoliveto*, 1825, dibujo, pluma, lápiz grafito, tinta y tinta aguada de color sobre papel avitelado, 23,4x15,8 cm. FLG, IM 09300.
9. Valentín Carderera y Solano, *Monumento funerario de Cristoforo y Tommaso d'Aquino en la basilica de San Domenico Maggiore*, 1825, dibujo, lápiz grafito sobre papel avitelado, 29,0x21,1 cm. FLG, IM 09685.
10. Valentín Carderera y Solano, *Monumento funerario de Giovanna d'Aquino en la basilica de San Domenico Maggiore*, 1825, dibujo, pluma, lápiz grafito y tinta aguada de color sobre papel avitelado, 21,9x13,3 cm. FLG, IM 09109.
11. Valentín Carderera y Solano, *Monumento funerario de Galeazzo Pandone*, 1824-1825, dibujo, pluma, lápiz grafito y tinta aguada de color sobre papel avitelado, 16,0x11,3 cm. FLG, IM 09108.

12. Valentín Carderera y Solano, *Monumento funerario de Sergianni en la capilla Caracciolo de la iglesia de San Giovanni a Carbonara*, 1825, dibujo, pluma, lápiz grafito, tinta y tinta aguada sobre papel avitelado, 33,5 x 21,1 cm. FLG, IM 09323.
13. Valentín Carderera y Solano, *Monumento funerario de Giacomo Senseverino en la iglesia de los Santos Severino e Sossio*, 1825, dibujo, pluma, pincel, a tinta marrón y aguadas grises y pardas sobre papel verjurado amarillento, 19,0 x 23,0 cm. BNE, DIB/18/1/7809. <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000167845>
14. Valentín Carderera y Solano, *Escultura de Porzia Coniglia en el monumento funerario de Fernando Maiorca en la iglesia de San Giacomo degli Spagnoli*, 1825, dibujo, pluma, pincel, tinta y aguada sepia sobre papel fino avitelado amarillento fino, 16,3x10,4 cm. BNE, DIB/18/1/7773. <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000167840>
15. Valentín Carderera y Solano, *Portada de la capilla palatina, intradós del arco triunfal y ventanas del interior de Castel Nuovo*, 1825, dibujo, lápiz grafito, pluma y tinta sepia sobre papel avitelado amarillento, 24,1x14,0 cm. BNE, DIB/18/1/7810. <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000167855>
16. Valentín Carderera y Solano, *Fachada principal de Castel Nuovo desde el Largo del Castello*, 1825, dibujo, lápiz grafito, pluma y tinta sepia sobre papel avitelado amarillento, 16,5x23,1 cm. BNE, DIB/18/1/7718. <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000068740>
17. Valentín Carderera y Solano, *Fachada principal de Castel Nuovo desde el Largo del Castello y detalle de la fachada de palacio Penne*, 1825, dibujo, lápiz grafito, pluma, pincel, tinta marrón y tinta aguada parda sobre papel avitelado amarillento, 19,5x16,4 cm. BNE, DIB/18/1/7863. <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000167766>
18. Valentín Carderera y Solano, *Fachada Norte de Castel Nuovo*, 1825, dibujo, pluma, lápiz grafito, tinta y tinta aguada sobre papel avitelado, 12,0x19,5 cm. FLG, IM 09675.
19. Valentín Carderera y Solano, *El foso de Castel Nuovo frente a la fachada principal*, 1825, dibujo, pluma, lápiz grafito, tinta y tinta aguada sepia sobre papel avitelado, 12,6x18,4 cm. FLG, IM 09676.
20. Valentín Carderera y Solano, *Portada de la capilla palatina, intradós del arco triunfal y ventanas del interior de Castel Nuovo*, 1825, dibujo, pluma, lápiz grafito, pincel, tinta parda y aguadas grises sobre papel avitelado amarillento, 24,1x14,0 cm. BNE, DIB/18/1/7810. <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000167855>
21. Valentín Carderera y Solano, *Encuentro de los reyes Giovanna y Alfonso en un palacio napolitano*, 1825, pluma, lápiz grafito, pincel, tinta y aguadas grises sobre papel avitelado amarillento, 19,6 x 14,6 cm. BNE, DIB/18/1/7719. <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000066276>
22. Valentín Carderera y Solano, *La plaza de San Domenico Maggiore*, 1825, dibujo, pluma, lápiz grafito, tinta y tinta aguada sepia sobre papel avitelado, 13,8x20,2 cm. FLG, IM 09678.
23. Valentín Carderera y Solano, *La plaza de San Domenico Maggiore con la base de la guglia*, 1825, dibujo, pluma, lápiz grafito, tinta y tinta aguada sepia sobre papel avitelado amarillento, 12,0x17,1 cm. FLG, IM 09677.

24. Valentín Carderera y Solano, *El puente Nuevo y la muralla de Nápoles en el entorno de la Porta a Carbonara*, 1825, dibujo, pluma, tinta y aguadas de color sobre papel avitelado amarillento, 22,0x29,2 cm. BNE, DIB/18/1/7858. <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000187584>
25. Valentín Carderera y Solano, *El Puente Nuevo en la Porta a Carbonara*, 1825, dibujo, pluma, lápiz grafito, tinta y tinta aguada sobre papel avitelado amarillento, 19,4x24,1 cm. FLG, IM 09673.
26. Valentín Carderera y Solano, *Fachada del palacio Orsini di Gravina*, 1825, dibujo, pluma, lápiz grafito, pincel y tinta marrón y gris sobre papel avitelado amarillento, 21,5x11,7 cm. BNE, DIB/18/1/7878. <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000167773>
27. Valentín Carderera, *Patio de una casa en Nápoles en la antigua iglesia de San Giovanni a Nilo*, 1825, dibujo,, pincel, pluma, tinta y aguadas grises y pardas sobre papel verjurado amarillento, 20,1x129 cm. BNE, DIB 18/1/7726. <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000066275>
28. Valentín Carderera, *Vista de área urbana interior*, 1825, dibujo, pluma, pincel, tinta marrón y aguadas grises y sepías sobre papel amarillento:, 13,4x19,3 cm. BNE, DIB/18/1/7879. <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000167770>
29. Valentín Carderera, *Plaza con fuente en Sorrento*, 1824-1825, dibujo, pluma, lápiz grafito y tinta aguada de color sobre papel avitelado amarillento, 22,4x22,4 cm. FLG, IM 09679.
30. Valentín Carderera, *Mujer de Capri*, 1824-1825, acuarela y pluma sobre papel blanco, 21,9x14,5 cm. BNE, DIB/18/1/1181. <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000212401>
31. Valentín Carderera, *Paisaje de Posillipo con el palacio de la reina Giovanna*, 1824-1825, dibujo, pluma, lápiz grafito, tinta y tinta aguada sobre papel avitelado amarillento, 22,1x38,9 cm. MH, IM 01903.
32. Valentín Carderera, *Atrio del palacio de Donn'Anna en Posillipo*, 1824-1825, dibujo, pluma, lápiz grafito, tinta y tinta aguada sobre papel avitelado amarillento, 24,0x28,2 cm. FLG, IM 09681.
33. Valentín Carderera y Solano, *Ábside seiscientista de la iglesia de San Giorgio Maggiore*, 1825, dibujo, lápiz grafito sobre papel avitelado amarillento, 35,1x23,8 cm. BNE, DIB/18/1/7812. <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000167854>
34. Valentín Carderera y Solano, *Tramo transversal de la basilica de San Domenico Maggiore*, 1825, dibujo, pluma, lápiz grafito, tinta y tinta aguada sobre papel avitelado amarillento, 20,0x12,1 cm. FLG, IM 09322.
35. Valentín Carderera y Solano, *Tramo de las naves de la basilica de San Domenico Maggiore en correspondencia con la capilla del Crucifijo*, 1825, dibujo, pluma, lápiz grafito y tinta aguada de color sobre papel avitelado amarillento, 29,0x16,1 cm. FLG, IM 09107.
36. Valentín Carderera y Solano, *Portada de la iglesia de San Giovanni a Carbonara*, 1825, dibujo, pluma, lápiz grafito y tinta aguada sobre papel avitelado amarillento, 21,3x13,9 mm. FLG, IM 09680.
37. Valentín Carderera y Solano, *Iglesia de Sant'Aniello*, 1825, dibujo, pluma, pincel, lápiz grafito, tintas y aguadas parda y gris sobre papel verjurado amarillento, 20,0x14,2 cm. BNE, DIB/18/1/7725. <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000066272>

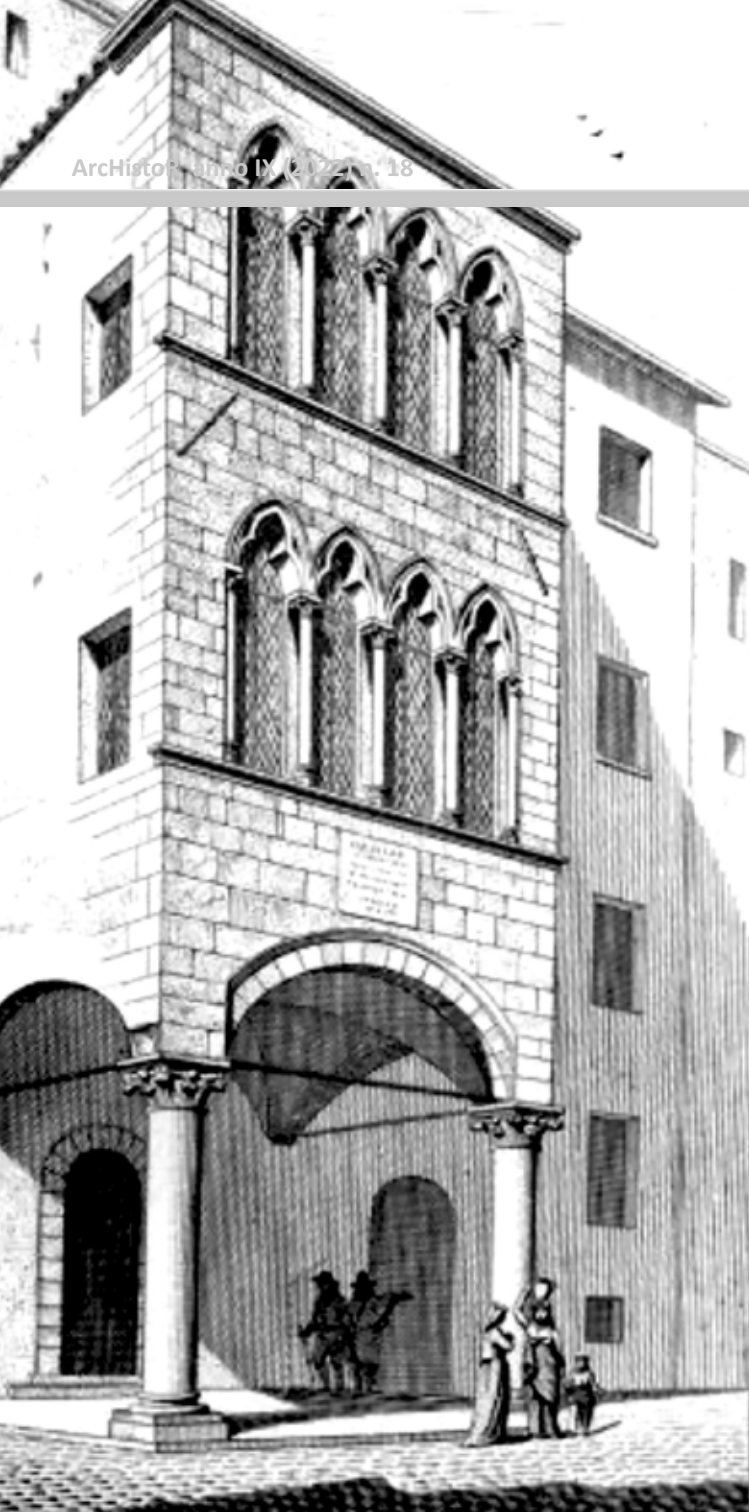
Bibliografía

- ALISIO 2005 - G. ALISIO, *Napoli e l'ambiente campano*, en A. RESTUCCI (ed.), *Storia dell'architettura italiana. L'Ottocento*, Electa, Milano 2005, vol. I, pp. 296-309.
- ARANA COBOS 2009 - I. ARANA COBOS, *Valentín Carderera: comisionado, académico y coleccionista*, en I. SOCIAS (ed.), *Conflictes bèllics, espoliacions, colleccions*, Universidad de Barcelona, Barcelona 2009, pp. 87-115.
- ARANA COBOS 2013 - I. ARANA COBOS, *Semblanza de Valentín Carderera*, en J.M. LANZAROTE GUIRAL, I. ARANA COBOS (eds.), *Viaje artístico por Aragón de Valentín Carderera. Monumentos arquitectónicos de España. Dibujos de la Colección Valentín Carderera de la Fundación Lázaro Galdiano, la Biblioteca Nacional de España y la Colección privada de la familia Carderera*, Institución Fernando el Católico, Fundación Lázaro Galdiano, Zaragoza 2013, pp. 11-40.
- AVETA 2017 - A. AVETA (ed.), *Castel Nuovo in Napoli. Ricerche integrate e conoscenza critica per il progetto di restauro e di valorizzazione*, artstudiopaparo, Napoli 2017.
- BIAGIO 1984 - F. BIAGIO, *Il cinquecentesco restauro dei feretri aragonesi in S. Domenico Maggiore*, en «Napoli Nobilissima», s. III, XXIII (1984), pp. 69-75.
- BORCHARDT 2010 - S. BORCHARDT, *Wilhelm Friedrich Gmelin: Veduten und Ideallandschaften der Goethezeit*, Catálogo de la exposición (Hausen ob Verena, Kunststiftung Hohenkarpfen, 25 julio - 7 noviembre 2010), Beuron Kunstverlag, Beuron 2010.
- BRILLI 2006 - A. BRILLI, *Il viaggio in Italia. Storia di una grande tradizione culturale*, Il Mulino, Bologna 2006.
- BUCCARO 1985 - A. BUCCARO, *Istituzioni e trasformazioni urbane nella Napoli dell'Ottocento*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1985.
- BUCCARO 2009 - A. BUCCARO, *Le opere di committenza reale nella capitale durante la restaurazione*, en SPINOSA 2009, pp. 193-205.
- BUCCARO 2017 - A. BUCCARO, *L'iconografia e la cartografia storica per lo studio del monumento*, en AVETA 2017, pp. 84-101.
- BUCCARO, LENZA, MASCILLI MIGLIORINI 2012 - A. BUCCARO, C. LENZA, P. MASCILLI MIGLIORINI, *Il Mezzogiorno e il Decennio. Architettura, città, territorio. Atti del quarto seminario di studi sul Decennio Francese* (Napoli - Caserta, 16-17 de mayo de 2008), Giannini Editore, Napoli 2012.
- CAPANO 2009 - F. CAPANO, *L'architettura e la città 1815-1860. Caserta e i siti minori delle province*, en SPINOSA 2009, pp. 207-227.
- CARDERERA Y SOLANO 2016 - V. CARDERERA Y SOLANO, *Diarios de viaje de Valentín Carderera por Europa (1841-1861). París, Londres, Bélgica y Alemania*, edición y estudio introductorio de J.M. Lanzarote Guiral, Institución Fernando El Católico, Zaragoza 2016.
- CARDERERA, Y SOLANO 1865 - V. CARDERERA, Y SOLANO, *Cuadro sinóptico de una colección de estampas recogida y ordenada por D. Valentín Carderera*, en «El arte en España», 1865, 3, pp. 103-113.
- CARDERERA Y SOLANO 1855 - V. CARDERERA Y SOLANO, *Iconografía española. Colección de retratos, estatuas, mausoleos y demás monumentos inéditos de reyes, reinas, grandes capitanos, escritores, etc. Desde el siglo XI hasta el siglo XVII, copiados de los originales por D. Valentín Carderera y Solano*, 2 tomos, Ramón Campuzano, Madrid 1855.
- CARRIÓ INVERNIZZI 2013 - D. CARRIÓ INVERNIZZI, *El panteón aragonés de San Domenico Maggiore de Nápoles bajo los Austria*, en S. CANALDA, C. FONTCUBERTA, *Imatge, devoció i identitat a l'època moderna*, Universitat de Barcelona-Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona 2013, pp. 185-198.

- D'ANGELO 2014 - F. D'ANGELO, *Napoli: il fascino di una città dai diari dei viaggiatori francesi e italiani (1800-1861)*, en A. BUCCARO, C. DE SETA (eds.), *Città mediterranee in trasformazione. Identità e immagine del paesaggio urbano tra Sette e Novecento*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2014, pp. 151-160.
- D'ARBTRIO 2001 - N. D'ARBTRIO, *San Domenico Maggiore, «la nova sacristia»: le arche, gli apparati e gli abiti dei re aragonesi*, Edizioni Savarese, Napoli 2001.
- DE DIVITIIS 2011 - B. DE DIVITIIS, *Un caso di rinnovamento urbano nella Napoli aragonese: la regio Nilensis e il largo di San Domenico Maggiore*, en P. BOUCHERON, M. FOLIN (eds.), *I grandi cantieri del rinnovamento urbano*, Actas del congreso, (Stockholm, 31 agosto 2006 - Roma, 28 septiembre, 2007), École Française de Rome, Roma 2011, pp. 181-198.
- DE DIVITIIS 2013 - B. DE DIVITIIS, *Castel Nuovo and Castel Capuano in Naples: the transformation of two medieval castles into "all'antica" residences for the Aragonese royals*, en «Zeitschrift für Kunstgeschichte», LXXVI (2013), 4, pp. 441-474.
- DE MADRAZO 1882 - P. DE MADRAZO, *Necrológica* [elogio fúnebre de D. Valentín Carderera], en «Boletín de la Real Academia de la Historia», 1882, 2, pp. 105-130.
- DE SETA 1981 - C. DE SETA, *Napoli*, Laterza, Bari 1981 (Le città nella Storia d'Italia).
- DE SETA 1992 - C. DE SETA, *L'Italia del Grand Tour: da Montaigne a Goethe*, Electa Napoli, Napoli 1992.
- DE SETA 2001 - C. DE SETA (a cura di), *Grand Tour: viaggi narrati e dipinti*, Electa Napoli, Napoli 2001.
- DIVENUTO 2003 - F. DIVENUTO, *Il palazzo Orsini di Gravina a Napoli. Dal Cinquecento al ripristino novecentesco*, en «Palladio», n.s. 16 (2003), 32, pp. 53-70.
- DI LIELLO 2017 - S. DI LIELLO, *Lineamenti di storia di Castel Nuovo, dalle origini all'età contemporanea*, en AVETA 2017, pp. 72-83.
- DI MAURO 2017 - S. DI MAURO, *Per un regesto cronologico di Castel Nuovo*, en AVETA 2017, pp. 126-135.
- ELIA 2011 - G. ELIA, *Valentín Carderera y Solano: Dibujos de cuadros antiguos, frescos y tapices de Roma y Nápoles, h. 1823-33 / Vistas de Roma, sus jardines y villas, h. 1823-30*, en J.M. MATILLA (ed.), *No solo Goya. Adquisiciones para el Gabinete de Dibujos y Estampas del Museo del Prado 1997-2010*, catálogo de la Exposición, (Madrid, Museo Nacional del Prado, 5 de mayo - 31 de julio de 2011), Museo Nacional del Prado, Madrid 2011, pp. 258-262.
- ELIA 2014 - G. ELIA, *La etapa italiana de Valentín Carderera (1822-1831)*, en «Espacio, tiempo y forma», 2 (2014), pp. 69-101. <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2.2014.11933>
- ELIA 2015 - G. ELIA, *Valentín Carderera, el príncipe de Anglona, los marqueses de Jabalquinto y los duques de Uceda: noticia de unas relaciones artísticas y personales*, en «Cartas Hispánicas», 2015, 2, pp. 1-55.
- FENESTRES Y MONSALVO 1753 - J. FENESTRES Y MONSALVO, *Historia de el Real Monasterio de Poblet, ilustrada con disertaciones curiosas sobre la Antigüedad de su Fundacion, Catalogo de Abades, y Memorias Chronologicas de sus Governos, con las de Papas, Reyes, y Abades Generales del Císter tocantes a Poblet*, Joseph Barber, Cervera 1753.
- FERRANTE 1984 - B. FERRANTE, *Il cinquecentesco restauro dei feretri aragonesi in S. Domenico Maggiore*, en «Napoli Nobilissima», s. III, XXIII (1984), pp. 69-75.
- GALLEGO GARCÍA 2015 - R. GALLEGO GARCÍA, *Una aproximación a la estancia de Valentín Carderera y Solano en Italia (1822-1831)*, en «Argensola», 125 (2015), pp. 47-87.
- GALLEGO GARCÍA 2019 - R. GALLEGO GARCÍA, *Los dibujos de vistas romanas de Valentín Carderera (1822-1831): el álbum D-6412 del Museo Nacional del Prado*, en V. FRASCAROLA (ed.), *Nuovi studi sul disegno ottocentesco*, «Predella», número monográfico, 2019, 19-20, pp. 77-94.

- GARCÍA GUATAS 2017 - M. GARCÍA GUATAS, *Los álbumes de Pedrola: apuntes y acuarelas de Valentín Carderera en los álbumes del palacio de los Duques de Villahermosa*, Institución Fernando El Católico, Zaragoza 2017.
- GAUTHIER 1818 - M.P. GAUTHIER, *Les Plus Beaux Édifices de La Ville de Genes et de ses environs*, auteur, Paris 1818.
- HOCH 1996 - A.S. HOCH, *A proposal for the "lost" Clarissite Church of San Giovanni a Nido in Naples*, en «Arte Cristiana», 1996, vol. 84, pp. 353-360.
- LANZARINI 1998-1999 - O. LANZARINI, *Il codice cinquecentesco di Giovanni Vincenzo Casale e i suoi autori*, en «Annali di Architettura», 1998-1999, 10-11, pp. 183-202.
- LANZAROTE GUIRAL 2019 - J.M. LANZAROTE GUIRAL (ed.), *Valentín Carderera (1796-1880). Dibujante, coleccionista y viajero romántico*, catálogo de la exposición (Madrid, Biblioteca Nacional de España, 27 de septiembre de 2019 - 12 de enero de 2020), Biblioteca Nacional de España-Centro de Estudios Europa Hispánica, Madrid 2019.
- LANZAROTE GUIRAL 2013 - J.M. LANZAROTE GUIRAL, I. ARANA COBOS (coord.), *Viaje artístico por Aragón de Valentín Carderera. Monumentos arquitectónicos de España. Dibujos de la colección Valentín Carderera de la Fundación Lázaro Galdiano, la Biblioteca Nacional de España y la Colección privada de la familia Carderera*, Institución Fernando el Católico - Fundación Lázaro Galdiano, Zaragoza 2013.
- LANZAROTE GUIRAL 2018 - J.M. LANZAROTE GUIRAL, 2. *Vistas de Italia (13 dibujos)*, en I.C. GARCÍA-TORAÑO MARTÍNEZ (edición científica), *Dibujos de Arquitectura y Ornamentación de la Biblioteca Nacional de España*, tomo III, Siglo XIX, Fundación ARQUIA-Biblioteca Nacional de España, Barcelona-Madrid 2018, volumen I, cat. nº 44-56, pp. 103-119.
- LLAGUNO Y AMÍROLA, CEÁN BERMÚDEZ 1829 - E. LLAGUNO Y AMÍROLA, J.A. CEÁN BERMÚDEZ, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su Restauración*, Imprenta Real, Madrid 1829.
- LUZÓN NOGUÉ 2012 - J.M. LUZÓN NOGUÉ, *Artistas, arquitectos y anticuarios españoles en Italia en el siglo XVIII*, en M. ALMAGRO GORBEA, J. MAIER (eds.), *De Pompeya al Nuevo Mundo. La Corona española y la arqueología en el siglo XVIII*, Real Academia de la Historia, Madrid 2012, pp. 111-122.
- DE MADRAZO 1882 - P. DE MADRAZO, *Necrológica [elogio fúnebre de D. Valentín Carderera]*, en «Boletín de la Real Academia de la Historia», II (1882), pp. 105-130.
- MANGONE 2002 - F. MANGONE, *Viaggi al Sud. Gli architetti nordici e l'Italia*, Electa Napoli, Napoli 2002.
- MARÍAS, BUSTAMANTE 1991 - F. MARÍAS, A. BUSTAMANTE, *Álbum de Fra Giovanni Vincenzo Casale*, en E.M. SANTIAGO PÁEZ (ed.), *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional*, Biblioteca Nacional de España, Madrid 1991, pp. 211-312.
- MOCCIOLA 2014 - L. MOCCIOLA, *Il monumento di Agnese e Clemenza d'Angiò Durazzo in S. Chiara: le ragioni di uno «strano irrocervo»*, en F. ACETO, S. D'OVIDIO, E. SCIROCCO (eds.), *La chiesa e il convento di Santa Chiara. Committenza artistica, vita religiosa e progettualità politica nella Napoli di Roberto d'Angiò e Sancia di Maiorca*, Laveglia Carlone, Battipaglia 2014, pp. 431-469.
- MOCCIOLA 2011 - L. MOCCIOLA, *La cappella della Regina nella Chiesa din San Lorenzo Maggiore di Napoli: committenza dei monumento, fondazione della cappella e topografia del transetto in età tardomedievale*, en «Archivio Storico per le Provincie Napoletane», CXXIX (2011), pp. 1-60.
- MOLEÓN 2017 - P. MOLEÓN, *Arquitectos españoles en la Roma del Grand Tour 1746-1796*, Abada Editores, Madrid 2003.
- MOZZILLO 1964 - A. MOZZILLO, *Viaggiatori stranieri nel Sud*, Edizioni di Comunità, Milano 1964 (2ª edición, 1982).
- NICCOLINI 2017 - F. NICCOLINI, *Cenni storici (1957)*, en «Annuario dell'Accademia Pontaniana», 2017, pp. 7-38.

- PANE 2017 - A. PANE, *Una rovina sul mare: Palazzo Donn'Anna tra abbandono, adattamenti e restauri*, en P. BELLÌ (ed.), *Palazzo Donn'Anna. Storia, arte e natura*, Allemandi, Torino 2017, pp. 183-229.
- PANE, TRECCOZZI 2017 - A. PANE, D. TRECCOZZI, *Le trasformazioni del contesto urbano tra XIX e XX secolo. Programmi, progetti e realizzazioni dal decennio francese agli albori del regime*, en AVETA 2017, pp. 137-160.
- PICONE 2008 - R. PICONE, *Restauro, Ripristino, Riuso. Il palazzo Orsini di Gravina a Napoli 1830-1936*, CLEAN, Napoli 2008.
- PICONE 2016 - R. PICONE, *Restauri e trasformazioni nel complesso domenicano di Napoli: dagli interventi del tardo Seicento ai primi ripristini ottocenteschi*, en O. FOGLIA, I. MAIETTA (eds.), *La fabbrica di San Domenico Maggiore a Napoli. Storia e Restauro*, arte'm, Napoli 2016, pp. 138-162.
- PICONE 2018 - R. PICONE, *Il restauro di Palazzo Penne a Napoli. Saperi a confronto per la trasmissione al futuro*, en M. CAMPI, A. DI LUGGO, R. PICONE, P. SCALA (eds.), *Palazzo Penne a Napoli tra conoscenza, restauro e valorizzazione*, arte'm, Napoli 2018, pp. 37-50.
- PLAZA 2020 - C. PLAZA, *Sul disegno d'architettura del Cinquecento tra Italia e Spagna attraverso la collezione della Biblioteca Nacional*, en B. NAVARRETE, G. REDÍN (eds.), *Disegni Spagnoli e Italiani del Cinquecento della Biblioteca Nacional de España*, De Luca Editori d'Arte, Roma 2020, pp. 81-90.
- PLAZA 2021 - C. PLAZA, *Sobre el dibujo de arquitectura del siglo XVI entre Italia y España a través de la colección de la Biblioteca Nacional*, en B. NAVARRETE, G. REDÍN (eds.), *Dibujo español e italiano del siglo XVI de la Biblioteca Nacional de España*, Biblioteca Nacional de España, Madrid 2021, pp. 97-108.
- REINHART, DIES, MÉCHAU 1799 - J.C. REINHART, A.C. DIES, J. MÉCHAU, *Collection de vues pittoresques de l'Italie dessinées d'après nature et gravées à beau forte a Rome par trois peintres allemands*, Jean Frédéric Frauenholz, Nuremberg 1799.
- RICHTER 2002 - D. RICHTER, *Napoli cosmopolita. Viaggiatori e comunità straniera nell'Ottocento*, Electa Napoli, Napoli 2002.
- RODRÍGUEZ DE CEBALLOS 2001 - A. RODRÍGUEZ DE CEBALLOS, *Viaggiatori spagnoli in Italia nel Settecento*, en C. DE SETA (ed.), *Grand Tour: viaggi narrati e dipinti*, Electa Napoli, Napoli 2001, pp. 43-59.
- SARNELLI 2008 - P. SARNELLI, *Guida de' Forestieri Curiosi di vedere e d'intendere le cose più notabili della Regal Città di Napoli e deo suo amenissimo distretto*, Giuseppe Roselli libraio, Napoli 1685 (ed. G. Acerbo, 2008).
- SPINOSA 2009 - N. SPINOSA (ed.), *I Borbone di Napoli*, Franco di Mauro Editore, Sorrento 2009.
- TOSCANO 2011 - G. TOSCANO, *Millin et «lécole» napolitaine de peinture et de sculpture*, en A.M. D'ACHILLE ET ALII (eds.), *Aubin-Louis Millin entre France et Italie. Voyages et conscience patrimoniale*. Actas del congreso internacional (París, 27-28 de noviembre - Roma, 12-13 de diciembre, 2008), Campisano, Roma 2011, pp. 381-405.
- VISONE 2009 - M. VISONE, *Giardini e paesaggi del regno*, en SPINOSA 2009, pp. 207-227.
- VISONE 2017a - M. VISONE, *Palazzo Donn'Anna: equivoco modello per i pensionnaires*, en G. BELLÌ, F. CAPANO, M.I. PASCARIELLO (eds.), *La città, il viaggio, il turismo. Percezione, produzione e trasformazione*, actas del VIII Congresso AISU, CIRICE, Napoli 2017, pp. 811-820.
- VISONE 2017b - M. VISONE, *Palazzo Donn'Anna: storia delle vedute di Posillipo*, en P. BELLÌ (a cura di), *Palazzo Donn'Anna. Storia, arte e natura*, Allemandi, Torino 2017, pp. 231-281.
- YEYES ANDRÉS 2010 - J.A. YEYES ANDRÉS, *El fondo Valentín Carderera en las colecciones de la Fundación Lázaro Galdiano*, en «Argensola», 120 (2010), pp. 177-203.



Between rediscovery and restoration of the Middle Ages. The *ville turrifié* in the work of Georges Rohault de Fleury in Pisa

Francesca Giusti (Università degli Studi di Firenze)

The paper focuses on an original aspect of the work of Georges Rohault de Fleury (1835-1904), who, from 1853 onwards, stayed in Pisa several times and for a long time to analyse medieval architecture and art, to which he dedicated about twenty years of work. The centrality of the theme of the ville turrifié and the tower-house emerge in the framework of the studies of the Tuscan monuments and especially of Pisa, which he investigates intending to reconstruct a city's history. In particular, the theme of civil architecture lends itself to reconstructive hypotheses since little seems to have remained of the original structures, which nevertheless emerge, at some points, from the plastered facades of the palaces, from which de Fleury elaborates conjectures and reliefs. The tower house, for de Fleury directly borrowed from the defensive structures, is the typology that distinguishes the diffused urban fabric of a real tower city like Pisa, which seems to have a remarkable reputation in building skill.

The paper wants, therefore, to frame the work of Georges Rohault de Fleury in the broader context of studies on the rediscovery of the Middle Ages, concerning the close links with the French culture (not only de Fleury, but also Verdier and Cattois, Labruste, etc.), and the fallout on the restoration-reinvention in its long period and the different declinations.

Tra riscoperta e ripristino del Medioevo. La *ville turrifiée* nell'opera di Georges Rohault de Fleury a Pisa

Francesca Giusti

L'analisi delle *tours servant d'habitation*, o *tours seigneuriales*, s'inquadra nell'esperienza di studi che Georges Rohault de Fleury¹ membro dell'Accademia di Belle Arti di Firenze e di Pisa, figlio e nipote rispettivamente degli architetti Charles² e Hubert Rohault de Fleury, dedica a Pisa nel corso di circa un

1. Georges Rohault de Fleury (1835-1904), figlio di Charles (1801-1875) e nipote di Hubert (1777-1846), entrambi architetti, individua nella città di Pisa il luogo privilegiato dei suoi studi. Viaggia in Belgio (1848), Londra (1851), Svizzera (1852), Italia (1853); dal 1855 frequenta l'École des Beaux-Arts a Parigi; dal 1858 al 1859, visita nuovamente l'Italia con il padre (Pisa, Pompei, Napoli) e avvia i suoi studi sui monumenti pisani (*Monuments de Pise* 1866). Pubblica *Édifices de Pise : relevés, dessinés et décrits* nel 1862 e, nel 1866, *Les Monuments de Pise au Moyen Âge*, in due volumi uno dei quali è l'*Atlas* dei disegni; dal 1869 al 1870 è di nuovo in Italia e, in data 14 marzo 1869, è eletto accademico onorario dell'Accademia delle arti del disegno di Firenze (Atti 1858-1873 c. 107); al 1874 risale l'ultimo viaggio in Italia in compagnia di suo padre. Nutrito al culto per il nonno Hubert, di cui conservò un album di disegni e alcuni appunti sul suo viaggio in Italia nel 1804, Georges compie i suoi viaggi di studio, fino almeno a quello in Italia del 1874 con il padre Charles, anch'egli architetto, Grand Prix de Rome, allievo di Jean Nicolas Louis Durand all'École Polytechnique e di Hippolyte Lebas all'École des beaux-arts, *pensionnaire* dell'Académie de France a Roma.

2. Charles Rohault de Fleury (1801-1875), figlio di Hubert (1777-1846). Sulle orme di suo padre, frequenta sia l'École Polytechnique (1820-1821), dove studia con Jean Nicolas Louis Durand, sia l'École des Beaux-Arts (1823-1825). Collabora con architetti come Alfred Armand, Auguste Joseph Pellechet e Jacques Ignaces Hittorf, coprendo un ruolo di primo piano nella "Hausmannizzazione" di Parigi durante il Secondo Impero. Con l'attività professionale coniugò lo studio dell'architettura religiosa, attraverso l'iconologia sacra (*Mémoire sur les instruments de la passion de N.-S. Jésus-Christ* (1869); *L'Évangile: études iconographiques et archéologiques* (2 voll., 1873). Questi studi confluirono in un'opera particolarmente impegnativa come *La Messe. Études archéologiques sur ses monuments* (8 voll., 1883-1889) e *Les Saints de la Messe et leurs monuments* (10 voll., 1893-1899), alla quale collaborò il figlio Georges.

ventennio, tra gli anni cinquanta e settanta dell'Ottocento, producendo più monografie sull'architettura religiosa, militare e civile della città medievale³. L'interesse per l'età di mezzo, *nouvelle frontière* dei teorici francesi degli anni quaranta dello stesso secolo⁴ e le implicazioni ideologiche e identitarie, sollecitano lo studio non più solo delle emergenze monumentali, bensì del tessuto urbano di origine antica come espressione della vita sociale, economica e culturale della città. Da qui possiamo azzardare l'avvio in nuce del metodo archeologico contemporaneo, alla base della conoscenza d'insieme del costruito e del suo restauro.

Ravissante ville è definita Pisa dal De Fleury, fin dalla prima visita alla città insieme al padre, nel 1853, città che ritiene «l'un de principaux buts de mon voyage»⁵. Tale interesse matura nel corso di un ventennio, da questo primo viaggio fino alla pubblicazione dei volumi sugli edifici di Pisa del 1862, del 1866 e quelli del 1874 estesi al comprensorio regionale, *La Toscane au moyen age. Architecture civile et militaire*⁶. Un lungo processo che mette in luce l'approccio conoscitivo all'architettura pisana nel ripercorrere i modelli narrativi del *Grand tour*⁷, come dimostra il *carnet de voyage*, con una prima visione dal vivo dei monumenti più rappresentativi della Toscana primitiva e cristiana, in cui il giovane architetto prende nota dei dettagli architettonici e del paesaggio urbano (fig. 1). Già da qui filtra l'unicità della sua maniera di acquisire impressioni e immagini, che si sviluppa in una successiva selezione di quanto visto e metabolizzato con l'ausilio delle fonti scritte. Questa fase apre agli approfondimenti e all'elaborazione di rilievi, maturati da un continuo affinarsi del confronto tra quanto memorizzato e trascritto e quanto rilevato e verificato sul campo. De Fleury non si limita a una trascrizione del già percorso e degli stereotipi trasmessi dall'innumerabile schiera di illustratori e viaggiatori che si concentrano sui modelli accreditati del medioevo pisano, «primitivo e cristiano»⁸. Il suo è uno studio analitico che matura nel confronto col monumento-documento. Il metodo, improntato a un *esprit positif*, si basa su una comparazione delle fonti storiche generali e locali con l'osservazione diretta, cercando indizi sulle tracce, fino ad arrivare a congetture ricostruttive. Questa maniera di esplorare l'architettura e ricostruirne modelli ipotetici si allinea agli studi di Viollet-le-Duc, e in particolare al *Dictionnaire raisonné*, un riferimento che emerge in più punti dei suoi scritti soprattutto in alcuni disegni di strutture turrite⁹.

3. Su Hubert Rohault de Fleury (1777-1846) vedi DELAIRE 1907; AMOREUX 1991-1993; WILLESME 2003; WILLESME 2004.

4. GARRIC 2004, p. 225.

5. G. Rohault de Fleury, *Voyage en Italie, Nouvelles Acquisitions Françaises (NAF)* 20839, c. 172, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Département des Manuscrits.

6. Sull'argomento vedi GIUSTI 2021.

7. Sull'argomento vedi DEVOTI, NARETTO 2017.

8. GARRIC 2004, p. 246.

9. VIOLLET-LE-DUC 1854-1868, voce *Tour*, vol. IX (1868), pp. 67-187.

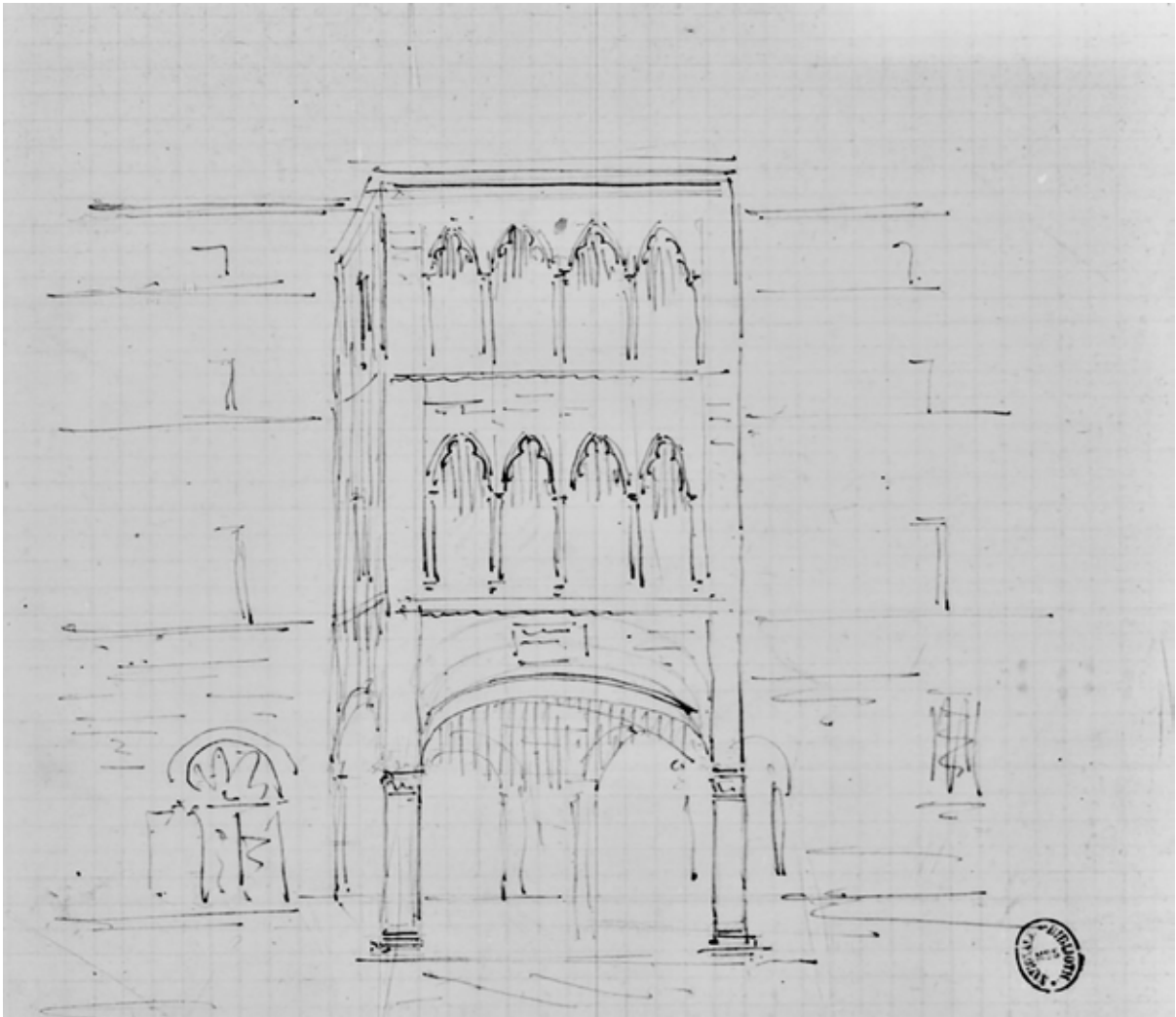


Figura 1. Georges Rohault De Fleury, Casa del Borgo, a Pisa, schizzo (1852). G. Rohault De Fleury, *Voyage en Italie, Pise*. Paris, BNF, NAF 20839, c. 90.

Questo processo porta De Fleury alle prime pubblicazioni, sulle quali grava la certezza di una selezione basata su repertori di monumenti noti che tuttavia egli orienta con motivazioni argomentate sull'età di mezzo ovvero di transizione, poiché, come spiega, è l'età dei contrasti¹⁰:

«[...] on écrit alor en gothique, on enlumine en vignettes d'un style renaissance, on recouvre des profiles du moyen âge les monuments inspire par l'art romain; les trébouchets décochent leurs anciens traits à côté des bombardes qui lancent les boulets: on sape les remparts avec les vieux béliers, et déjà les hautes murailles qu'on croyait inexpugnables s'affaissent devant une trainée de poudre enflammée. De ce mélange de tradition et liberté du moyen âge, de souvenirs et de nouveautés, de ce contact du genie du moyen âge avec le gout modern, de cette alliance entre la raideur gothique et la grâce naissance, il résulte je ne sais pas quoi d'original et de naif qui marque l'apogé de nos arts»¹¹.

Si comprende meglio nel contesto del volume come gli intrecci culturali d'Oriente e d'Occidente si riallacciano inevitabilmente alla storia economica, politica, sociale della Repubblica marinara, porta del Mediterraneo. Ma se queste sono le ragioni di una storiografia mirata a esaltare l'eccezionalità di alcuni monumenti come appunto quelli del campo del Duomo, riconducibili al passato repubblicano, quindi all'ideologia della libertà cittadina, l'architettura civile esprime più diffusamente il livello della vita civile di uno stato politico ideale.

Il contesto della storiografia francese

L'approccio di De Fleury riflette più ampiamente l'interesse della storiografia francese (e non solo)¹² per la civiltà comunale, che si è sviluppata in Italia tra XII e XV secolo, emancipandosi dalla società feudale. In un'analisi comparata con la Francia feudale, dove il tessuto abitativo era inglobato nella fortezza-rifugio, «demeure des maîtres du pays», come egli stesso sottolinea, risalta il caso delle repubbliche aristocratiche italiane, che vede ogni famiglia dominante costruire la propria casa turrita in maniera competitiva, alla stregua di una fortezza all'interno della cinta fortificata¹³. È questo l'aspetto che più direttamente sembra esprimere il modello organizzativo di *res publica*, un modello che intreccia cultura, arte, società. Non a caso una delle fonti citate da De Fleury è la sintesi sulle repubbliche italiane che Jean Charles Léonard Sismonde de Sismondi pubblica nel primo ventennio dell'Ottocento¹⁴, facendo particolare riferimento ai contenuti del quarto volume,

10. ROHAULT DE FLEURY 1874, I, p. VII.

11. *Ibidem*.

12. Sull'argomento vedi ZORZI 2008.

13. ROHAULT DE FLEURY 1862, pp. 19-20.

14. SISMONDI DE SISMONDI 1808, vol. IV.

da cui emerge la centralità della Toscana¹⁵. A metà Ottocento, dunque, l'erudizione storica e il nuovo approccio alla conoscenza diretta, proiettati sulla vicenda urbana, definiscono con sempre maggiore incisività un tema che diventerà centrale nella storiografia e nel restauro contemporaneo, con l'estendersi dell'indagine archeologica agli elevati e al tessuto urbano nella sua totalità. Rispetto al repertorio degli studi francesi sui "modelli" dell'architettura italiana, i riferimenti più stringenti sono riconducibili a quelli pubblicati da Verdier et Cattois, *L'architecture civile et domestique au Moyen age et à la Renaissance* (1855-57), i quali dedicano una tavola all'illustrazione di tre case torri di Pisa¹⁶. Come ha fatto notare Jean Philippe Garric¹⁷, i rilievi di Verdier e Cattois, si focalizzano sulle facciate, sul tessuto murario e su alcuni dettagli, senza approfondire l'insieme della struttura. Nel raffigurare i prospetti degli edifici, i disegni indagano l'apparecchiatura muraria a conci di pietra e archi acuti, con tamponamento in laterizio, nel quale s'inscrivono forme differenti di bucatore, tra cui una bifora nella parte sommitale e copertura a capanna, una delle quali conclusa da una loggia aperta. La qualità di finiture, rigorosamente rilevate, nei beccatelli in corrispondenza di buche puntaie, che dovevano sostenere assiti e palchetti lignei, di supporto alle operazioni di difesa-offesa, nelle cornici con ovuli e dentelli in laterizio o in pietra e nella bifora probabilmente in marmo, evidenzia quella relazione tra architettura domestica e monumentale che gli stessi autori fanno notare a proposito delle costruzioni toscane¹⁸. Questo aspetto che si appunta sui caratteri costruttivi e sulla «grande variété»¹⁹ dei materiali e dei dettagli, è ricondotto al teorema: «profonde rivalité dans les arts» come conseguenza della rivalità politica delle «petites republiques», alludendo, solo per rimanere nel centro Italia, alle differenze tra Viterbo, Orvieto, Firenze, Siena e Pisa. Verdier e Cattois ammettono di non poter seguire un ordine cronologico, rinunciando a un criterio classificatorio, mentre apprezzano la rottura della monotonia nella continuità dei tipi²⁰. Un aspetto centrale nella cultura di metà Ottocento, indirizzata a cogliere quell'«aspect pittoresque», come lo stesso De Fleury dichiarerà esplicitamente come qualità attrattiva «pour nous étrangers ou architectes»²¹.

15. COUZET-PAVAN 2008, pp. 65-92.

16. VERDIER, CATTOIS 1855. Sulla tavola: in alto «Italie XIIè siècle»; in basso: «Maisons à Pise. État actuel».

17. GARRIC 2004, p. 252.

18. VERDIER, CATTOIS 1855, p. 213.

19. *Ibidem*.

20. *Ivi*, p. 215.

21. ROHAULT DE FLEURY 1874, p. 22.

Quello che sembra differenziare la posizione di De Fleury nello studio dell'architettura del medioevo da quella dei suoi contemporanei, è la consapevolezza che questi disegni siano "restauration", ricostruzioni congetturali ambiguamente indicate come "état actuel".

Per avere un'idea completa dell'epoca che indaghiamo, De Fleury ritiene di andare oltre lo studio dei monumenti religiosi, per estendere la ricerca anche alle costruzioni civili²². Fin dalla prima monografia dove illustra una casa-torre (figg. 2-4), già presente nel repertorio di Verdier e Cattois (fig. 5), egli prende subito le distanze dalla veridicità di ipotesi basate solo su alcuni frammenti visibili, per le modifiche subite da questi edifici rispetto a quelli religiosi²³, mentre va estendendo la sua analisi al contesto urbano da cui mutua il sistema di relazioni dimensionali e prospettiche:

«Les exigences de l'habitation, sur des plans aussi resserrés que nous les voyons, devaient nécessairement faire chercher une extension dans la hauteur pour suffire aux besoins de riches familles. Le peu de largeur des rues indique également la valeur du terrain et le soin qu'on prenait de l'utiliser le plus possible; la largeur de la rue du Bourg, sans doute la principale de la ville, n'excède pas 4m,55 en certains endroits et la Via delle belle torri qui, d'après son nom, semble devoir être rangée parmi les plus belles, n'a pas en moyenne plus de 5m,50. Il ne faut pas encore oublier que cette largeur était réduite, dans les parties supérieures, par l'avance des balcons et les encorbellements des toits, de manière que l'espace réservé au passage de la lumière n'atteignait pas 3 mètres. Habités que nous sommes aux larges rues modernes, nous avons de la peine à nous rendre compte de ce que devaient être ces ruelles profondes encaissées dans des constructions de 30 à 40 mètres de hauteur il est certain que les quais n'étaient pas aussi rétrécis et ne présentaient pas un aspect aussi sombre. La largeur du fleuve devait être la même qu'aujourd'hui, à en juger par celle des ponts qui sont fort anciens, et, comme des constructions non moins anciennes bordent les quais en certains endroits, il faut en conclure qu'ils n'ont point été élargis»²⁴.

La sola casa torre riportata nella tavola XI (figg. 6-7), sembra una delle poche conservate nel suo aspetto medievale. Si tratta di quella che successivamente De Fleury identificherà con la torre degli Upezzinghi (fig. 10), descritta ponendo il problema della sua visibilità essendo compresa nel fitto tessuto retrostante il Lungarno. Ne descrive la muratura lapidea, le arcate ogivali, il capitello romanico della bifora, le mensole con le bucatore per l'inserimento di balconi lignei, tuttavia restano ancora molti interrogativi cui De Fleury ammette di non saper rispondere, a partire dal problema della sua visibilità,

«mais au-dessous, quelles étaient les saillies? De quoi se composaient-elles? Et surtout quels remplissages peut-on supposer dans les larges baies qui ne pouvaient rester ouvertes? Rien dans les constructions existantes ne peut eu donner l'explication. Quant aux balcons, ils étaient couverts et construits en bois, ce qui est confirmé, d'ailleurs, par les peintures du Campo-Santo»²⁵.

22. ROHAULT DE FLEURY 1862, p. 19.

23. *Ibidem*.

24. *Ibidem*.

25. ROHAULT DE FLEURY 1862, Planche XI, p. 20.



Figura 2. *Maison du Borgo*, restes d'ancien portique (da ROHAULT DE FLEURY 1866, s.p.).



A sinistra, figura 3. Pisa, Casa del Borgo, 1890 (foto, collezione privata); in alto, figura 4. Pisa, Casa del Borgo, Palazzo Tobler-Scorzi (foto F. Giusti, 2017).

Ciò, alludendo agli episodi tratti dall'antico e dal nuovo Testamento dipinti da Benozzo Gozzoli nel 1468 che De Fleury ebbe modo di vedere nel Camposanto (prima che subissero i danni irreparabili dei bombardamenti del 1944) e che più volte citerà nel secondo volume del 1874.

Come già Verdier e Cattois, anche De Fleury si sofferma sui dettagli comuni alle strutture fortificate, tratti dal *Dictionnaire raisonné* di Viollet-le-Duc come la *Tour Visigothe* di Carcassonne²⁶ (figg. 8-9) o quella dello *château de Coucy*²⁷. Dettagli di ancoraggi di probabili impalcati e balconi lignei che emergono dall'analisi delle case torri presenti soprattutto lungo l'Arno e nelle vie interne, dove «nous retrouvons de suite la vieille cité, nous rentrons en plein moyen age, et presque toutes les constructions, au moins dans leur base, datent du XII ou du XIIIe siècle»²⁸.

Oltre agli edifici di via delle Belle Torri, sono le Case Miniati, quattro case torri edificate tra il XII e il XIII secolo, nella via Santa Maria, vicino al Gabinetto di Storia Naturale, dove si attesta

«une série de ces sortes d'habitations, toutes composées de la même manière, avec de grands arceaux dans le bas et des baies plus petites au-dessus. Les consoles en pierre y sont souvent accompagnées de trous dans lesquels se plaçait la charpente des balcons; d'autres consoles prennent la forme de crochets pour mieux retenir la lambourde. La plupart de ces constructions, comme semblent l'indiquer le peu de profils et d'ornements qui servent à préciser l'époque, datent des XII et XIII siècles»²⁹

scrive ancora nel 1862, soffermandosi sui materiali e sui particolari costruttivi.

Questa analisi prende consistenza nell'Atlas allegato alla monografia del 1866, coi rilievi dei palazzi dei lungarni, della casa già rilevata nella precedente monografia e della *maison gothique* situata nel Borgo (la principale spina viaria ortogonale al corso dell'Arno), un'altra tra le poche verificabili testimonianze medievali: una struttura turrata con un doppio ordine di quadrifore trilobate al di sopra di un loggiato che emerge dal rettilineo dell'edificio³⁰. De Fleury non si limita al rilievo di facciata, ma integra la planimetria, sia nell'edificio del Borgo sia nelle *tours servant d'habitation*. Nell'Atlas in particolare egli amplia l'indagine ad altri esempi, come dimostrano le tavole dal XXVIII al XXXI³¹ dove mette in evidenza le relazioni tra piante, prospetti e sezioni. A monte di tali rilievi sono considerati, come abbiamo prima sottolineato, anche i rapporti prospettici con la situazione di contorno, che

26. VIOLLET-LE-DUC 1854-1868, voce "Tour", vol. IX (1868), pp. 67-187.

27. *Ivi*, p. 84.

28. ROHAULT DE FLEURY 1862, p. 213.

29. *Ibidem*.

30. *Ibidem*. Sulla pagina: "Pise" c. 99, «maison gothique», 14 Octobre. Alla stessa data risale lo schizzo del cortile interno del Palazzo dell'arcivescovo, su cui vedi GIUSTI 1992.

31. Si tratta dei palazzi Gambacorti e del *palais de brique* (palazzo Agostini), oltre alla casa gotica del Borgo.

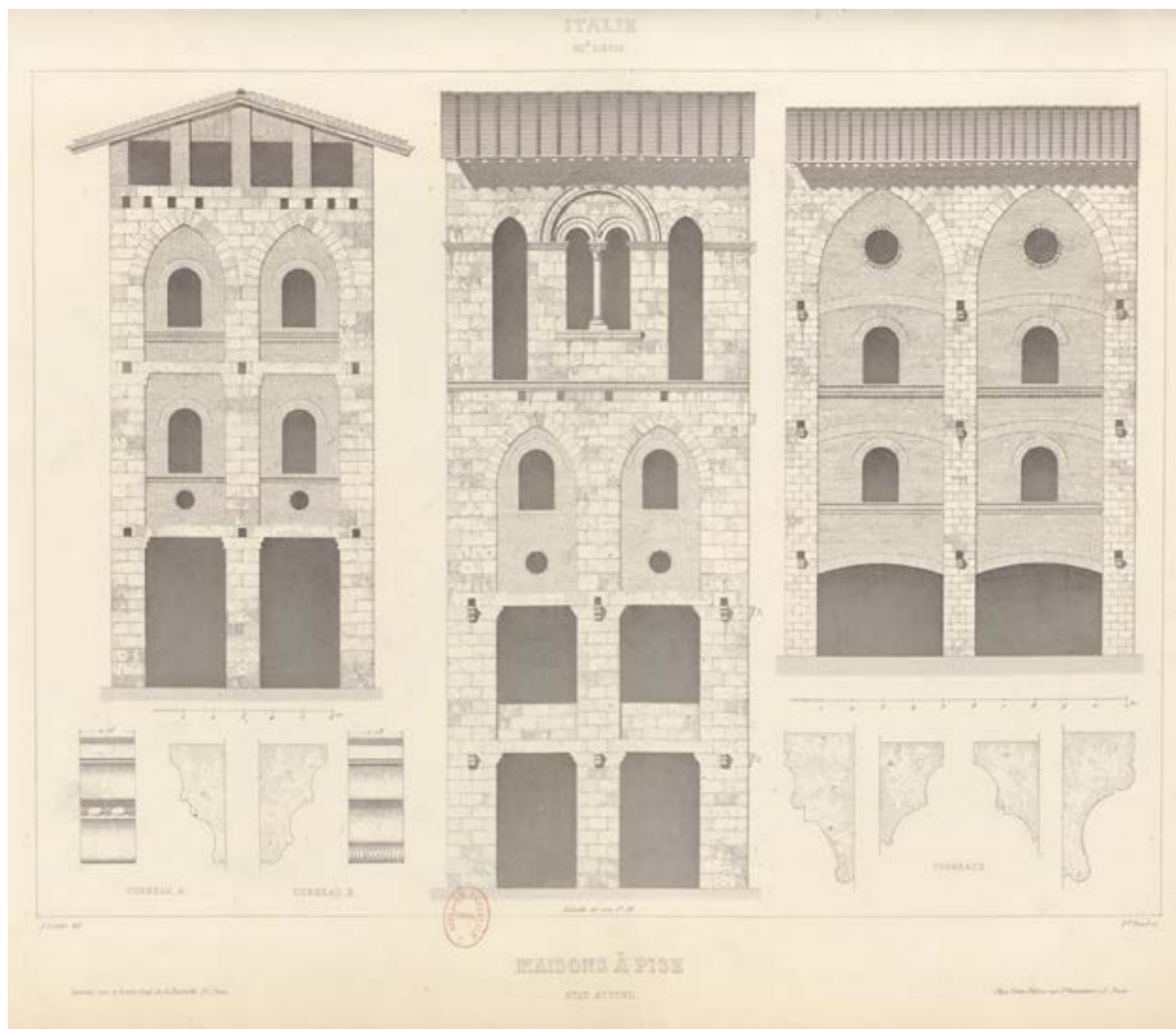
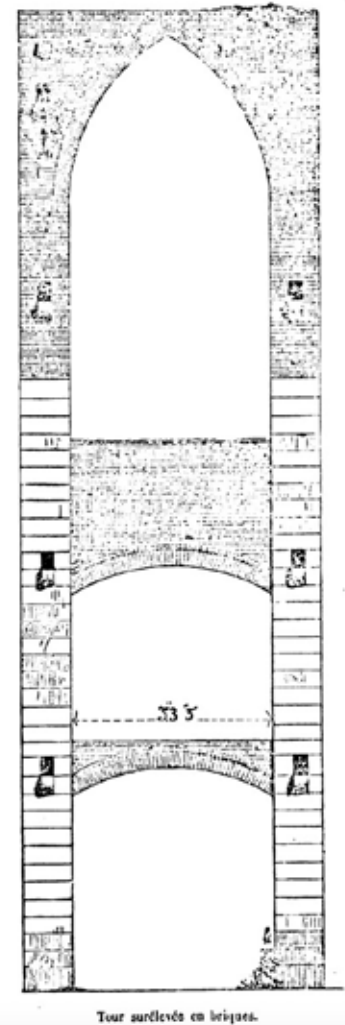
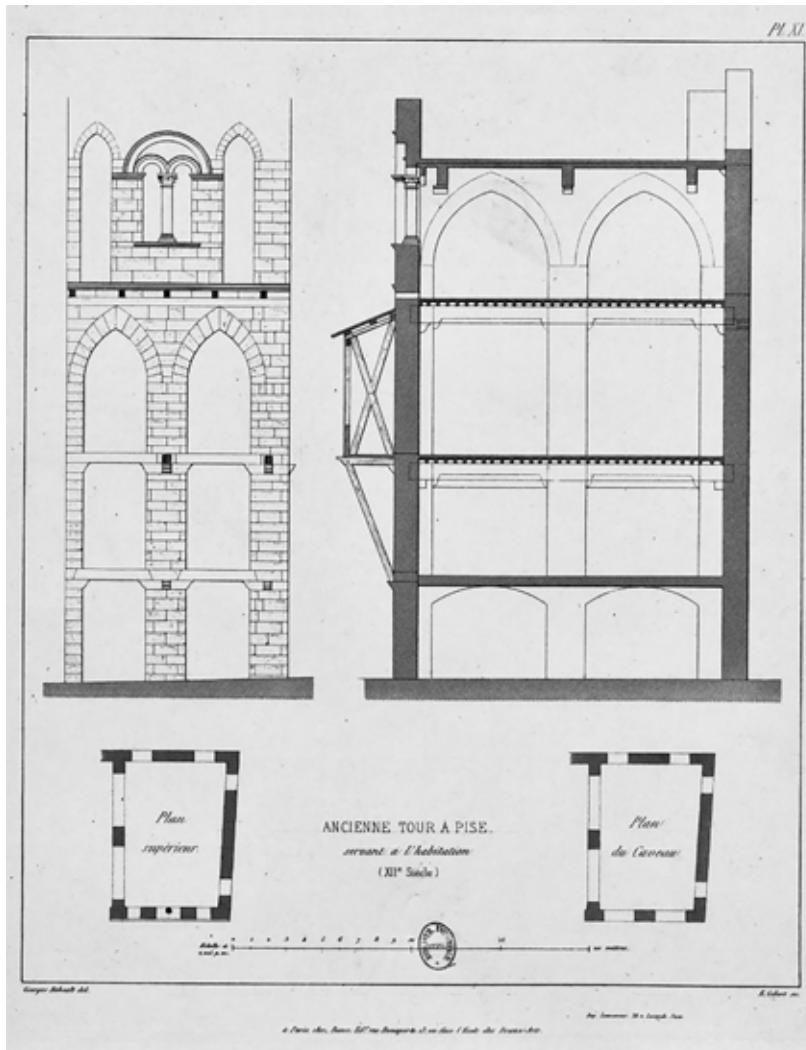
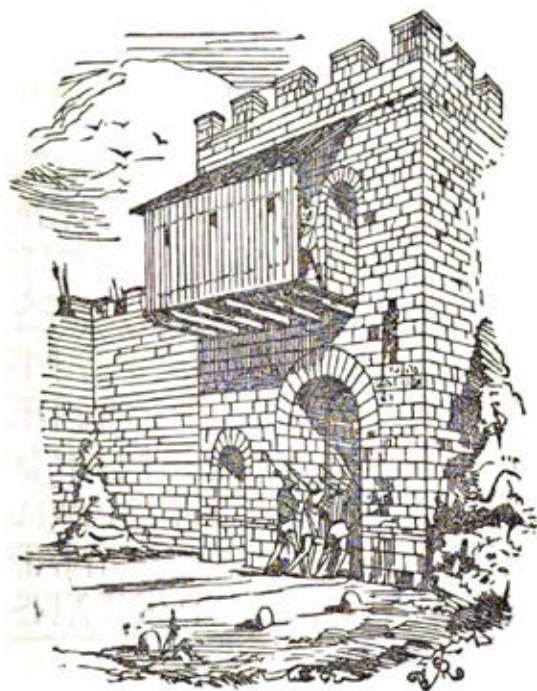


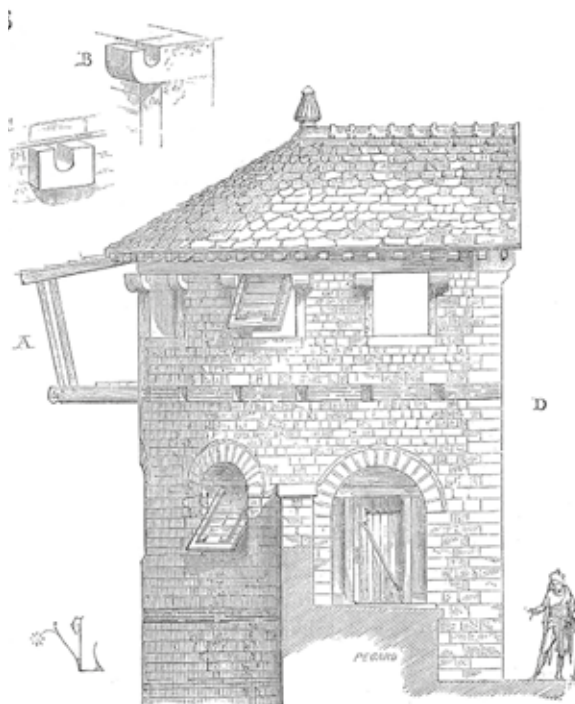
Figura 5. Pisa, casa Torre, (da VERDIER, CATTOIS 1855, vol. II, s.p.).



Da sinistra, figura 6. *Ancienne tour à Pise* (da ROHAULT DE FLEURY 1866, s.p.); figura 7. *Tour surélevée en briques* (da ROHAULT DE FLEURY 1874, s.p.).



Vue de la porta Aurea restaurée.



Da sinistra, figura 8. *Vue de la porte Aurea restaurée* (da ROHAULT DE FLEURY 1874, s.p.); figura 9. Carcassonne, *Tour visigothe*, (da VIOLLET-LE-DUC 1854-1868, tomo 7, 1856).

saranno ribaditi nella lettera IV del successivo volume del 1874. C'è dunque un cambiamento di registro tra l'approccio all'architettura religiosa rispetto a quella civile che marca un deciso orientamento verso la scala urbana e non solo per rilevarne quel pittoresco cui farà riferimento Camillo Sitte, né come lui «per sapere con certezza ciò che, fra le bellezze delle antiche sistemazioni, può essere ancora salvato e conservato, almeno come una preziosa eredità del passato»³², ma piuttosto per proporre un quadro di riferimento e un metodo per lo studio dell'architettura medievale, fondato sulla pluralità delle fonti storiografiche e iconografiche, indirette e dirette.

Pisa: ville turrifiée

L'allargamento di scala al tessuto urbano medievale induce il De Fleury a inquadrare la centralità del tema della *ville turrifiée*, e della casa-torre in particolare, che egli indaga con l'obiettivo di ricostruire una vicenda cittadina, non più solo episodica e "monumentale"³³. Se questa è l'impostazione che trapela dai volumi del 1862 e 1866³⁴ diverso è l'approccio in forma epistolare della monografia *La Toscane au moyen âge*³⁵, pubblicata a vent'anni dal suo primo viaggio a Pisa. De Fleury, «séduit par cette charme unique dans l'histoire»³⁶, alludendo all'età di mezzo, pubblica i due volumi in forma di epistolario tra Raimond du Temple, *maître maçon* del re Carlo V, attivo alla metà del XIV secolo, e suo figlio Carlo. In una sorta di proiezione del suo personale vissuto con il padre Charles, ricostruisce un ambiente databile intorno al 1400. Con l'intento di «descendre facilement à des détails qu'un récit moins familier eût écartés»³⁷, ricostruendo una vicenda cittadina, De Fleury si affida alla formula meno ufficiale del racconto epistolare che gli consente di portare in superficie aspetti antropologici e sociali, come i mestieri, i cantieri, l'economia, la società coi suoi riti e costumi, che formano il tessuto connettivo dell'organismo urbano. Dove confluisce il pensiero, maturato nel corso delle avventure di viaggio in Toscana, attraverso le tante annotazioni, anche sui fatti minuti degli studi e delle esperienze. Sulla base di «simples notes recueillies dans les chroniques ou inspirées par les monuments»³⁸, De

32. SITTE 1980, p. 36.

33. Per una sistematica analisi degli studi su Pisa vedi GIUSTI 2021.

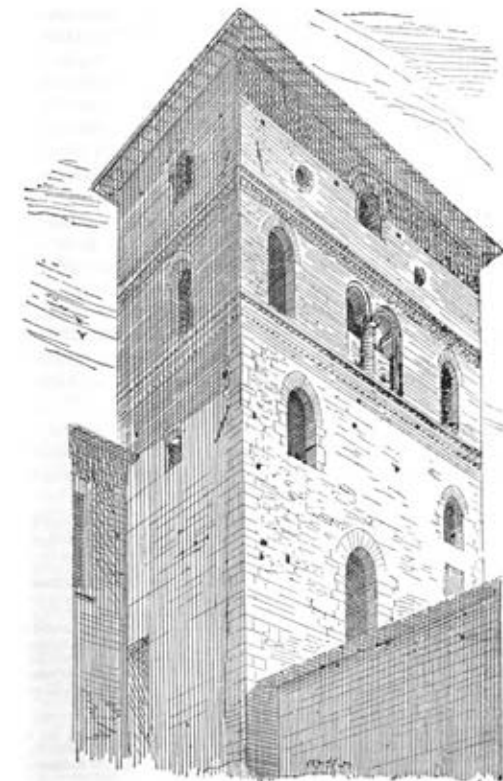
34. ROHAULT DE FLEURY 1862.

35. ROHAULT DE FLEURY 1874.

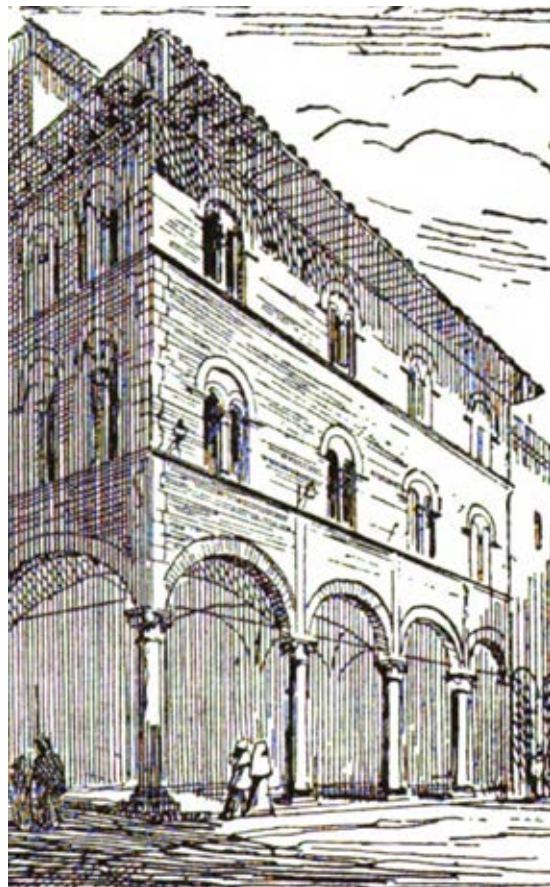
36. *Ivi*, I, p. VII.

37. *Ibidem*.

38. *Ibidem*.



Tour des Upezzinghi.



Da sinistra, figura 10. *Tour des Upezzinghi* (da ROHAULT DE FLEURY 1874, s.p.); figura 11. Casa con portico (da ROHAULT DE FLEURY 1874, s.p.).

Fleury muove personaggi immaginari che introduce nel contesto di luoghi e di edifici descritti nel loro presunto stato originario, intrecciando riferimenti con lo stato presente, quello cioè risalente ai suoi vari soggiorni a Pisa e alle tracce materiali verificabili direttamente nel tessuto urbano.

Nel quadro della Toscana medievale, De Fleury riserva a Pisa ben nove *Lettere* (dalla IV alla XII), dedicate in gran parte alle case torri, espressione diffusa in una città capace di esprimere plasticamente il senso della *liberté municipale*, di quell'età dell'oro che riesce a offrire il meglio nelle arti e nella vita civile, fortemente condizionate dai processi economico-politici che ne orientano opportunità e valori. La *Lettera X* si occupa dei palazzi pubblici di Pisa, in particolare il complesso di Palazzo Vecchio – Palazzo degli Anziani nell'area dell'attuale Piazza dei Cavalieri e il Palazzo Pretorio, che sorge sul Lungarno, vicino al Ponte di Mezzo (già Ponte Vecchio). La *Lettera XI* parla di palazzi privati e *maisons* (case illustri, *domus*, generalmente appartenute a famiglie nobili), una parte tra le più interessanti nella prospettiva urbana su cui appare determinante la lezione di Viollet-le-Duc, in particolare quando avanza congetture sulla torre che sormonta la Porta Reale, dove ipotizza un'incastellatura, cioè un piccolo edificio sporgente il cui pavimento, per mezzo di un argano, si apre per i proiettili. Le piattaforme di queste torri sono coperte da tetti per proteggerli dalle catapulte. Le ante delle porte stesse sono rivestite di lame di ferro come protezione dai vasi di fuoco³⁹.

La consapevolezza di trovarsi di fronte a edifici rimaneggiati e quindi a esprimere congetture ricostruttive sulla base di testimonianze frammentarie, è una ragione di certo determinante nella scelta di avanzare ipotesi in un contesto romanzato, prendendo le distanze da una certificazione positivista della fenomenologia esistente che avrebbe implicato un approccio archeologico. Ammettendo la difficoltà di misurarsi con un costruito non immediatamente percepibile, per le stratificazioni moderne, sono tuttavia «leurs ruines», le porzioni del costruito che emergono da intonaci cadenti e lacunosi, il tema di studio sui cui si concentra la sua indagine. Lo fa riprendendo il paragone con il quadro francese e la diversa organizzazione politico-sociale, arricchendo la narrazione di riferimenti storiografici significativi, tra i quali, gli studi archeologici che hanno portato alla riscoperta dei resti antichi, citando uno studioso come Alexandre Du Sommerard, primo conservatore del museo di Cluny, cui riconosce l'importanza dello studio sulle arti e l'architettura del Medioevo parigino⁴⁰.

La forma narrativa gli consente anche di immaginare la vita, la società, i costumi, le maestranze, di penetrare all'interno degli edifici (come fa per esempio, con le strutture medievali accorpate nel

39. *Ivi*, p. 19.

40. ROHAULT DE FLEURY 1874, I, pp. 27, 142. Pur non specificando la pubblicazione, dal testo emergono riferimenti a «Les Arts au moyen-âge, en ce qui concerne principalement le palais romain de Paris, l'hôtel de Cluny, issu de ses ruines, et les objets d'art de la collection classée dans cet Hôtel», 5 vol. in 8°; Atlas, I vol. Su Du Sommerard vedi MERIMÉ 1843.



Figura 12. Pisa, Palazzo vecchio dei Medici, Lungarno Galilei (foto F. Giusti, 2019).



Figura 13. Pisa, Palazzo delle Vedove, via Santa Maria (foto F. Giusti, 2019).

palazzo vecchio dei Medici), ma soprattutto di offrire uno spaccato dell'attività degli edili, dei costruttori di strade, di ponti, degli Arsenali, sui materiali da costruzione, il loro approvvigionamento e trasporto fluviale come i marmi dalle cave di Carrara alle città toscane⁴¹. Una società versatile in tutti i settori del costruire, di cui egli coglie l'estetica della lunga serie di archi ogivali che si riflettono nei bacini d'acqua del fiume, offrendo all'immaginario dell'architetto ottocentesco un «ensemble extraordinaire», uno «spectacle bruyant et pittoresque»⁴².

Se la casa torre, evoluzione della struttura difensiva, è la tipologia che distingue il tessuto urbano diffuso di tutte le città toscane, Pisa è per De Fleury la *ville turrifiée*⁴³, non solo per la fitta presenza di elementi turriti, ma soprattutto per la particolare perizia costruttiva. Di fatto, la torre concentra ed esteriorizza le diversità sociali, attraverso materiali, tipologie, finiture. La struttura di pietra verrucana, che va caratterizzandosi col coronamento merlato, segno di opulenza pari almeno a “una galea” per la repubblica, è un potente indicatore di ricchezza e di prestigio politico che rompe la tipicità del linguaggio costruttivo. La stessa terminologia, città turrita o foresta di torri, enfatizza il senso della città compatta, di un paesaggio che aggrega varietà e differenze in una narrazione pittoresca.

L'eredità dell'opera di Georges Rohault De Fleury

È in questo quadro di progressivo allargamento dell'indagine dalla scala architettonica a quella urbana (sia pure attraverso un filtro immaginifico), che gli studi di De Fleury tracciano le prime linee di un approccio congetturale all'archeologia medievale destinato, a distanza di un secolo, a strutturarsi su basi scientifiche con gli straordinari sviluppi portati avanti dalla scuola pisana di archeologia medievale.

Pur non riscontrando, allo stato attuale delle ricerche, una storiografia che abbia analizzato a fondo le opere di Georges Rohault De Fleury, se si escludono i contributi d'inquadramento generale di Laneyrie-Dagen Nadeije⁴⁴ e Philippe Garric o sporadiche citazioni iconografiche, bisogna tuttavia rilevare che dalle sue monografie sono stati estrapolati alcuni rilievi, assunti come riferimenti archetipici dalla storiografia pisana del primo trentennio del Novecento. Si tratta in particolare degli

41. S'interessa della maniera di trasportare i materiali come i marmi che da Carrara arrivano a Pisa e a Firenze via Arno, ROHAULT DE FLEURY 1874, *Lettera XVI*, vol. I, *Lettera XI*, p. 174: «Depuis les tours gigantesques de la via delle Belle Torri jusqu'à ces demeures basses, on suit le mouvement de déchéance de l'architecture privée à Pise, mouvement parallèle à sa décadence politique, et qui me conduit ici au terme de l'étude que je m'étais proposée en le suivant».

42. A proposito degli arsenali, vedi *Ivi*, *Lettera VII*, p. 76.

43. *Ivi*, *Lettera IV*, p. 22.

44. NADEJIE 2001.

studi sull'architettura civile di Clemente Lupi⁴⁵, Attilio Bartalini⁴⁶ e Luigi Pera⁴⁷ da cui discendono alcune ipotesi critiche, con significative ricadute non solo sull'approccio al restauro, ma anche sui criteri della ricostruzione del secondo dopoguerra, dove l'ossatura in pietra con tamponamento in laterizio e altri materiali lignei o lapidei, si presta a una trascrizione strutturale in cemento armato. Saranno tuttavia le campagne di scavo, sistematicamente condotte sul tessuto urbano, a partire dagli anni settanta del Novecento a imprimere una svolta teorico-metodologica all'archeologia medievale, disciplina che nasce in Italia nei primi anni Settanta⁴⁸. Dopo più di due decenni di studi portati avanti dall'equipe di studiosi pisani, in particolare gli studi di Fabio Redi⁴⁹ e Gabriella Garzella⁵⁰, pubblicati nell'ultimo ventennio del Novecento, forniscono un repertorio analitico e una classificazione tipologica delle case-torri, con un corredo di carte tematiche e tavole. Ciò nella cornice storiografica delle dinamiche sociali ed economiche che portarono la città a svilupparsi nei secoli dell'età di mezzo. Un recente convegno⁵¹ sull'edilizia pisana ha messo in luce l'importanza dello scavo archeologico e dell'indagine archeometrica, dando riscontro ai dati archeologici emersi dal procedere delle campagne di scavo al tessuto urbano⁵².

Da questi è possibile estrarre molte informazioni necessarie per una più completa lettura storica e archeologica dell'oggetto o del monumento sia nei suoi aspetti tecnologici e materiali sia in rapporto al contesto di rinvenimento, anche al fine di migliorarne la conservazione e progettare il restauro.

«Dopo sette anni di lavoro, censimento archeologico e documentario della città, sono completi», scrive nel 1980 Gabriella Rossetti docente di storia medievale nella Scuola speciale per archeologi dell'ateneo pisano,

«topografia e urbanistica di Pisa medievale sono stati ricostruiti mediante il confronto sistematico della realtà materiale con le testimonianze scritte, in modo da documentare tutte le varianti strutturali e tipologiche dell'edilizia civile e religiosa dall'XI al XV secolo, praticamente l'intero patrimonio monumentale medievale e il novanta per cento dell'edilizia civile pisana che è edilizia medievale in trasformazione»⁵³.

45. LUPU 1903.

46. BARTALINI 1937.

47. PERA 1936.

48. GELICHI 2014, pp. 135-14.

49. REDI 1991.

50. GARZELLA 1991.

51. CANTINI *ET ALII* 2020.

52. *Ivi*, pp. 7-11.

53. CARMASSI *ET ALII* 1980, p. 16.

Bibliografia

- AMOUREUX 1991-1993 - C. AMOUREUX, *L'architecte Hubert Rohault de Fleury et ses travaux pour le Conseil général des hospices, 1820-1834*, Maîtrise d'histoire, Université Paris-IV Sorbonne, Paris 1991-1993.
- BARTALINI 1937 - A. BARTALINI, *L'architettura del Medioevo in Pisa*, Tipografia Pacini Mariotti, Pisa 1937.
- CANTINI ET ALII 2020 - F. CANTINI, F. FABIANI, M. L. GUALANDI, C. RIZZITELLI (a cura di), *Le case di Pisa. Edilizia privata tra Età romana e Medioevo*, Atti del convegno (Pisa, 7-8 maggio 2019), All'insegna del Giglio, Sesto Fiorentino 2020.
- CARMASSI ET ALII 1980 - M. CARMASSI, C. FRUGONI, G. GARZELLA, F. LEVEROTTI, F. REDI, G. ROSSETTI, *Un palazzo, una città: il palazzo Lanfranchi in Pisa*, Pacini, Pisa 1980.
- COUZET-PAVAN 2008 - E. COUZET-PAVAN, *La civiltà comunale italiana nella storiografia francese*, in A. ZORZI (a cura di), *La civiltà comunale italiana nella storiografia internazionale*, Firenze University Press, Firenze 2008, pp. 65-92.
- DEVOTI, NARETTO, 2017 - C. DEVOTI, M. NARETTO, *Viaggiare, ricordare, narrare e rappresentare: modelli e soluzioni di trasmissione degli esiti del viaggio*, in G. BELLI, F. CAPANO, M.I. PASCARIELLO (a cura di), *La città, il viaggio, il turismo, percezione, produzione e trasformazione*, Cirice, Napoli 2017, pp. 965-972.
- GARRIC 1991 - J.PH. GARRIC, *Recueil d'Italie. Les modèles Italiens dans les livres d'architecture français*, Mardaga, Bruxelles 2004.
- GARZELLA 1991 - G. GARZELLA, *Pisa com'era: topografia e insediamento dall'impianto tardoantico alla città murata del secolo*, Liguori, Napoli 1991.
- GELICHI 2014 - S. GELICHI, *Pisa, l'archeologia e il Medioevo*, in E. SALVATORI (a cura di), *Studi di storia degli insediamenti in onore di Gabriella Garzella*, Pacini, Pisa 2014, pp. 135-147.
- GIUSTI 1992 - M.A. GIUSTI, *Architettura a Pisa nella seconda metà del Quattrocento*, in G. MOROLLI, C. ACIDINI LUCHINAT, L. MARCHETTI (a cura di), *L'architettura di Lorenzo il Magnifico*, Silvana editoriale, Milano 1992, pp. 199-210.
- GIUSI 2021 - F. GIUSTI, *La città e il fiume. Le rive dei musei a Pisa dall'Ottocento a oggi*, Tesi di dottorato, XXXIII ciclo, Dipartimento di Architettura e Studi Urbani, Politecnico di Milano (supervisor: S. Caccia Gherardini, co-supervisor: C. Di Biase), 2021.
- LUPI 1903 - C. LUPI, *La casa pisana e i suoi annessi nel medio evo*, in «Archivio Storico Italiano», 1903, 231, pp. 73-101.
- MERIMÉ 1843 - P. MERIMÉ, *Avviso sulla vita e le opere di Alexandre Du Sommerard, Fondatore delle collezioni dell'Hôtel de Cluny*, Hôtel de Cluny, Paris 1843.
- NADEIJE 2001 - L.D. NADEIJE, *Un cas d'historiographie peu connu: Pise et la Toscane vues par les Rohault de Fleury*, in «Bulletin de la Société de l'histoire de l'Art français», 2000 [2001], pp. 181-201.
- PERA 1937 - L. PERA, *Il razionalismo e l'architettura pisana*, Pacini-Mariotti, Pisa 1936.
- REDI 1991 - F. REDI, *Pisa com'era: archeologia, urbanistica e strutture materiali (secoli V-XIV)*, Liguori, Napoli 1991.
- ROHAULT DE FLEURY 1862 - G. ROHAULT DE FLEURY, *Édifices de Pise. Relevés, dessinés et décrits*, ed. Bance, Paris 1862.
- ROHAULT DE FLEURY 1866 - G. ROHAULT DE FLEURY, *Les monuments de Pise au Moyen Age*, A. Morel Librairie-Editeur, Paris 1866.
- ROHAULT DE FLEURY 1874 - G. ROHAULT DE FLEURY, *La Toscane au moyen âge. Lettres sur l'architecture civile et militaire en 1400*, A. Morel Librairie-Editeur, 2 voll., Paris 1874.
- SISMONDE DE SISMONDI 1808 - J.C.L. SISMONDE DE SISMONDI, *Histoire des républiques italiennes du Moyen-âge*, 4 voll., libraire Gessner, Zurich 1807-1808, III-IV, Gessner, Zurich 1808.

- SITTE 1980 - C. SITTE, *L'arte di costruire le città. L'urbanistica secondo i suoi fondamenti artistici*, Jaca Book, Milano 1980.
- VERDIER, CATTOIS 1855 - A. VERDIER, F. CATTOIS, *L'Architecture civile et domestique au Moyen age, et à la Renaissance*, 2 voll., Didron, Paris 1855.
- VIOLLET-LE-DUC 1868 - E.E. VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du 11^{me} au 16^{me} siècle*, B. Bance & A. Morel, Paris (1854-68), A. Morel, vol. IX, Paris 1868.
- WILLESME 2004 - J.P. WILLESME, *Hubert Rohault de Fleury (1777-1846), un grand commis de l'architecture*, Thèse de doctorat en Histoire de l'architecture française contemporaine (sous la direction de Jean-Michel Leniaud), Paris EPHE, Paris 2004.
- ZORZI 2008 - A. ZORZI (a cura di), *La civiltà comunale italiana nella storiografia internazionale*, Atti del convegno internazionale di studi (Pistoia, 9-10 aprile 2005), Firenze University Press, Firenze 2008.



The Architecture of Agricultural Villages for Metropolitans in the Fourth Shore (1934-1940)

Maria Rossana Caniglia (Università degli Studi Mediterranea di Reggio Calabria)

The intensive demographic colonisation of Libya was the result of the ambitious political and ideological programme implemented by Fascism, from the 1920s to the 1940s, with the aim of ruralising and enhancing scantily anthropized territories thanks to the agricultural work of the new settlers who arrived from Italy. In Cyrenaica and Tripolitania, twenty-four rural villages and hamlets were built between 1934 and 1940 by architects who had received the “colonial call”, an opportunity to experiment with the “architecture of the Mediterranean”. Critical analysis of these projects has identified recurring “generating” elements of a landscape, urban planning and architectural nature, which are essential and common to all planimetric layouts even if at a different scale and with more or less articulated and complex solutions, such as the square and the church. For the regime’s propaganda, the rural centre was assumed both as the vehicle to transmit the values and symbolism of strategic politics and as the instrument through which to implement all the interventions to foster Libyan transformation. These architectures were more “narrated” than actually experienced, because the actual “up and running” was limited to a very short time interval. Furthermore, we can say that the rural villages and the system of farmhouses were idealised and almost bucolic places, so much so that the story comes across as merely a late anachronistic attempt.

L'architettura dei *villaggi agricoli per metropolitani* nella Quarta sponda (1934-1940)

Maria Rossana Caniglia

Giovanni Pascoli, in occasione del discorso *La grande Proletaria si è mossa* tenuto il 26 novembre 1911 al teatro comunale di Barga per commemorare i caduti e i feriti della guerra di Libia o italo-turca (settembre 1911-ottobre 1912), aveva non solo evidenziato l'intento celebrativo nei riguardi dell'impresa coloniale italiana nei territori africani, ma la giustificava e legittimava come l'unica soluzione possibile per risolvere il fenomeno dell'emigrazione.

«Ma la grande Proletaria ha trovato un luogo per loro: una vasta regione bagnata dal nostro mare, verso la quale guardano, come sentinelle avanzate, piccole isole nostre; verso la quale si protende impaziente la nostra isola grande; una vasta regione che già per opera dei nostri progenitori fu abbondevole d'acqua e di messi e, verdeggiante di alberi e giardini, [...]. Là i lavoratori saranno, [...] agricoltori *sul suo*, terreno della patria; [...], costruiranno case, faranno porti, sempre vedendo in alto agitato dall'immenso palpito del mare nostro tricolore»¹.

Il presente contributo approfondisce e analizza criticamente parte degli argomenti da me affrontati durante la tesi di laurea *L'architettura sacra nelle terre d'oltremare: Libia 1911-1940* (relatore Francesca Passalacqua, correlatore Clementina Barucci, Università degli Studi *Mediterranea* di Reggio Calabria, facoltà di Architettura, a.a. 2006-2007) e quella di dottorato di ricerca *Borghi e villaggi della Colonizzazione fascista dalla Sicilia alla Libia. Architettura, propaganda e utopia* (vedi CANIGLIA 2012).

1. PASCOLI 1911, pp. 9-10.

È solo durante il governatorato di Giuseppe Volpi in Tripolitania (1921-1925) che si tentò di avviare il processo di colonizzazione, in un primo momento con la predisposizione di diversi lavori pubblici e infrastrutturali, in particolar modo a Tripoli, per ribadire così la forte e definitiva presenza italiana nella colonia, e poi con l'emanazione di una serie di provvedimenti da applicare a tutte le terre libere sulle quali sarebbe stato possibile iniziare la trasformazione e la modernizzazione agraria. Con l'avvento del Fascismo, invece, il tema della colonizzazione demografica di massa era diventato sia una questione ideologica, una vera e propria necessità sociale per tutte le famiglie da trasferire in un territorio desertico e poco antropizzato, sia una questione politica, la concretizzazione del programma di ruralizzazione annunciato da Mussolini alla Camera dei Deputati il 26 maggio 1927 durante quello che viene ricordato come il "discorso dell'Ascensione", sintetizzabile nello slogan «Si redime la terra [...] si fondano le città»².

La prima fase della colonizzazione libica, dal 1932 al 1934, coincideva con gli anni del governatorato di Pietro Badoglio, durante il quale si iniziarono a promuovere una serie di azioni per attuare un piano di insediamento. Tra queste l'istituzione nel 1932 dell'Ente per la Colonizzazione della Cirenaica (ECC)³ con il compito di coordinare tutte le iniziative necessarie (bonificare i terreni e dividerli in lotti, costruire le abitazioni rurali e offrire assistenza e supporto alle famiglie contadine trasferite dall'Italia) per concretizzare il processo di appoderamento dei comprensori⁴, regolato dalle leggi del 1928⁵. Il Governo,

2. Da un punto di vista legislativo il programma agrario era stato attuato attraverso alcuni provvedimenti come la battaglia del grano del 1925, la legge sulla bonifica integrale del 1928 e il Testo Unico sulle bonifiche del 1933; su quello propagandistico, invece, tra le azioni messe in campo per consolidare il consenso di massa, bisogna ricordare il viaggio di Mussolini a Tripoli nel 1926, dove per l'occasione inaugurò il primo Congresso Agricolo. Da questo momento in poi si susseguirono numerosi eventi, sia in Italia sia in Libia, dedicati all'agricoltura nelle colonie.

3. L'ECC veniva istituito con il Regio decreto legge (RDL), n. 696 dell'11 giugno 1932, successivamente convertito nella legge n. 441 del 3 aprile 1933. L'Ente era finanziato da numerose istituzioni nazionali e aveva il compito primario di svolgere il ruolo di intermediario tra il governo e le nuove famiglie coloniche. Luigi Razza, primo direttore dell'ECC, scriveva «l'Ente non è da considerarsi che un istituto di direzione tecnica, e di finanziamenti, nel senso che esso favorisce e guida gli sforzi del singolo complesso familiare che si è trasportato in Cirenaica». RAZZA 1932, p. 226.

4. Per comprensorio si intendeva un'unità amministrativa composta da un insieme di poderi che inizialmente avevano una estensione di circa 12-20 ettari, dal 1938 ampliata fino a 27 (naturalmente il numero dei poderi variava rispetto alla dimensione totale e alla morfologia del territorio di pertinenza); dalle case coloniche (2500 unità alla fine del 1939) e dal centro rurale di riferimento (24 villaggi e borgate alla fine del 1939).

5. Durante il governatorato di Emilio De Bono, dal 1925 al 1929, vennero emanate, in particolar modo tra giugno e luglio 1928, numerose leggi atte a promuovere la colonizzazione demografica in Libia, con l'intento di aumentare proporzionalmente il numero fisso di famiglie italiane da collocare rispetto all'estensione dei terreni ottenuti in concessione. L'articolo 1 del RDL del 7 giugno 1928 n. 1695 stabiliva che «i terreni del patrimonio demaniale, in Tripolitania ed in Cirenaica, sono concessi per l'avvaloramento agricolo diretto al popolamento dei fondi con famiglie di contadini italiani». <https://www.gazzettaufficiale.it/eli/gu/1928/07/30/176/sg/pdf> (ultimo accesso 20 settembre 2022).

invece, doveva fornire i terreni liberi e si assumeva l'onere di realizzare le opere infrastrutturali e, in particolar modo, i primi centri rurali di fondazione⁶. La politica agraria di Italo Balbo, nuovo governatore della Libia dal 1934, era tesa soprattutto al rafforzamento della colonizzazione demografica che, inevitabilmente, innescò la seconda fase del piano (1934-1938). A supporto di questa iniziativa venne fondato l'Ente per la Colonizzazione della Libia (ECL)⁷ con l'intento di estendere all'intero territorio della Quarta sponda⁸ il "modello" cirenaico. L'obiettivo era quello di avviare la realizzazione dei "villaggi agricoli per metropolitani"⁹ (fig. 1) contemporaneamente all'individuazione, organizzazione e trasformazione dei comprensori (costruzione di case coloniche, pozzi artesiani, infrastrutture viarie, piantumazione di oliveti e coltivazioni varie), affinché venisse impedita la nascita spontanea del latifondo (fig. 2). Balbo, con l'emanazione delle leggi *Provvedimenti per un piano di colonizzazione intensiva in Libia* (Regio decreto legge del 17 maggio 1938 n. 701) e *Nuovi provvedimenti per favorire la colonizzazione demografica intensiva* (Regio decreto legge del 13 febbraio 1939 n. 284)¹⁰, aveva confermato l'intento di procedere all'insediamento di massa dei futuri coloni italiani, entrando così nell'essenza della terza e ultima fase del piano (1938-1940) che «taluno ha voluto battezzare di 'supercolonizzazione' tanto appare complesso ed esteso in raffronto agli altri tentativi lontani e recenti»¹¹.

6. L'appellativo "centro" o "villaggio" viene usato dalle fonti indistintamente. Per centro rurale si intendeva un complesso di edifici pubblici realizzati *ex novo*, un vero e proprio centro "logistico" per la vita pubblica delle famiglie coloniche sparse nei poderi all'interno del comprensorio di pertinenza. Il villaggio veniva ubicato quasi sempre in una posizione baricentrica rispetto al suo comprensorio, ma senza seguire delle regole urbanistiche ben precise, se non quelle già utilizzate nell'opera di bonifica dell'Agro Pontino (1926-1937).

7. La nascita dell'Ente per la Colonizzazione della Libia era stato ratificato con il RDL 11 ottobre 1934 n. 2038 *Estensione alla Tripolitania dell'Attività dell'Ente per la Colonizzazione della Cirenaica*, e con il RDL 26 settembre 1935 n. 2283 *Sostituzione della denominazione dell'Ente per la Colonizzazione della Tripolitania e della Cirenaica in Ente per la Colonizzazione della Libia*.

8. Il termine "Quarta sponda" era un aforisma coniato per identificare le coste della Libia come prolungamento e completamento di quelle italiane, quattro lati dello stesso territorio che si affacciavano sul Mediterraneo. Il RDL del 9 gennaio 1939 n. 70, stabiliva che le quattro provincie di Tripoli, Misurata, Bengasi e Derna, entravano integralmente a far parte del Regno d'Italia. <https://www.normattiva.it/uri-res/N2Ls?urn:nir:stato:decreto.regio:1939-01-09;70@originale> (ultimo accesso settembre 2022).

9. La dicitura completa è *villaggi agricoli per metropolitani costruiti nella Libia Occidentale/Orientale*, didascalia a corredo dei disegni realizzati dagli architetti. Anche l'aspetto "toponomastico" non era stato lasciato al caso, infatti, ogni nuova fondazione era stata dedicata a un martire fascista e/o a un personaggio coinvolto in qualche modo nell'operazione della colonizzazione: «i centri rurali portano i nomi di eroi della nostra storia passata e recente [...]. Non è privo di significato il simbolo sorgente e destinato a perpetuarsi nei secoli». BARONE 1939, p. 808.

10. Vedi GOVERNO DELLA LIBIA 1939.

11. BALBO 1939b, p. 286.



Figura 1. Il governatore Italo Balbo visiona il progetto del villaggio Cesare Battisti, 1938 (foto, Roma, Archivio Storico Istituto Luce, Cinecittà).



Figura 2. Planimetria del comprensorio agricolo del villaggio Arturo Breviglieri a Misurata (da ECL 1940b, s.p.).

Architettura di propaganda: la realizzazione dei villaggi rurali per la colonizzazione demografica

La Cirenaica era il nuovo laboratorio territoriale e paesaggistico, dove l'ECC aveva avviato un insieme di opere di sistemazione e valorizzazione rurale, al fine di individuare i terreni ricchi di sorgenti d'acqua e adatti allo sfruttamento intensivo agricolo, ove allocare i comprensori per la colonizzazione demografica. Ecco che, tra il 1933 e il 1934, sull'altipiano del Gebel Verde nella provincia di Derna, sorsero i primi insediamenti: Beda Littoria (fig. 3), Primavera (dal 1935 denominato Luigi Razza), Luigi di Savoia e Giovanni Berta (fig. 4). L'ufficio tecnico dell'Ente aveva il compito di provvedere all'appoderamento e alla realizzazione delle case dei coloni, che solo in questa occasione sarebbero state distribuite in piccoli raggruppamenti, da 4 a 6 edifici doppi, a causa dell'insicurezza del territorio; invece, l'incarico per i centri rurali era stato affidato all'Ufficio Opere Pubbliche della Cirenaica (OO.PP.)



Figura 3. Derna, villaggio Beda Littoria, Mario Romano, veduta generale, 1936 (da ECL 1940c, s.p.).



Figura 4. Derna, villaggio Giovanni Berta, Mario Romano, veduta generale, 1938 (foto, Roma, Archivio Storico Istituto Luce, Cinecittà).

e nello specifico al suo direttore, l'ingegnere Mario Romano (1890-1969)¹², che si occupò dei progetti e della direzione dei lavori.

«Si tratta di costruzioni che non hanno pretesa architettonica e il loro merito sta appunto in questa modesta, decorosa e moderna semplicità di forme che le rende appropriate al loro ufficio e consone all'ambiente [...]. La giustezza della tesi seguita è dimostrata anche negativamente dal fatto che il villaggio – Primavera –, più ricco di motivi non necessari – come l'essedra dietro alla chiesa, l'altana sulla canonica, le vistose cancellate – appare il meno riuscito; mentre il più recente Gubba (Giovanni Berta) candido di colore, più puro ed essenziale di forme, procura un vero godimento a chi si sofferma ad osservarlo»¹³.

Questi villaggi furono interessati da diversi ampliamenti: nel 1936 a Beda Littoria era stato predisposto il progetto del mercato da parte di Silvio Camilletti, ingegnere capo dell'Ufficio Opere Pubbliche della Libia¹⁴; nel 1938 a Luigi Savoia erano stati realizzati gli edifici del mercato e degli alloggi per gli insegnanti. L'ECL, invece, tra il 1936 e 1937, affidava all'architetto Florestano Di Fausto (1890-1965)¹⁵, già consulente artistico del Municipio di Tripoli, la progettazione del villaggio Umberto Maddalena nella pianura di Barce in Cirenaica, come conferma la sua firma apposta sul disegno prospettico d'insieme (fig. 5): «l'ultimo in ordine di tempo [...]. Ha già la sua bella scuola, l'ambulatorio ed altri edifici cui se ne aggiungeranno presto degli altri che formeranno il centro urbano»¹⁶. Infatti, così come veniva riportato dal «Corriere Padano» del 1938, il villaggio era stato «completato con vari edifici che ancora, mancavano essendo stato creato soltanto l'anno scorso. Inoltre, vari acquedotti secondari sono stati costruiti»¹⁷.

In Tripolitania operava dal 1935, differentemente dalla Cirenaica, l'Istituto Nazionale Fascista di Previdenza Sociale (INFPS), con l'intento di rimediare ai problemi della disoccupazione agricola, perseguito in Italia già dalla seconda metà degli anni Venti. Il primo comprensorio interessato era stato quello di Bir Terrina, nella provincia di Tripoli, dove nel 1938 sorse il villaggio Michele Bianchi su progetto dell'architetto Umberto di Segni (1894-1958)¹⁸. Si trattava dell'unico centro rurale dove la chiesa, la casa del fascio e il municipio occupavano tre sedi diverse collocate ognuna su un lato

12. Per approfondire vedi GODOLI 2005b, p. 308; CAPRESI 2008.

13. *I Villaggi agricoli* 1935, p. 85.

14. Per approfondire vedi FINOCCHIARO 2005, pp. 114-115.

15. Per approfondire vedi MIGLIACCIO 2005, pp. 143-174.

16. ORNATO 1938a, p. 3.

17. ORNATO 1938b, p. 4.

18. Per approfondire vedi GIACOMELLI 2005, pp. 174-180.

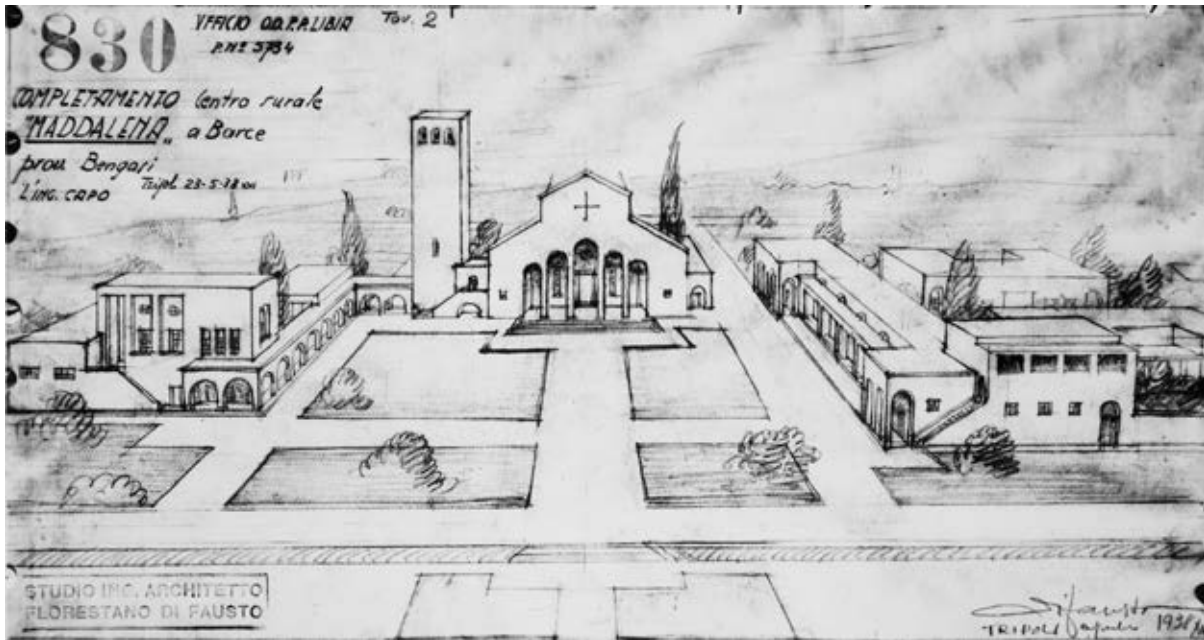


Figura 5. Florestano Di Fausto, disegno prospettico d'insieme del villaggio Umberto Maddalena a Barce (Bengasi), 1938. Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, "Biblioteca ISIAO" - Sala delle Collezioni Africane e Orientali c/o di Roma, fondo Libia, 5.B. IV.

della piazza, a differenza di tutti gli altri dove solitamente un unico edificio ospitava la rappresentanza politica/comunale (fig. 6). Durante gli anni successivi il nucleo originario venne notevolmente ampliato con silos, magazzini, alloggi per gli artigiani, una centrale termoelettrica per l'estrazione dell'acqua dai pozzi, gli uffici e le abitazioni per i tecnici e gli operai, fino a essere designato come nucleo direzionale dell'INFPS.

Il programma dell'utopica colonizzazione demografica intensiva voluto da Italo Balbo e avallata dalle leggi del 1938 e del 1939, iniziò il 3 novembre 1938 con l'arrivo a Tripoli di ventimila coloni.

«Il corteo degli autocarri destinati alla Tripolitania si smista a sua volta fuori dalle mura: da porta Gargaesc si va verso *Oliveti*, *Bianchi*, e *Giordani*, in direzione del confine tunisino; da porta Benito si sale verso le appendici della Msellata, ove, vicino a Tarhuna, è sorto, come per incanto, il villaggio di *Breviglieri*; da porta Tagiura si infila la Litoranea e dopo averla percorsa fino all'inizio del golfo della Sirtica – 350 chilometri – si entra nei nuovi villaggi di *Crispi* e *Gioda*. [...] Con



Figura 6. Tripoli, villaggio Michele Bianchi, Umberto Di Segni, veduta generale 1938. Biblioteca civica di Belluno - fondo fotografico - Album, *Vedute della Libia anni '30-'40*.

lo stesso ordine, su altrettanti autocarri, [...] i coloni destinati alla Libia orientale, si avvieranno dal porto di Bengasi ai nuovi villaggi di *Baracca, Oberdan, Battisti, Maddalena e D'Annunzio*, o ampliaranno il comprensorio dei villaggi costruiti sei anni fa, *Savoia, Beda, Razza, Berta*»¹⁹.

Ai villaggi sopra citati, l'anno successivo se ne aggiungeranno altri otto, Garibaldi, Marconi, Tazzoli, Corradini e Micca in Tripolitania; Mameli, Filzi e Sauro in Cirenaica²⁰, pronti a ospitare la seconda ondata di coloni (fig. 7).

L'ECL e l'INFPS avevano il compito di coordinare i diversi aspetti tecnici e sociali della colonizzazione, come la lottizzazione dei terreni e il loro successivo appoderamento e valorizzazione, l'accoglienza e il supporto ai nuovi contadini trapiantati in una terra sconosciuta. Parallelamente gli uffici OO.PP. affidavano gli incarichi di progettazione dei centri rurali sia ai già noti Di Fausto e Di Segni, sia ai giovani architetti Alfredo Longarini (1910-1996)²¹ e Giovanni Pellegrini (1908-1995)²².

Florestano Di Fausto si occupò del villaggio Ivo Oliveti in Tripolitania, dove l'impianto a forma di "U", rigidamente simmetrico e plastico, era limitato dall'edificio del mercato in corrispondenza della

19. QUILICI 1938, p. 302.

20. Vedi CIVICO 1939.

21. Per approfondire vedi CAPRESI 2008.

22. Per approfondire vedi GODOLI 2005a, pp. 269-273.

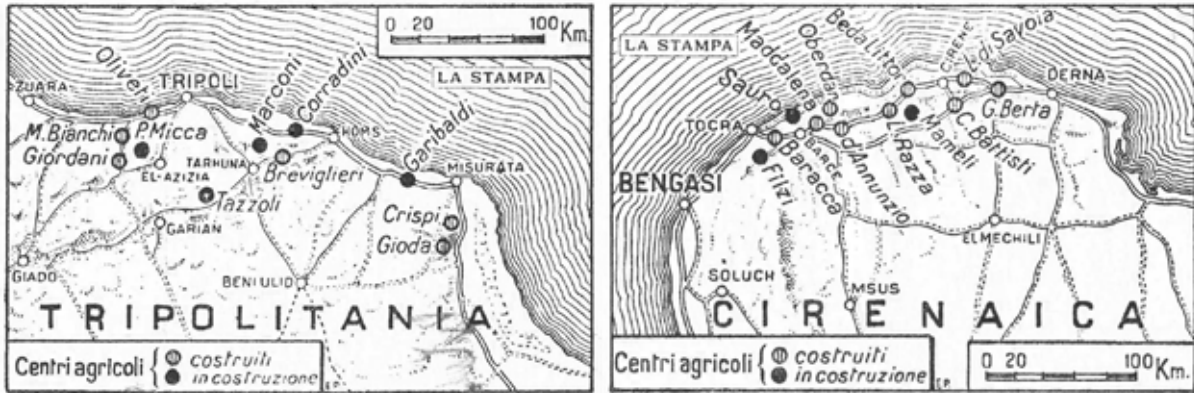


Figura 7. Dislocazione dei villaggi rurali in Tripolitania e in Cirenaica (da CIVICO 1939, p. 250).

Litoranea²³ (fig. 8). Diversamente, in Cirenaica, nel centro Guglielmo Oberdan, erano state previste due piazze comunicanti: in quella maggiore si affacciavano la chiesa e la casa del fascio, con l'arengario, i fasci e la torre littoria, che insieme al campanile della chiesa rappresentavano i due simboli del potere civile e religioso; nella più piccola, invece, si trovava il mercato (fig. 9). Nel villaggio Cesare Battisti, gli edifici erano isolati, a eccezione della chiesa e della canonica, connessa lateralmente ad altre costruzioni. Qui la casa del fascio, priva della torre littoria, presentava una certa "autonomia" architettonica, avendo la facciata principale rivolta verso la strada e non sulla piazza, con l'arengario che si apriva anche all'esterno con l'intento di "attirare" ulteriori uditori (fig. 10). Nel centro Gabriele D'Annunzio, l'architetto Di Fausto riprendeva la planimetria a "U" con la piazza movimentata da piani a quote diverse, e gli edifici disposti in continuità, con tetti a doppio spiovente ricoperti di tegole e coppi, con il risultato di aver dato "forma" a uno spazio vernacolare (fig. 11); infine, nel centro intitolato a Goffredo Mamelì, il complesso delle costruzioni, completamente rivolte verso l'interno, occupava una area estremamente estesa rispetto alle esigenze effettive cui doveva rispondere il villaggio.

23. Nel marzo 1937 era stato inaugurato il nuovo tracciato, di circa 800 chilometri, della strada Litoranea o della "Balbia", definita così perché voluta dallo stesso governatore già dall'inizio del suo mandato, il quale affidò la direzione architettonica di tutto il "sistema" a Florestano Di Fausto. Per approfondire vedi GOVERNATORATO DELLA LIBIA ITALIANA 1937.



Figura 8. Zavia (Tripoli), villaggio Ivo Olivetti, Florestano Di Fausto, veduta generale del centro rispetto al comprensorio. Biblioteca civica di Belluno - fondo fotografico - Album, *Vedute della Libia anni '30-'40*.

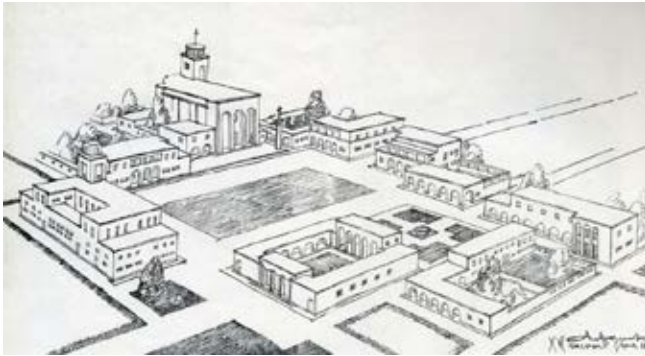


Figura 9. Florestano Di Fausto, disegno prospettico d'insieme del villaggio Guglielmo Oberdan nella provincia di Bengasi, 1938 (da MANNI 1938, p. 24).

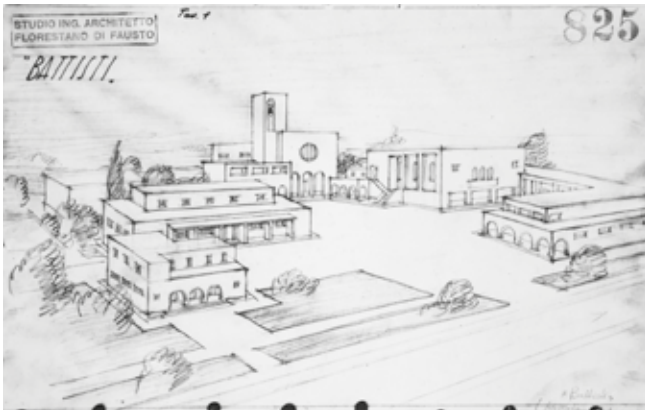


Figura 10. Florestano Di Fausto, disegno prospettico d'insieme del villaggio Cesare Battisti nella provincia di Derna, 1938. Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, "Biblioteca ISIAO" - Sala delle Collezioni Africane e Orientali c/o di Roma, fondo Libia, 5.B.IV.



Figura 11. Florestano Di Fausto, disegno assonometrico d'insieme del villaggio Gabriele D'Annunzio nella provincia di Bengasi, 1938 (da MANNI 1938, p. 25).



Figura 12. Tarhuna (Misurata), villaggio Arturo Breviglieri, Umberto Di Segni, veduta della chiesa e della casa del fascio con in primo piano i resti dell'antico mulino romano, 1938 (da GIACOMELLI 2005, p. 177).

L'architetto Umberto Di Segni realizzò in Tripolitania il villaggio Arturo Breviglieri²⁴, fondato intorno ai resti dissepoliti di un antico mulino romano, che divenne elemento peculiare e fulcro della disposizione planimetrica dei fabbricati (fig. 12); il villaggio Giulio Giordani, dove le costruzioni si sviluppavano quasi a semicerchio indipendentemente dalla perpendicolarità dello schema, con la chiesa e la casa del fascio che predominavano con i loro volumi su tutto il centro (fig. 13); il villaggio Mario Gioda, sorto «ai margini dell'oasi di Misurata. [...] una tra le più notevoli realizzazioni dell'Ente per la Colonizzazione nella Libia Occidentale»²⁵ (fig. 14), nonostante fosse solo la frazione del villaggio Francesco Crispi. Quest'ultimo, invece, era stato creato in collaborazione tra Di Segni e Giovanni Pellegrini, «un centro rurale sorto in diciotto mesi è, di colpo, divenuto [...] il terzo grande comune della Libia, subito dopo Tripoli e Bengasi, si ha l'immediata percezione della grandiosità dell'opera compiuta e dei suoi

24. Il nome esatto del martire fascista ferrarese, cui era stato dedicato il centro rurale, era Arturo Breveglieri e non Breviglieri, errore dovuto probabilmente a una trascrizione inesatta. Nelle fonti ritrovate convivono entrambe le diciture. Vedi *Nel villaggio agricolo* 1937; ECL 1940b.

25. *Ai margini dell'oasi* 1938, p. 3.

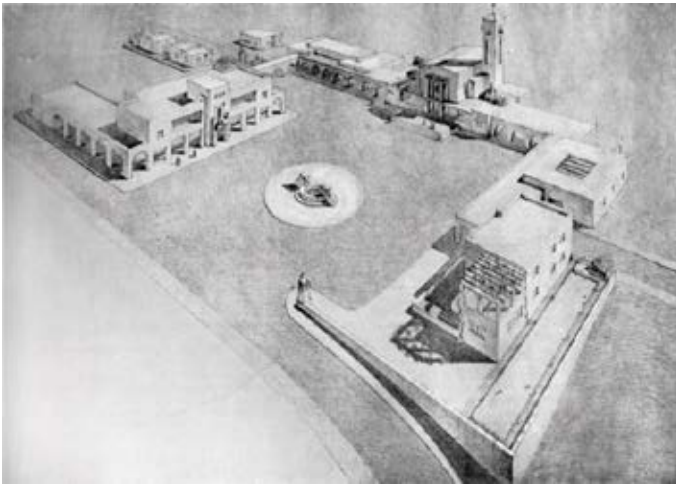


Figure 13-14. Umberto Di Segni, disegni prospettici d'insieme dei villaggi Giulio Giordani e Mario Gioda a Bir Terrina (Tripoli), 1938 (da BALBO 1938, pp. 9, 13).

riflessi [...], nella evoluzione politica e sociale della diciannovesima regione d'Italia»²⁶ (fig. 15). I due architetti, probabilmente, lavorarono insieme anche per la borgata Tazzoli, che si caratterizzava per la distribuzione dei suoi edifici su un terreno accidentale, dove nel punto più elevato trovava posto la cappella a dominare tutta la valle sottostante. Pellegrini, considerato l'architetto coloniale razionalista per eccellenza, progettò altri villaggi rurali dove «la composizione [...] è chiara e distributivamente idonea al funzionamento ed ingranamento dei diversi servizi; articolata plasticamente con piacevole varietà pur nell'ambito di un fondamentale rigore di impostazione planimetrica e volumetrica»²⁷.

26. FORTUNATI 1938, p. 3.

27. MARCONI 1939, pp. 714-715.



Figura 15. Misurata, villaggio Francesco Crispi, Umberto Di Segni e Giovanni Pellegrini, veduta generale. Biblioteca civica di Belluno – fondo fotografico - Album, *Vedute della Libia anni '30-'40*.

Sempre in Tripolitania furono realizzate da Giovanni Pellegrini la borgata Corradini (fig. 16) e il centro Guglielmo Marconi, con gli edifici disposti che si adattavano all'andamento del terreno irregolare, con un gruppo di manufatti più compatto costruito attorno alla piazza, ma distante dalla chiesa isolata (fig. 17). Fu realizzato in Cirenaica uno dei lavori più riusciti dell'architetto, il villaggio Francesco Baracca, dove al volume della casa del fascio fu attribuita una evidente tridimensionalità, con i due prospetti principali, in direzione della piazza e della via Balbia (come nel villaggio Cesare Battisti), ritmati da sequenze di pieni e vuoti, generate dall'ordine gigante degli archi, dall'articolazione della scala esterna, dall'arengario e dai decori fascisti (fig. 18).

Alfredo Longarini aveva elaborato i progetti per tre borgate nate dall'esigenza di ampliare alcuni centri rurali già esistenti – Pietro Micca (Giordani), Fabio Filzi (Baracca) e Nazario Sauro (Maddalena) – e il villaggio agricolo Giuseppe Garibaldi, dove l'impianto non presentava nessuna disposizione gerarchica in ossequio a istanze politiche o a scelte architettoniche, gli edifici attorno alla piazza risultavano “frastagliati”, anche se avevano tutti la stessa altezza ed erano collegati da setti murari con grandi arcate che ricucivano in qualche modo il perimetro dello spazio (fig. 19). Tale soluzione si può ipoteticamente attribuire a una scelta progettuale dell'architetto o molto più verosimilmente al fatto che la sua realizzazione era stata tardiva rispetto agli altri villaggi, in coincidenza con la fine dell'esperienza coloniale.

Architettura “sperimentale”: i temi generatori degli impianti planimetrici

La definizione del centro rurale, contenuta nell'articolo 1 del R.D.L. del 1938 “Provvedimenti per un piano di colonizzazione intensiva in Libia”, elencava soltanto le tipologie degli edifici che il nuovo villaggio avrebbe dovuto ospitare, senza suggerire alcun riferimento a possibili disposizioni planimetriche e dimensionali degli insediamenti, o a soluzioni stilistico-formali cui ispirarsi.

«Un nucleo di edifici destinati ad assicurare servizi pubblici o di pubblica utilità, costituito dalla Chiesa con la canonica, dalle scuole e dalle abitazioni degli insegnanti, dall'ambulatorio medico con gli accessori e l'abitazione dei sanitari, dalla Casa del fascio e dalle organizzazioni del Regime, dalla ricevitoria postale e dai mercati, nonché, ove necessario, dalle sedi ed aventi loro accessori, dell'autorità di Governo, del Municipio o dei Reali carabinieri»²⁸.

Agli architetti e ingegneri italiani che ricevettero la «chiamata coloniale»²⁹ era stata offerta l'opportunità di applicare nella fondazione e nella realizzazione *ex novo* dei centri rurali, in particolar modo nelle chiese, una “sperimentazione” disciplinare innovativa, un linguaggio creativo libero da

28. GOVERNO DELLA LIBIA 1939, p. 112.

29. MIANO 2003, p. 237.



Figura 16. Tripoli, borgata Corradini, Giovanni Pellegrini, veduta generale (<https://mimiquilicibuzzacchi.files.wordpress.com/2016/09/02a-img480-1.jpg>, ultimo accesso 29 luglio 2022).



Figura 17. Tarhuna (Misurata), villaggio Guglielmo Marconi, Giovanni Pellegrini, veduta generale (da *Nuovi centri* 1939, p. 511).



Figura 18. Barce (Bengasi), villaggio Francesco Baracca, Giovanni Pellegrini, veduta generale (da AMBROSINI 1939, p. 12).



Figura 19. Misurata, villaggio Giuseppe Garibaldi, Alfredo Longarini, veduta generale del centro ancora in costruzione (da MARIANI 1982, p. 291).

vincoli ma allo stesso tempo sensibile ai valori compositivi e costruttivi dei contesti con i quali erano chiamati a confrontarsi. La formazione di ognuno di loro aveva avuto un ruolo fondamentale nella scelta dei linguaggi che avrebbero determinato la nascita dell'architettura coloniale, contaminata e influenzata, in maniera evidente, dal Razionalismo italiano³⁰.

«Le prospettive architettoniche di tutti i villaggi sono intonate alle linee semplicissime dell'architettura araba, tengono conto cioè della natura e dell'ambiente libico. Si tratta dell'architettura che ha già trasformato il volto di Tripoli, architettura che è stata definita mediterranea, la quale offre nel suo complesso paesistico, elementi di una nuova bellezza e di una nuova armonia»³¹.

30. La costruzione ideologica dell'architettura coloniale moderna era stata determinata da tre “matrici” culturali presenti nel dibattito architettonico degli anni Trenta in Italia: l'architettura mediterranea, intesa come un ambito di appartenenza più vasto di quello della madrepatria; la rivalutazione dell'architettura “senza architetti” dell'Italia insulare e del nordafrica; la ricerca dell'identità dell'architettura italiana moderna, un obiettivo che nelle colonie era ancora più evidente, in quanto si trattava di costruire in un contesto estraneo a quello del paese di origine. «Intenti assai più moderni ebbero recentemente il Limongelli, il Rava e il Pellegrini, [...]. Di questi architetti si deve notare la serietà con la quale hanno affrontato il problema dell'architettura coloniale». CABIATI 1936, pp. 343-344.

Alle figure citate è necessario aggiungere quella di Luigi Piccinato (1899-1983), che operò in Libia solo per un breve periodo nell'ambito della sua importante attività teorica e pratica a scala nazionale. Nel 1933 realizzò il progetto della «Casa Coloniale» per la V Triennale di Milano, organizzata da Carlo Felice, Gio Ponti e Mario Sironi, sintetizzando i temi dell'architettura coloniale. «La civiltà occidentale ha fino ad oggi importato nelle colonie, insieme al modo di vita, anche le forme e i tipi architettonici propri a se stessa, senza curarsi di adattarli alle esigenze del clima, a quelle dell'economia locale, a quelle della vita coloniale insomma. La nostra civiltà avrebbe dovuto invece partire da quei presupposti pratici per creare o meglio ricreare una «architettura coloniale» moderna e propria». DE SESSA 1985, p. 25. Per approfondire vedi *Casa coloniale* 1933; PICCINATO 1935.

31. GARDENGI 1938, p. 17.

Dall'analisi e dall'interpretazione critica dei villaggi libici sono stati individuati temi "generatori" ricorrenti di carattere paesaggistico, urbanistico e architettonico, imprescindibili e comuni a tutti gli impianti, anche se a una scala diversa e con soluzioni più o meno articolate e complesse: la morfologia del luogo, la viabilità, la piazza e la distribuzione dell'arredo urbano, la chiesa e i suoi cicli pittori³². È necessario considerare che nonostante la libertà creativa consentita, l'elaborazione di tali temi non doveva configurarsi come una mera applicazione didattica, ma ogni progettista doveva rispondere a precise esigenze dettate dalla politica fascista: quelle funzionali determinanti per l'organizzazione dello spazio, quelle simboliche fondamentali per il ruolo di rappresentanza e propaganda.

In un territorio poco antropizzato come la Libia, il primo requisito da valutare per insediare un nuovo nucleo urbano dipendeva dalle caratteristiche del sito. La morfologia del luogo costituiva di per sé uno "spunto" progettuale che influiva sulla disposizione planimetrica del centro e sull'interazione gerarchica tra gli edifici. Nei villaggi Oliveti, Giordani, Crispi, Gioda, Breviglieri e Bianchi in Tripolitania, «le architetture sono in funzione del piano orizzontale su cui sono sorte [...]. Da lontano appaiono col biancheggiare delle loro masse che ricordano le visioni dei paesi sahariani. I motivi orientali si scoprono in brevi decorazioni struttive che non tradiscono però l'originalità dell'invenzione architettonica»³³. Diversamente dalla Cirenaica dove «la natura è più pittoresca per le colline, per le montagne, per le rocce e per gli alberi»³⁴ e i villaggi Baracca, Oberdan, D'Annunzio, Battisti, Maddalena, Razza, Luigi Savoia, Berta e Beda Littoria, «forse sono più sereni, più aperti, più paesani e ciascuno ha il suo carattere, una sua bellezza particolare»³⁵. Ma se i centri rurali della Tripolitania «sembrano, per la natura dove sono sorti, più chiusi, quasi protetti da mura [...], delle isole bianche tra il fulvo colore della sabbia», quelli della Cirenaica, invece, «sono stati creati in libertà di forme; si arriva nelle loro piazze da molte strade»³⁶. Strettamente legata alla scelta del luogo era la fattibilità di un sistema di comunicazione tra il nuovo centro rurale e lo spazio circostante. Ecco che la progettazione dell'infrastruttura viaria diventava

32. Lo studio dei temi generatori nella composizione urbanistica e architettonica è stato molto più ampio e articolato. L'analisi ha riguardato, innanzitutto, la loro individuazione e il ridisegno delle planimetrie e successivamente la comparazione tra i centri rurali della Quarta sponda e i borghi della Colonizzazione rurale realizzati in Sicilia tra il 1939-1942. Dal confronto è emerso come le analogie, allo stesso tempo, possono essere lette come dissonanze, in quanto i diversi temi generatori, in Libia e in Sicilia, assumevano un "peso" diverso non solo tra i singoli progetti all'interno della stessa regione, ma soprattutto tra quelli sorti in ambiti territoriali profondamenti diversi. Per approfondire vedi CANIGLIA 2012; CANIGLIA 2020.

33. ROBERTI 1938, p. 316.

34. *Ivi*, p. 317.

35. *Ibidem*.

36. *Ibidem*.

essenziale; dalla Litoranea si diramavano le strade di accesso ai villaggi «i gangli nervosi che terminano lungo le strade interpoderali nelle cellule delle case coloniche»³⁷.

Se il rapporto univoco luogo-strada-centro rurale costituiva una forte interazione tanto da condizionare nella maggior parte dei casi un'ubicazione piuttosto che un'altra, la piazza³⁸, identificata come luogo protetto e familiare, diventava il nodo fondamentale attorno al quale veniva "generato" il nuovo insediamento, il fulcro centrale della composizione architettonica degli edifici che la circondavano. Inoltre, per rimarcare l'identità e il ruolo della piazza, era prevista la disposizione di cippi commemorativi, pozzi e fontane, collocati secondo assi ben precisi e al centro geometrico dello spazio, da considerarsi anche "strumenti" per trasferire messaggi figurati per i contadini, chiari simboli di autocelebrazione della propaganda fascista³⁹.

Attraverso lo studio e il ridisegno semplificativo degli schemi planimetrici di questi centri rurali, è stato possibile individuare le forme di piazza più ricorrenti: a "scacchiera", chiusa con accesso assiale, chiusa con accesso laterale, aperta e, aperta a "omega"⁴⁰. Nel primo schema la piazza era lo spazio vuoto di risulta generato dalla maglia regolare ortogonale a scacchiera, e il suo perimetro veniva delimitato da un lato dalla strada di accesso e dagli altri tre dai prospetti degli edifici principali. Tale sistema era riconoscibile nei villaggi Luigi di Savoia e Beda Littoria, dove la chiesa, la casa del fascio e l'ufficio postale creavano una tensione gerarchica attorno alla piazza. Nella seconda tipologia la piazza era perimetrata da quattro lati chiusi, come un recinto, dove l'unica via di accesso era la strada d'ingresso al villaggio, l'asse ascensionale fino alla chiesa, collocata dalla parte opposta. Questo era lo schema adottato nei villaggi Berta, Breviglieri, Oliveti (fig. 20) e Razza, anche se in quest'ultimo l'impianto planimetrico aveva la forma di triangolo isoscele e la piazza non era raggiungibile direttamente dall'asse principale.

37. ROBERTI 1938, p. 316.

38. Nel 1941 Maria Accascina descriveva la piazza dei primi otto borghi rurali della colonizzazione siciliana, sorti tra il 1939 e il 1940, come un «luogo di riunione, di contatti, di scambi commerciali, di svaghi. Un borgo senza piazza non avrebbe suggerito al rurale siciliano l'idea di paese». ACCASCINA 1941, p. 186. Questa definizione può essere tralata esattamente al simbolismo che la piazza assumeva nei centri rurali libici.

39. Al centro della piazza del villaggio Garibaldi sorgeva una fontana monumentale, decorata da due rilievi di marmo di Carrara realizzati dallo scultore Angiolo Vannetti (1881-1962), che rappresentavano eventi storici ai quali aveva preso parte Garibaldi: il primo la difesa di Roma repubblicana del 1849, il secondo l'incontro del 26 ottobre 1860 con il Re Vittorio Emanuele II durante la campagna meridionale. L'opera, eseguita successivamente rispetto al centro, era stata inaugurata nel 1940 alla presenza del governatore Balbo, così come veniva documentato dalle fotografie pubblicate su «Rivista delle Colonie», XIV (1940), 3, s.p. Anche nelle piazze dei centri di Beda Littoria, Bianchi, Razza, Oberdan, Maddalena, Breviglieri erano stati previsti fontane, pozzi e ceppi commemorativi.

40. Per approfondire vedi CANIGLIA 2012; CANIGLIA 2020.



Figura 20. Zavia (Tripoli), villaggio Ivo Oliveti, Florestano Di Fausto, veduta della piazza e dell'edificio del mercato, 1938 (foto, Roma, Archivio Storico Istituto Luce, Cinecittà).



Figura 21. Bir Terrina (Tripoli), villaggio Giulio Giordani, Umberto Di Segni, veduta generale (da CULOTTA, GRESLERI, GRESLERI 2007, p. 227).

Il terzo schema, una variante del precedente, riscontrabile nei villaggi Bianchi e Giordani, prevedeva una piazza chiusa delimitata sui quattro lati da edifici e/o da portici con ampie arcate, con la strada di accesso laterale (fig. 21). Nella quarta tipologia, invece, la piazza era aperta, delimitata solo su tre lati da edifici orientati verso l'interno a definire una "U" rivolta verso la strada d'ingresso al villaggio, con la chiesa anche in questo caso posta al centro quale punto di fuga dell'asse ascensionale. Nella borgata Sauro e nei villaggi Gioda (fig. 22) e Corradini, la disposizione a "U" era ulteriormente evidenziata dalla ricorrenza di ampie arcate che percorrevano tutto il perimetro della piazza. Nel villaggio Garibaldi, invece, la chiesa era collocata sul lato sinistro della piazza, rivolta verso l'interno, non più correlata con la strada di accesso al villaggio, soluzione che fece venire meno la composizione gerarchica tra le architetture rappresentative. Nell'ultimo schema, infine, la piazza aperta aveva registrato una evoluzione in quella che possiamo definire la forma di "omega", dove le costruzioni non solo continuavano a delimitare lo spazio aperto della piazza, ma procedevano anche parallelamente alla strada. I villaggi che rispettavano questa disposizione erano D'Annunzio, Baracca, Battisti e, in particolar modo, Maddalena, dove le facciate principali degli edifici con i consueti portici ad arcate a tutto sesto, erano tutte orientate verso la Litoranea, quasi come quinte sceniche di un teatro verso il paesaggio agrario circostante (fig. 23).

Gli edifici presenti nei centri rurali non contribuivano solo a definire lo spazio della piazza, ma rappresentavano materialmente la volontà "generatrice" che era all'origine dell'atto della fondazione. Nonostante l'apparente omogeneità dei manufatti, dovuto al fatto che le arcate a tutto sesto o i portici trabeati⁴¹ distribuiti lungo tutto il perimetro della piazza ne nascondevano le singole

41. L'elemento dell'arco, singolo o in sequenza, assumeva nei villaggi della Libia, così come nei borghi rurali dell'Agro pontino e della Sicilia, non solo una identità architettonica molto forte derivante anche dal movimento Metafisico, ma era



Figura 22. Misurata, villaggio Mario Gioda, Umberto Di Segni, veduta generale. Biblioteca civica di Belluno - fondo fotografico - Album, *Vedute della Libia anni '30-'40*.



Figura 23. Barce (Bengasi), villaggio Umberto Maddalena, Florestano Di Fausto, veduta generale (da BELLÌ 1939, p. 24).

e semplici forme geometriche, la chiesa e la casa del fascio erano immediatamente individuabili, sia per una diversa consistenza e articolazione, sia per la presenza dei volumi verticali dei campanili e delle torri littorie⁴².

«Al fervore di colonizzazione agricola ed alla metodica sicura conquista delle armi si univa, con sapiente provvedimento, anche l'attuazione di un piano religioso non ultimo, se non primo, coefficiente per il sicuro possesso di terre fieramente contrastate. [...] Vogliamo alludere alla costruzione di quelli edifici sacri che, nelle loro linee semplici o classiche, sorgono sul litorale tripolitino e sull'altopiano cirenaico e che attestano il simultaneo progresso de la fede e de la civiltà romana nuovamente in cammino su questa quarta sponda»⁴³.

La chiesa era l'architettura centrale dell'organizzazione compositiva urbana, generalmente in asse rispetto alla strada di accesso, occupava una posizione dominante su un lato della piazza, originando la gerarchia dell'insieme. Tale assialità aveva una duplice valenza: quella simmetrica evidenziava la razionalità geometrica dell'impianto, quella ascensionale conduceva simbolicamente il fedele fino all'ingresso dell'edificio sacro. Per enfatizzare l'aspetto "processionale" e rimarcare la scelta progettuale, si procedeva anche "a innalzare" l'edificio sacro (e alcune volte anche la casa del fascio), rispetto al piano di tutto il villaggio⁴⁴. Così il nuovo centro rurale poteva essere visibile da lontano, dove la chiesa con la sua torre campanaria, assumendo il «valore di terza dimensione per lo *skyline* generale»⁴⁵, diventava un simbolo di riferimento quasi familiare, anche solo sonoro, e di protezione per i coloni sparsi nei poderi: «i fedeli risponderanno sempre con fervore al richiamo delle campane che non tarderanno a spandere dall'alto dello svelto campanile che s'innalza dalla chiesa i loro rintocchi per la campagna redenta dal loro fecondo lavoro»⁴⁶ (fig. 24).

un chiaro simbolo di propaganda fascista. Le arcate venivano utilizzate come corridoi d'ombra o semplici setti murari per "raccordare" i singoli edifici e delimitare e definire lo spazio interno da quello esterno del borgo. «Penso difatti che l'arco non si possa escludere da nessuna architettura [...] ma anche perché l'arco è cosa del tutto nostra. Roma ha fatto della linea dinamica dell'arco l'elemento capitale e caratteristico di tutte le sue costruzioni». DI FAUSTO 1937, pp. 16-18.

42. Le soluzioni formali adottate in Libia per la torre littoria si possono schematizzare in due tipi: il primo, un alto parallelepipedo con l'arengario posto centralmente come nei villaggi Crispi, Giordani e Gioda, o traslato sul fianco destro dell'edificio, come nei villaggi Bianchi e Breviglieri; nel secondo, invece, il volume della torre veniva dilatato fino a diventare un vero e proprio edificio, articolato da scale e da grandi arcate, così come era possibile vedere nel villaggio Baracca.

43. LANTURA 1932a, p. 20.

44. CANIGLIA 2012, pp. 161-171.

45. GRESLERI 2007, p. 53.

46. *Al villaggio Maddalena* 1939, p. 2.



Figura 24. Misurata, villaggio Francesco Crispi, Umberto Di Segni e Giovanni Pellegrini, veduta del comprensorio dal campanile in costruzione (da GARDENGI 1938, p. 15).

Analizzando i caratteri architettonici compositivi delle chiese dei centri rurali, emergono, rimandi ispirati allo stile romanico, reinterpretati, semplificati e utilizzati nella progettazione delle architetture soprattutto da Florestano Di Fausto: archi a tutto sesto, nicchie e portici combinati tra loro, facciate a capanna o a copertura piana. Il prospetto principale aveva il ruolo di rendere “riconoscibile” l’edificio sacro, connotare e dare valore all’intero spazio antistante nel rapporto piazza-sagrato, sebbene l’utilizzo generalizzato dell’intonaco bianco, unito all’essenzialità delle forme, come in tutti gli altri edifici, aveva contribuito in molti casi a rendere questi volumi dei corpi astratti, quasi privi di qualsiasi peculiarità.

Le chiese realizzate da Romano nei villaggi di Berta, Beda Littoria e Luigi Savoia, ricalcavano tutte un identico schema che si differenziava solo per minimi particolari: tre vani verticali riquadrati, dove in quello centrale si apriva l’ingresso; tetto piano; la torre campanaria accanto all’abside (figg. 25-27). Per la chiesa di Luigi Razza, invece, era stato adottato un linguaggio più originale; il tetto piano si prolungava in avanti oltre il volume dell’edificio nelle forme essenziali di un portico a semicerchio sorretto da due pilastri, essenzialità ribadita nel campanile risolto con un esile arco completamente



Figura 25. Derna, villaggio Giovanni Berta, Mario Romano, veduta generale (da CULOTTA, GRESLERI, GRESLERI 2007, p. 31).

svuotato, all'interno del quale erano sospese a vista le campane. Bisogna anche evidenziare, a conferma delle scelte progettuali, l'articolazione della aerea cortina realizzata con una successione di fornicati trabeati e ad arco alternati, che a forma di semicerchio, a partire da entrambi i lati della chiesa, doveva congiungersi con due edifici simmetrici laterali (di cui venne solo realizzata la canonica a destra), formando un'edera nelle forme simboliche di un abbraccio rivolto ai fedeli⁴⁷ (fig. 28).

I prospetti degli edifici sacri elaborati da Di Fausto erano valorizzati dall'utilizzo sempre diverso di portici arcuati che creavano forti contrasti chiaroscurali. A Oberdan le arcate si sviluppavano a tutta altezza con la funzione di portico (fig. 29), erano di dimensione ridotta per lasciare spazio a un rosone centrale a Battisti (fig. 30), generavano piccoli tagli di luce a Oliveti, dove tutto l'edificio «alita lo spirito religioso delle antiche chiese preromaniche, con trasformazioni e motivi moderni»⁴⁸ (fig. 31). A Maddalena, invece, le cinque arcate in facciata seguivano l'andamento del tetto a capanna

47. Immediati riferimenti sono quelli alla piazza di San Pietro in Vaticano e alla chiesa di Sant'Andrea al Quirinale, soprattutto per la soluzione del portico, che è presente in forme diverse anche in Santa Maria della Pace.

48. GARDENGI 1938, p. 16.



Figura 26. Derna, villaggio Beda Littoria, Mario Romano, veduta della chiesa, 1938 (foto, Roma, Archivio Storico Istituto Luce, Cinecittà).



Figura 27. Derna, villaggio Luigi di Savoia, Mario Romano, veduta della chiesa. Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, "Biblioteca IslAO" - Sala delle Collezioni Africane e Orientali c/o di Roma, fondo Libia, 5.B. III.

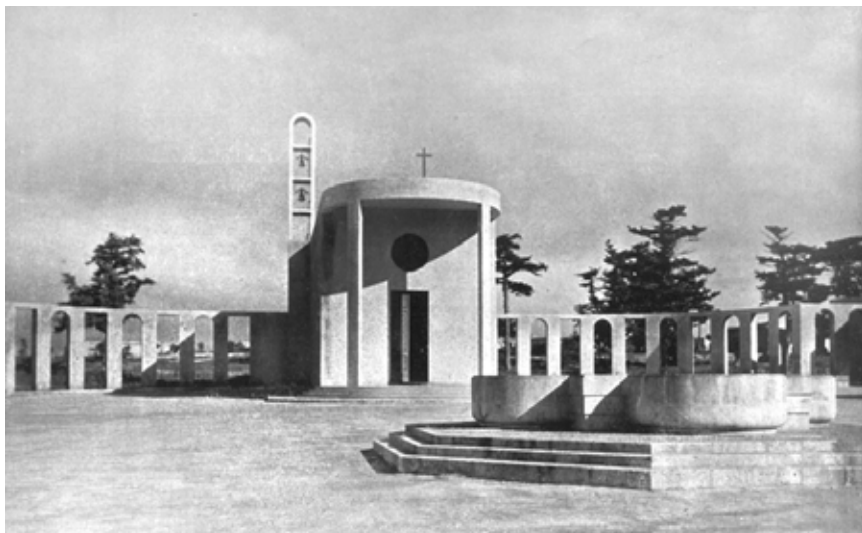


Figura 28. Derna, villaggio Luigi Razza, Mario Romano, veduta della chiesa (da *Edificare in tempo fascista* 1937, p. 36).



Figura 29. Bengasi, villaggio Guglielmo Oberdan, Florestano Di Fausto, veduta generale (da GALEAZZI 1940, p. 16).

della chiesa⁴⁹, realizzata con «aggraziate linee architettoniche, dominando con il suo bel campanile il villaggio [...] costruito col gusto caratteristico della nuova edilizia che rapidamente va sorgendo in Libia»⁵⁰. La chiesa di D'Annunzio, nonostante riprendesse in parte l'idea della facciata precedente, era tra quelle progettate da Di Fausto forse la meno identitaria, soprattutto perché al prospetto era stato addossato un portico con copertura spiovente che nascondeva l'ingresso principale (fig. 32). Infine, nell'edificio sacro di Mameli, le tre arcate del portico erano sormontate da una copertura a tetto spiovente, al di sopra della quale erano allienate cinque finestre ad arco disposte sotto il profilo a capanna del corpo della chiesa (fig. 33).

Umberto Di Segni, per la progettazione delle sue chiese che si differenziano dalle precedenti per i volumi più netti e per le facciate meno articolate, ricorse a pochi elementi per creare un effetto intenso di chiaroscuro. Ad esempio a Gioda, dove il portico centrale a due livelli incorniciava l'ingresso principale e il rosone soprastante, come un portale gigante emergente dalla facciata; oppure a Giordani, dove la sezione centrale del volume della chiesa si espandeva rispetto al filo della facciata, enfatizzando il portale d'ingresso a sua volta rilevato sulla superficie. Nelle chiese dei villaggi Bianchi e Breviglieri,

49. La soluzione adottata nella chiesa di Maddalena evoca la facciata della basilica di Sant'Ambrogio a Milano.

50. *Al villaggio Maddalena* 1939, p. 2.

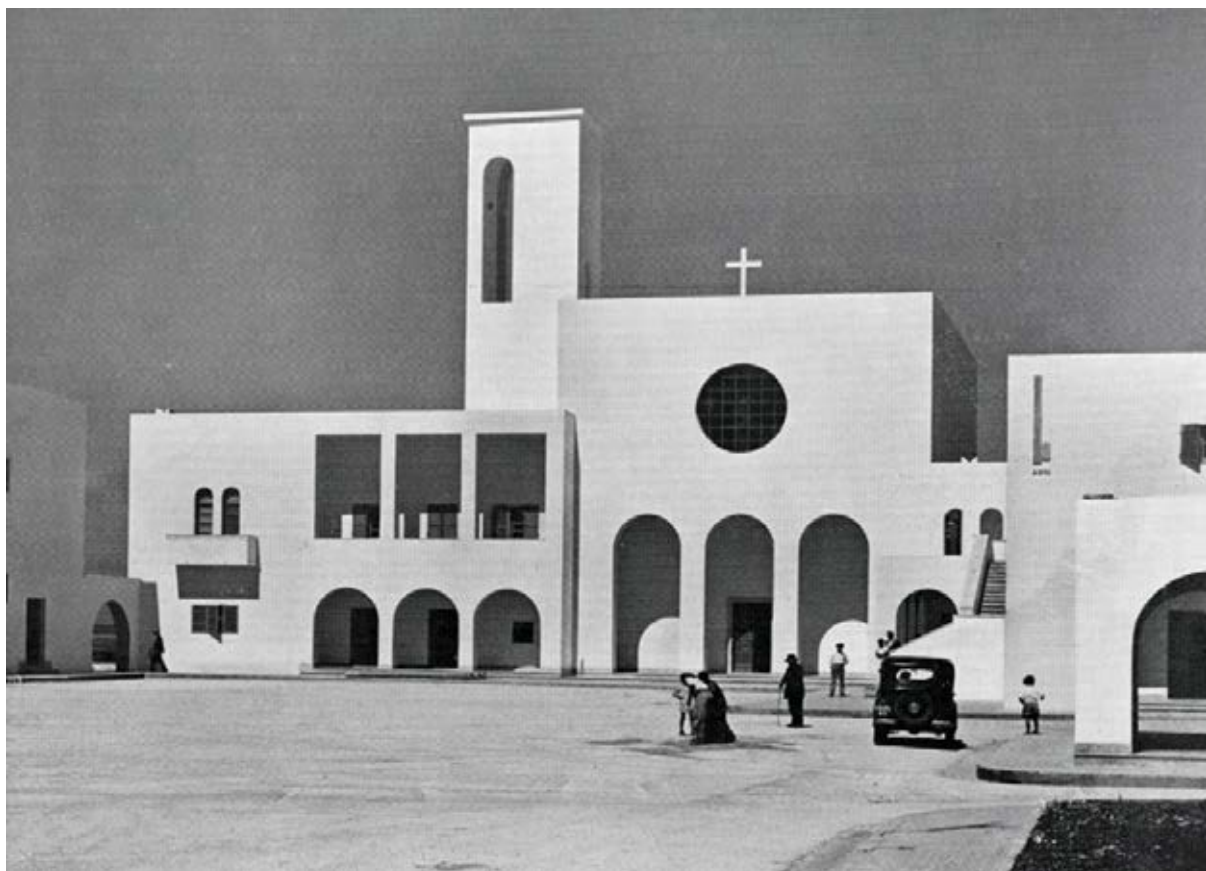


Figura 30. Derna, villaggio Cesare Battisti, Florestano Di Fausto, veduta della chiesa (da DE GRADA 1940, p. 18).



Figura 31. Zavia (Tripoli), villaggio Ivo Olivetti, Florestano Di Fausto, veduta della piazza e della chiesa, 1938 (foto, Roma, Archivio Storico Istituto Luce, Cinecittà).



A sinistra, figura 32. Bengasi, villaggio Gabriele D'Annunzio, Florestano Di Fausto, veduta generale (da *Nuovi centri* 1939, p. 513); sotto, figura 33. Derna, villaggio Goffredo Mameli, Florestano Di Fausto, veduta generale. Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, "Biblioteca IsIAO" - Sala delle Collezioni Africane e Orientali c/o di Roma, fondo Libia, 5.B.III.





Figura 34. Tripoli, villaggio Michele Bianchi, Umberto Di Segni, veduta della chiesa (da CULOTTA, GRESLERI, GRESLERI 2007, p. 33).

invece, a determinare il movimento della massa muraria, generando il contrasto tra luce e ombra, era il portico aggettante che si estendeva attorno all'edificio (figg. 34-35), ma che, come nel caso di Maddalena, occultava la visione dell'ingresso e l'assialità del percorso ascensionale. Nella chiesa del centro rurale Crispi, che si distingueva per la sua maestosità e volumetria, Di Segni e Pellegrini avevano realizzato un edificio isolato da tutti gli altri, un blocco scolpito dove la facciata principale era "svuotata" da un monumentale fornice d'ingresso affiancato da due file verticali di monofore; nei profili laterali, invece, la scansione plastica della superficie era modulata dalla successione di tre cappelle sporgenti a matrice semicircolare, il cui profilo era ribadito nell'andamento della copertura, un evidente riferimento all'architettura araba⁵¹. Per la cappella a Tazzoli, invece, il prospetto riproduceva nella sua

51. Nel 1932 l'architetto Giovanni Pellegrini partecipò alla seconda serie di concorsi per le chiese della Diocesi di Messina banditi dal Sindacato Nazionale Fascista Architetti su iniziativa dell'arcivescovo di Messina Mons. Angelo Paino, con un progetto per la chiesa di Giardini, vincendo il primo premio *ex aequo* con gli architetti Carlo Vannoni e Vincenzo Pantano. Pellegrini proponeva una pianta ellittica dalla semplice volumetria, esprimendo particolarmente il suo "linguaggio mediterraneo" nella «soluzione di copertura, il sistema strutturale a voltine che producono un effetto di merlatura». BARUCCI 2002, p. VIII.



Figura 35. Tarhuna (Misurata), villaggio Arturo Breviglieri, Umberto Di Segni, veduta della piazza e della chiesa, 1938 (foto, Roma, Archivio Storico Istituto Luce, Cinecittà).

semplicità l'elementare profilo a fil di ferro di una chiesa con il campanile, ma con l'apertura di un grande arco sproporzionato rispetto alla dimensione della facciata, alla quale erano stati "aggiunti" ai lati due ambienti cubici minori (fig. 36). Nelle chiese realizzate da Pellegrini per la borgata Corradini (fig. 37) e per i villaggi Marconi e Baracca, l'architetto preferì una facciata a capanna, sulla quale a movimentarne ritmicamente la superficie erano prevalentemente le bucaure.

Alfredo Longarini, infine, oltre a occuparsi delle cappelle delle borgate Sauro, Micca e Filzi, realizzò anche la chiesa del villaggio Garibaldi. Nella facciata a capanna della chiesa, innestata su un portico con copertura spiovente esteso anche ai prospetti laterali, emergeva come unico elemento decorativo un rosone centrale profilato con mattoni a faccia vista, una soluzione inusuale visto che tutti gli edifici erano stati sempre intonacati.

La chiesa, più di tutti gli altri, non solo rappresentava un edificio di servizio, ma era il "condensatore" di significati diversi: fulcro architettonico per la creazione di un nuovo "luogo"; simbolo della presenza del potere religioso in Libia; contenitore sociale, secondo le intenzioni di monsignor Facchinetti, che «aveva premuto, perché in ogni insediamento vi fosse la chiesa come centro non solo di fede, ma anche di convivenza umana»⁵².

All'interno delle chiese lo spazio sacro veniva impreziosito da cicli decorativi, iconografie che non dovevano semplicemente "decorare" le superfici delle absidi o delle navate, ma aggiungevano un valore "emozionale" e soprattutto psicologico a quegli spazi. Per i fedeli-coloni, infatti, i dipinti murari diventavano strumenti di autoidentificazione, perché potevano riconoscere nei personaggi e nelle scene rappresentate, momenti della vita quotidiana loro e della propria comunità. Balbo, infatti, dopo la nomina a governatore decise di ricreare in Libia una sorta di corte rinascimentale, sullo stesso modello di quell'«officina»⁵³ sviluppata nella sua Ferrara nella seconda metà del Quattrocento, nella quale erano stati chiamati a raccolta un gruppo di artisti italiani, in particolar modo ferraresi, coordinati da Achille Funi (1890-1972), ai quali commissionò, tra il 1936 e il 1940, una serie di dipinti murari, prima a Tripoli⁵⁴ e successivamente in dieci dei nuovi centri di fondazione.

Questo progetto, anche se non fu mai realizzato, influenzò quello per la chiesa del villaggio Crispi, dove l'architetto riprese ed enfatizzò i caratteri architettonici compositivi e stilistici. Per approfondire vedi *Esito del Concorso Nazionale 1932*, pp. 575-576; *Concorso per le chiese 1932*, p. 3, 48-49, 57.

52. SABBADIN 1991, p. 60. Nel marzo 1936, monsignor Vittorino Facchinetti ricevette l'incarico di vicario apostolico della Tripolitania, figura poliedrica vicina al Fascismo e Mussolini, con il compito di coordinare la missione francescana in Libia in virtù della colonizzazione demografica del 1938 e 1939.

53. Per approfondire vedi SCARDINO 1993; DE CARLI 2007.

54. Il ciclo di affreschi della chiesa di San Francesco a Tripoli era stato realizzato da Funi a partire da 1936 fino al 1939. L'intera opera, che interessò circa 450 metri quadrati di superficie, era composta da diverse scene della vita del santo,



Figura 36. Tripoli, borgata Tazzoli Umberto Di Segni e Giovanni Pellegrini, veduta della cappella dedicata a Santa Plautilla (da MARCHIORI 1940, p. 73).

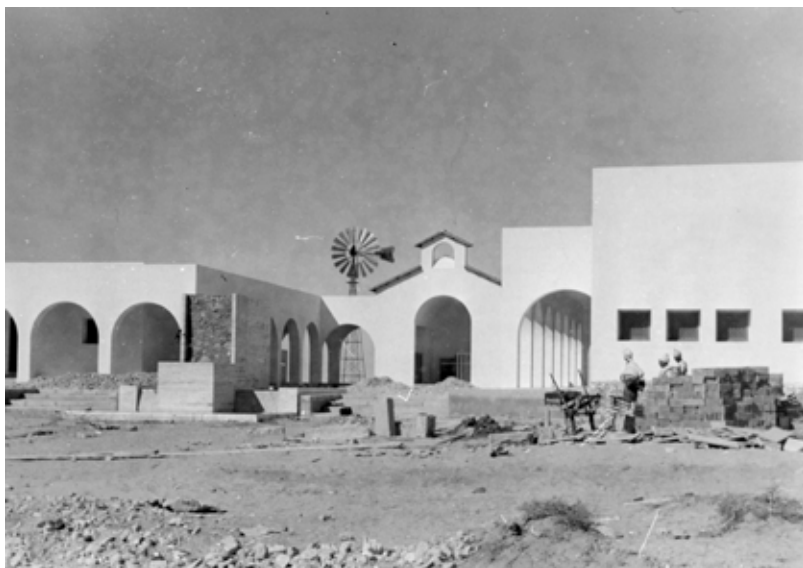


Figura 37. Tripoli, borgata Corradini, veduta della cappella <https://mimiquilicibuzzacchi.files.wordpress.com/2016/09/05-img483.jpg>; ultimo accesso 29 luglio 2022).

«Li aveva voluti quaggiù a collaborare alla sua grande opera di civiltà, in questa terra mediterranea, avvilita nei secoli, sterile e deserta, e in pochi anni miracolosamente rinata alla storia e resa feconda dalla tenacia e dalla fede degli italiani. Tutte le chiese e le cappelle dei villaggi e delle borgate agricole, in Tripolitania e in Cirenaica, Egli le volle affrescate nelle absidi, con le immagini o le storie dei santi patroni, da un gruppo di pittori scelti liberamente, senza pregiudizi di tendenza o di scuola. Nacque così un ciclo di pitture murali, legate da una singolare unità di caratteri stilistici. [...] L'arte religiosa, in Libia, sotto il suo impulso animatore, ebbe una nuova, promettente stagione, alla quale si può trovar riscontro soltanto, risalendo, nei secoli, nell'età di Giustiniano. Ci fu una significativa contemporaneità di opere tra il colono e l'artista, nei campi da dissodare e nei muri ancor nudi»⁵⁵.

Il primo affresco, dedicato al Battesimo di Gesù, venne realizzato nel 1939 da Amerigo Bartoli (1890-1971) nell'abside della chiesa di San Giovanni Battista nel villaggio Oliveti, su diretta commissione di Balbo del dicembre dell'anno precedente⁵⁶. L'iconografia per la chiesa di Sant'Isidoro a Breviglieri, affidata a Galileo Cattabriga (1901-1969), rappresentava forse più delle altre lo "strumento" di autoidentificazione al quale si è fatto riferimento. Nello sfondo prospettico di un paesaggio agricolo di filari di olivi e di palme infiniti fino all'orizzonte si sviluppavano le tre scene del racconto: al centro, sant'Isidoro in ginocchio davanti ai suoi attrezzi, in preghiera verso il Cristo Pantocratore posto al di sopra; a sinistra, una famiglia colonica nelle vicinanze della loro casa, con il capo famiglia nell'atto di affondare il badile nella terra e al suo fianco la moglie seduta con la figlia sulle ginocchia; a destra, la scena che rappresentava più delle altre la vita del santo, un angelo che nei pressi di un marabutto lavorava la terra con un vomere trascinato dai buoi al posto di Isidoro intento a pregare (figg. 38a-b).

Allo stesso modo il pittore Bruno Santi (1892-1947) aveva raffigurato nell'abside della chiesa dedicata alla Madonna del Carmine del villaggio Bianchi, il miracolo della provvidenziale pioggia avvenuto sul monte Carmelo durante un lungo periodo di siccità in Israele, auspicando per il nuovo centro rurale una fecondità duratura, così come nell'affresco della chiesa Cristo Re a Crispi, Carlo Socrate (1889-1967) aveva rappresentato, al centro, la figura imponente del Cristo Re seduto su un trono e, ai lati, contadini nell'atto di pregare e nell'offrire i doni della terra⁵⁷ (fig. 39).

rapresentazioni influenzate dal ciclo di Giotto di Assisi e dalle fonti francescane. Per approfondire vedi POLVARA 1939, pp. 44-52; CAZZANIGA *ET ALII* 1988; DE CARLI 2007.

55. MARCHIORI 1940, pp. 71, 73.

56. «Tripoli li 13 dicembre 1938 anno XVII. / Caro camerata, ho in progetto da far affrescare le absidi delle chiesette dei villaggi recentemente costruiti per i "ventimila". / Si tratta di chiese di campagna e di affreschi di modeste proporzioni che debbono riferirsi come soggetti ai Santi patroni di ogni luogo. / Ho pensato di affidare a te una delle dieci chiesette. Ho pertanto incaricato il camerata Florestano Di Fausto di darti i ragguagli tecnici e di costo che vi interessano. / Mi premerebbe avere subito la tua accettazione di massima e in attesa di una risposta ti saluto cordialmente. Balbo. / Finalmente verrai in Africa!». CARLINI 1990, p. 85.

57. Proseguendo nell'indagine delle pitture murarie, ancora nel 1939, venivano commissionati gli incarichi a Virginio (detto Gino) Ghiringhelli (1898-1964) per la chiesa del Sacro Cuore di Gesù a Maddalena, a Enzo Morelli (1896-1976) per la Madonna



Figure 38a-b. Galileo Cattabriga, cartone preparatorio e affresco dell'abside della chiesa di Sant'Isidoro nel villaggio Breviglieri, Tarhuna (Misurata), 1939 (da CULOTTA, GRESLERI, GRESLERI 2007, pp. 248-249).





Figura 39. Carlo Socrate, affresco dell'abside della chiesa di Cristo Re nel villaggio Crispi, Misurata, 1939 (da CULOTTA, GRESLERI, GRESLERI 2007, p. 245).

Il programma iconografico continuò speditamente anche nel 1940, in seguito alla realizzazione dei nuovi villaggi della seconda ondata, e vide la partecipazione attiva di due artiste, Mimi Quilici Buzzacchi (1903-1990) e Sista Magenta (?-?), alle quali venne affidato l'incarico di dipingere le absidi delle cappelle dedicate, rispettivamente, alla glorificazione delle sante Felicita e Perpetua nella borgata Corradini e a Santa Plautilla a Tazzoli. Nello stesso periodo Ghiringhelli ricevette la commissione di un altro affresco, stavolta con l'aiuto di Rachele Zanchi (?-?), per la chiesa intitolata a Santa Maria Egiziaca nel villaggio Marconi. La peculiarità di questo dipinto murario, oltre a costituire un omaggio di Ghiringhelli al suo maestro Funi, sta nella struttura della narrazione. Le due quinte del presbiterio erano

della Guardia a Baracca, a Tommaso Cascella (1890-1968) per il San Francesco d'Assisi nel centro D'Annunzio (lo metterei in nota). In altri due villaggi della Cirenaica, a Oberdan, l'abside dedicata a San Giuseppe era stata affrescata da Pompeo Borra (1898-1973) e, in quella a Battisti, invece, era stato il pittore Mauro Reggiani (1897-1980) a occuparsi dell'opera muraria della chiesa intitolata a Sant'Antonio da Padova: «il nuovo sacro edificio è una vasta e importante costruzione ispirata a moderni concetti architettonici e abbellita, sia all'interno che all'esterno da artistiche e pregevoli pitture». *La solenne consacrazione* 1939, p. 2. Per approfondire Pompeo Borra vedi GALEAZZI 1940; per approfondire Mauro Reggiani vedi DE GRADA 1940.

dedicate alla scena dell'“Annunciazione”, mentre nella parete dell'abside, sullo sfondo di un paesaggio rurale dominato dall'ascensione di Maria Egiziaca tra gli angeli, si rappresentò, a sinistra, la scena della sepoltura della santa, a destra la nuova chiesa del centro rurale (fig. 40). Di tutt'altro dinamismo e condotto con una diversa finalità, era l'affresco realizzato da Massimo Quaglino (1899-1982) per la chiesa di San Sebastiano nel villaggio Giordani. Lo spazio absidale era interamente occupato dalla scena del martirio del santo con attorno un gran affollamento di cavalieri, prelati, arcieri e legionari, tra i quali era riconoscibile nella figura del cavaliere Italo Balbo.

A causa dell'entrata in guerra dell'Italia e all'improvvisa morte del governatore il 28 giugno 1940, altri cicli pittorici già commissionati non vennero mai eseguiti⁵⁸.

Architettura utopica: la narrazione dei nuovi centri rurali

Durante gli anni del Fascismo si era assistito a un incremento esponenziale delle riviste e delle pubblicazioni specialistiche incentrate sul tema coloniale e in particolar modo sull'impresa della “Quarta sponda”. La propaganda, la chiave di volta usata dal regime per manipolare le masse, era interessata a pubblicizzare la velocità e la capacità con cui venivano realizzati e attuati i programmi, un colossale spettacolo messo in scena per dimostrare la potenza di Mussolini e del Fascismo. In tale contesto il centro rurale veniva assunto sia come veicolo per trasmettere i “valori” e il simbolismo della strategica politica di regime, sia come lo strumento attraverso il quale attuare tutti gli interventi atti a favorire la trasformazione e la valorizzazione del territorio agrario: «le architetture di questi villaggi, aderiscono perfettamente ad una funzione politica che è stata la prima ragione della migrazione proletaria dei “ventimila” [e] devono considerarsi come fertilizzanti potenti contro gli assedi delle forze della natura piuttosto che contro qualsiasi nemico»⁵⁹.

Nello specifico, le diverse riviste di settore che già dal 1930 si erano occupate dell'architettura coloniale realizzata nelle città più importanti della Libia⁶⁰, negli anni successivi dedicarono diversi

58. Ricordiamo quelli affidati a Bartoli per la chiesa a Garibaldi, consacrata a San Michele Arcangelo; Bruno Santi, Carlo Socrate e Mino Miccari (1898-1989), rispettivamente per le absidi del villaggio Mameli e le borgate Sauro e Pietro Micca.

59. ROBERTI 1938, p. 314.

60. «Rassegna di Architettura» è stata la prima rivista che dagli anni Trenta si occupò del tema dell'architettura coloniale, e nel 1935 pubblicò, sempre per prima, un articolo sulla realizzazione dei centri rurali in Cirenaica. Dal 1937, invece, la rivista mensile «Libia», fonte più importante della divulgazione coloniale, era stata l'unica a dedicare numerosi articoli ai cicli pittorici delle chiese. Sono da ricordare, inoltre, le riviste «Architettura e arti decorative», «Architettura» e «Le Vie d'Italia», i giornali come il «Corriere Padano» e le pubblicazioni del Touring Club Italiano, in particolar modo, la guida breve *Italia Meridionale e insulare-Libia* del 1940.



Figura 40. Gino Ghirghelli e Rachele Zanchi, affresco dell'abside della chiesa di Santa Maria Egiziaca nel villaggio Marconi, Bengasi, 1939 (da MARCHIORI 1940, p. 71).

articoli anche ai centri rurali pubblicando soprattutto disegni e fotografie che rappresentano, ancora oggi, una testimonianza fondamentale. Alla divulgazione a stampa veniva affiancata quella “visiva”, attraverso documentari e cinegiornali realizzati principalmente dall’Istituto Luce, con riprese aeree che illustravano il paesaggio agrario facendo emergere il rapporto tra case coloniche e centro rurale e che avevano come protagonista l’architettura di fondazione, enfatizzando principalmente la spazialità delle piazze piuttosto che le peculiarità delle chiese o delle case del fascio.

Dall’analisi comparata delle diverse fonti emerge una riflessione, che la vicenda della fondazione delle città nuove, oltre all’aspetto propagandistico, fosse stata l’occasione per sperimentare quella “architettura della mediterraneità” che, libera da ogni regola, era stata declinata dai professionisti che avevano ricevuto la “chiamata coloniale”⁶¹.

«Si ricerca ora quell’unità del linguaggio moderno in grado di comporre la contraddizione fra il passato, che il fascismo ritiene di interpretare, e il presente, che il regime vuole rappresentare. Fra tradizione e rivoluzione. [...]. L’architettura coloniale diviene così, a maggior ragione, decisa affermazione dell’intervento statale, imposizione di un linguaggio moderno eppure tradizionale. [...]. La colonia, [...], ha rappresentato il campo ideale dove verificare la capacità dell’azione progettuale e il valore di sintesi dell’architettura e dell’urbanistica, quasi ipotizzate dagli architetti italiani»⁶².

Giovanni Pellegrini, nel 1936, pubblicò il «Manifesto dell’Architettura Coloniale»⁶³, un testo che rifletteva il tentativo da parte degli architetti di dare vita a un movimento per il quale l’architettura doveva essere allo stesso tempo attuale e non lontana dalle tradizioni locali. Nello specifico, egli non intendeva suggerire indicazioni convenzionali da adottare per la nuova architettura nelle colonie, ma voleva individuare le modalità procedurali necessarie per analizzare gli elementi che componevano il “contesto”, ritenuto l’interlocutore fondamentale per la realizzazione di quelle architetture. Secondo Giuliano Gresleri l’architettura dei centri rurali progettati da Pellegrini e Umberto Di Segni – «che si estrae in surreale colloquio tra geometrie assolute e paesaggio circostante»⁶⁴ – si allontana e supera lo stereotipo di uno stile mediterraneo piuttosto che coloniale o tradizionale, per iniziare quella fase, seppur breve, di autenticità dell’architettura d’Oltremare.

I centri rurali in Libia sono stati, probabilmente, molto più “narrati” dal fallimentare programma utopico di Italo Balbo e dalla propaganda di regime piuttosto che effettivamente vissuti. Innanzitutto

61. Nonostante agli architetti italiani che hanno lavorato nella quarta sponda fosse riconosciuto il particolare impegno con cui avevano approfondito le problematiche dell’urbanistica e dell’architettura coloniale, a pochi di loro, come a Florestano di Fausto e Giovanni Pellegrini, era stata riservata la giusta attenzione da parte delle più importanti riviste d’architettura.

62. CIUCCI 1993, p. 110.

63. PELLEGRINI 1936.

64. GRESLERI 2004, p. 428



Figura 41. Tarhuna (Misurata), villaggio Arturo Breviglieri, Umberto Di Segni, veduta generale e in primo piano una delle case coloniche del comprensorio. Biblioteca civica di Belluno - fondo fotografico - Album, *Vedute della Libia anni '30-'40*.

perché, rispetto alla bonifica agraria iniziata già negli anni Venti, la fondazione dei nuclei urbani si concentrò maggiormente soltanto nell'ultima fase del piano di colonizzazione demografica, di conseguenza l'effettivo "funzionamento" e fruizione si devono circoscrivere a un intervallo temporale molto breve (in Cirenaica fino al 1940 e in Tripolitania fino al 1942). Si può in conclusione affermare che i villaggi rurali, insieme al sistema delle case coloniche, rappresentano luoghi idealizzati, quasi bucolici, tanto da fare apparire tutta questa operazione come un tardivo tentativo anacronistico (fig. 41).

Bibliografia

- ACCASCINA 1941 - M. ACCASCINA, *I Borghi di Sicilia*, in «Architettura», XIX (1941), 5, p. 186.
- Ai margini dell'oasi 1938 - Ai margini dell'oasi di Misurata è sorto e prospererà il villaggio che porta il nome di Mario Gioda fondatore del Fascio di Torino*, in «Corriere Padano» (Ferrara), 27 gennaio 1938, p. 3.
- Al villaggio Maddalena 1939 - Al villaggio Maddalena è stata consacrata la nuova chiesa alla presenza del Governatore Generale*, in «Giornale di Bengasi», 4 luglio 1939, p. 2.
- Altri undicimila contadini 1939 - Altri undicimila contadini italiani in Libia*, in «La Domenica del Corriere», XVIII (1939), 45, p. 3.
- AMBROSINI 1939 - G. AMBROSINI, *Ragioni e carattere della grande riforma civile in Libia*, in «Libia», III (1939), 1, pp. 5-12.
- BALBO 1938 - I. BALBO, *Il nuovo piano di colonizzazione demografica della Libia*, in «Libia», II (1938), 10-11, pp. 4-14.
- BALBO 1939a - I. BALBO, *La colonizzazione in Libia*, in «L'Agricoltura Coloniale», 1939, 8, pp. 457-475.
- BALBO 1939b - I. BALBO, *La colonizzazione demografica in Libia*, in «Corvina», II (1939), 4, pp. 281-291.
- BALBO 1940 - I. BALBO, *La colonizzazione in Libia*, in «Illustrazione Coloniale», 1940, 6, pp. 32-47.
- BARONE 1939 - F. BARONE, *Cronache delle terre italiane d'Oltremare*, in «Riviste delle Colonie», XIII (1939), 6, p. 808.
- BARUCCI 2002 - C. BARUCCI (a cura di), *I progetti per le chiese della Diocesi di Messina nel concorso del 1932*, Gangemi, Roma 2002.
- BELLI 1939 - C. BELLI, *Vigor di vita nei villaggi agricoli*, in «Libia», III (1939), 7, pp. 24-26.
- CABIATI 1935 - O. CABIATI, *I villaggi agricoli sul Gebel di Cirene*, in «Rassegna di architettura», VII (1935), 1, pp. 81-88.
- CABIATI 1936 - O. CABIATI, *Orientamenti della moderna architettura italiana in Libia*, in «Rassegna di Architettura», VIII (1936), pp. 343-344.
- CANALI 2014 [2015] - F. CANALI, *Nuovi fulcri paesaggistici nella Libia di Italo Balbo: la creazione di un nuovo paesaggio della modernità tra infrastrutture e colonizzazione*, in F. CANALI (a cura di) *Fulcri urbani e fulcri territoriali tra architettura e paesaggio*, «ASUP», numero speciale, 2, Emmebi edizione, Firenze 2014 [2015], pp. 111-201.
- CANIGLIA 2011 - M.R. CANIGLIA, *L'arte del "costruire sacro" in Libia durante il ventennio fascista*, in B. CORDOVA (a cura di), *Mediterraneo. Urbanistica e paesaggio*, Città del Sole Edizioni, Cosenza 2011, pp. 157-168.
- CANIGLIA 2012 - M.R. CANIGLIA, *Borghi e villaggi della Colonizzazione fascista dalla Sicilia alla Libia. Architettura, propaganda e utopia*, relatore Francesca Passalacqua, correlatore Ornella Milella, Dottorato di Ricerca in Conservazione dei Beni Architettonici e Ambientali (XXIV ciclo), Università degli Studi *Mediterranea* di Reggio Calabria, Reggio Calabria 2012.
- CANIGLIA 2020 - M.R. CANIGLIA, *Architettura utopica narrata. Borghi e villaggi rurali dalla Libia alla Sicilia nel ventennio fascista*, in M. PRETELLI, R. TAMBORRINO, I. TOLIC (a cura di), *La città globale. La condizione urbana come fenomeno pervasivo/The Global City. The urban condition as a pervasive phenomenon*, Atti del IX Convegno AISU "La città globale. La condizione urbana come fenomeno pervasivo" (Bologna, 11-14 settembre 2019), Insights, 1, AISU International, Torino 2020, pp. 124-135.
- CAPRESI 2008 - V. CAPRESI, *Mario Romano and Alfredo Longarini, little-known planners several towns ex-novo in Libya*, in GODOLI ET ALII 2008, pp. 66-77.
- CAPRESI 2012 - V. CAPRESI, *Architectural Transfer, Italian Colonial Architecture in Libya: "Libyan Rationalism" and the Concept of "Mediterraneity", 1926-1942*, in F. DEMISSIE (a cura di), *Colonial Architecture and Urbanism in Africa. Intertwined and Contested Histories*, Ashgate, Farnham 2012, pp. 33-65.

- CARBONARA 1939 - P. CARBONARA, *Recenti aspetti della Colonizzazione demografica della Libia*, in «Architettura», XVIII (1939), IV, pp. 249-261.
- CARLINI 1990 - M. CARLINI (a cura di), *Amici al caffè. Il mondo di Amerigo Bartoli attraverso la sua corrispondenza 1924-1970*, Edizione di Storia e letteratura, Roma 1990, p. 85.
- CARLINI 1990 - M. CARLINI (a cura di), *Amici al caffè. Il mondo di Amerigo Bartoli attraverso la sua corrispondenza 1924-1970*, Edizione di Storia e letteratura, Roma 1990, p. 85.
- Casa coloniale* 1933 - *Casa coloniale: architetto Luigi Piccinato*, in «Architettura», XII (1933), fascicolo speciale con 497 illustrazioni dedicato alla V Triennale di Milano, pp. 52-53.
- CAZZANIGA ET ALII 1988 - C. CAZZANIGA, F. DANGOR, V. MAZZANELLA, I. SACCO (a cura di), *Achille Funi-Itinerari di un affrescatore 1930-1943*, Catalogo della Mostra omonima, Galleria Dè Serpenti, Roma 1988.
- CIUCCI 1993 - G. CIUCCI, *Architettura e urbanistica. Immagine mediterranea e funzione imperiale*, in GRESLERI, MASSARETTI, ZAGNONI 1993, pp. 109-115.
- CIVICO 1938 - V. CIVICO, *Tripoli. La creazione del nuovo villaggio agricolo Mario Gioda*, in «Urbanistica», VII (1938), 1, p. 44.
- CIVICO 1939 - V. CIVICO, *Tripoli. Gli otto nuovi centri rurali in Libia*, in «Urbanistica», VIII (1939), 4, p. 250.
- Concorso per le chiese 1932 - Concorso per le chiese della diocesi di Messina*, in «Architettura», XI (1932), fascicolo speciale.
- CORÒ 1936 - F. CORÒ, *Fiorire di opere in Libia nell'atmosfera del tempo fascista*, in «Il Corriere Padano» (Ferrara), 8 dicembre 1936, p. 4.
- CRESTI 2002 - F. CRESTI, *I villaggi della colonizzazione agraria della Libia e il dibattito sull'architettura mediterranea*, in M. GIOVANNINI, D. COLISTRA (a cura di), *Le città del Mediterraneo: alfabeti, radici, strategie*, Atti del II Forum internazionale di studi *Le città del Mediterraneo* (Reggio Calabria, 6-8 giugno 2001), Kappa, Roma 2002, pp. 281-294.
- CRESTI 2007 - F. CRESTI, *La costruzione dei primi villaggi agricoli della Cirenaica nella sezione fotografica dell'Archivio dell'Ente per la Colonizzazione della Libia*, in «Africa», LXII (2007), 1, pp. 107-120.
- CRESTI 2009 - F. CRESTI, *La Libia della Colonizzazione Agricola nell'Archivio fotografico dell'Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente. I nuovi villaggi della Cirenaica. I. Da Zawiya Al-Bayda a Beda Littoria*, in «Africa», LXIV(2009), 3-4, pp. 379-401.
- CULOTTA, GRESLERI, GRESLERI 2007 - P. CULOTTA, G. GRESLERI, G. GRESLERI (a cura di), *Città di fondazione e plantatio ecclesiae*, Compositori, Bologna 2007.
- D'AMIA 2009 - G. D'AMIA, *The Work of Giovanni Pellegrini in Libya*, in GODOLI ET ALII 2008, pp. 78-89.
- D'AMIA 2011 - G. D'AMIA, *L'urbanistica coloniale di Giovanni Pellegrini e la pianificazione dei villaggi libici*, in «Territorio», 2011, 57, pp. 125-134.
- DE CARLI 2007 - C. DE CARLI, *La pittura muraria dei villaggi di fondazione in Libia*, in CULOTTA, GRESLERI, GRESLERI 2007, pp. 230-257.
- DE GRADA 1940 - R. DE GRADA, *L'arte dell'affresco in Libia. Il pittore Mauro Reggiani*, in «Libia», IV (1940), 2, pp. 17-18.
- DE SESSA 1985 - C. DE SESSA, *Luigi Piccinato architetto*, Edizioni Dedalo, Bari 1985.
- DI FAUSTO 1937 - F. DI FAUSTO, *Visione mediterranea della mia architettura*, in «Libia», I (1937), 9, pp. 16-18.
- ECL 1939a - ENTE PER LA COLONIZZAZIONE DELLA LIBIA, *I nuovi centri agricoli "Crispi" e "Gioda" in provincia di Misurata (Libia occidentale)*, Stabilimento tipografico ditta Carlo Colombo, Roma 1939.

- ECL 1940b - ENTE PER LA COLONIZZAZIONE DELLA LIBIA, *Il centro agricolo "Breveglieri" (Libia occidentale)*, Stabilimento tipografico ditta Carlo Colombo, Roma 1940.
- ECL 1940c - ENTE PER LA COLONIZZAZIONE DELLA LIBIA, *Il centro agricolo Beda Littoria (Libia orientale)*, Officine "Grafitalia", Roma 1940.
- Edificare in tempo fascista 1937 - Edificare in tempo fascista*, in «Libia», I (1937), 1, pp. 33-37.
- Esito del Concorso Nazionale 1932 - Esito del Concorso Nazionale per le nuove chiese per l'Arcidiocesi di Messina (Bandito dal Sindacato Nazionale Architetti per incarico di S.E. Mons. Paino)*, in «Architettura», XI (1932), 10, pp. 575-576.
- FINOCCHIARO 2005 - D. FINOCCHIARO, *Camilletti Silvio*, in GODOLI, GIACOMELLI 2005, pp. 114-115.
- FORTUNATI 1938 - P. FORTUNATI, *Crispi terzo grande centro rurale della Libia*, in «Corriere Padano» (Ferrara), 9 novembre 1938, p. 3.
- GALEAZZI 1940 - G. GALEAZZI, *L'arte dell'affresco in Libia. Caratteristiche della pittura di Pompeo Borra*, in «Libia», IV (1940), 1, pp. 16-17.
- GARDENGI 1938 - P. GARDENGI, *Gita ai villaggi*, in «Libia», II (1938), 10-11, pp. 15-17.
- GIACOMELLI 2005 - M. GIACOMELLI, *Di Segni, Umberto*, in GODOLI, GIACOMELLI 2005, pp. 174-180.
- GODOLI 2005a - E. GODOLI, *Pellegrini, Giovanni*, in GODOLI, GIACOMELLI 2005, pp. 269-273.
- GODOLI 2005b - E. GODOLI, *Romano, Mario*, in GODOLI, GIACOMELLI 2005, p. 308.
- GODOLI ET ALII 2008 - E. GODOLI, B. GRAVAGNUOLO, G. GRESLERI, G. RICCI (a cura di), *The Presence of Italian Architects in Mediterranean Countries*, Atti della prima Conferenza internazionale (Alessandria d'Egitto, Biblioteca d'Alessandria d'Egitto, 15-16 novembre 2007), Maschietto, Firenze 2008.
- GODOLI, GIACOMELLI 2005 - E. GODOLI, M. GIACOMELLI (a cura di), *Architetti e Ingegneri Italiani dal Levante al Magreb 1848-1945*, Maschietto, Firenze 2005.
- GOVERNATORATO DELLA LIBIA ITALIANA 1937 - GOVERNATORATO DELLA LIBIA ITALIANA (a cura di), *La strada litoranea della Libia*, Officine Grafiche A. Mondadori, Verona 1937.
- GOVERNO DELLA LIBIA 1939 - GOVERNO DELLA LIBIA, *Norme relative alla colonizzazione in Libia*, Istituto poligrafico Maggi, Tripoli 1939, pp. 111-129.
- GRESLERI 2004 - G. GRESLERI, *Architettura e città in "Oltremare"*, in G. CIUCCI, G. MURATORE (a cura di), *Storia dell'architettura italiana, Il Primo Novecento*, Electa, Milano 2004, pp. 416-441.
- GRESLERI 2007 - G. GRESLERI, *Una storia da approfondire*, in CULOTTA, GRESLERI, GRESLERI 2007, pp. 44-55.
- GRESLERI, MASSARETTI, ZAGNONI 1993 - G. GRESLERI, P.G. MASSARETTI, S. ZAGNONI (a cura di), *Architettura italiana d'oltremare 1870-1940*, Catalogo della Mostra omonima (Bologna, Galleria d'Arte Moderna, 26 settembre 1993-10 gennaio 1994) Marsilio, Venezia 1993.
- I nuovi centri 1938 - I nuovi centri per la colonizzazione demografica della Libia*, in «Rassegna di Architettura», X (1938), 9, pp. 357-363.
- I Villaggi agricoli 1935 - I Villaggi agricoli nel Gebel di Cirene. Primavera (Messa) - Giovanni Berta (Gubba) - Beda Littoria (Zavia ed Beda) - Luigi Savoia (Labrach)*, in «Rassegna di Architettura», VII (1935), 3, pp. 81-88.
- La colonizzazione della Libia 1938 - La colonizzazione della Libia. I novi centri agricoli che accoglieranno 1800 famiglie*, in «La Stampa», 29 giugno 1938, p. 2.

- La realizzazione dei centri 1939 - La realizzazione dei centri rurali per la colonizzazione demografica della Libia*, in «Rassegna di Architettura», XI (1939), 1, pp. 9-12.
- La solenne consacrazione 1939 - La solenne consacrazione della Chiesa del villaggio Cesare Battisti*, in «Giornale di Bengasi», 21 giugno 1939, p. 2.
- LANTURA 1932a - P.G. LANTURA, *Le chiese di Bengasi*, in «Cirenaica Illustrata», I (1932), 3, pp. 20-25.
- LANTURA 1932b - P.G. LANTURA, *Le Chiese della Cirenaica*, in «L'Italia Coloniale», IX (1932), 6, pp. 94-95.
- MANNI 1937 - C. MANNI, *Cenni sulla colonizzazione demografica in Libia*, in «Libia», I (1937), 9, pp. 21-22.
- MANNI 1938 - C. MANNI, *Il sicuro avvenire dei contadini in Libia*, in «Libia», II (1938), 10-11, pp. 21-28.
- MARCHIORI 1940 - G. MARCHIORI, *L'arte dell'affresco in Libia sotto il governo di Balbo. Le ultime chiese affrescate*, in «Libia», IV (1940), 5-8, pp. 71-76.
- MARCONI 1939 - P. MARCONI, *L'architettura nella colonizzazione della Libia. Opere dell'arch. Giovanni Pellegrini*, in «Architettura», XVIII (1939), XII, pp. 711-717.
- MARIANI 1982 - R. MARIANI, *Trasformazione del territorio e città di nuova fondazione. "Ruralesimo" e città*, in R. BARILLI (a cura di), *Gli Anni Trenta. Arte e cultura in Italia*, Catalogo della Mostra omonima (Milano, Palazzo Reale, Palazzo Arengario e Galleria del Sagrato, 27 gennaio-23 maggio 1982), Mazzotta, Milano 1982, pp. 285-309.
- MASSARETTI 2007 - P.G. MASSARETTI, *Il tragico oikos dei villaggi di fondazione in Libia*, in CULOTTA, GRESLERI, GRESLERI 2007, pp. 214-229.
- MASSARETTI 2008 - P.G. MASSARETTI, *The spectacle of the "Twenty Thousand". The tragic epic of Italian colonialism in the demographic colonisation villages of Libya*, in GODOLI ET ALII 2008, pp. 53-65.
- MIANO 2003 - G. MIANO, *Florestano Di Fausto una singolare figura di architetto negli anni tra le due guerre (1920-1940)*, in V. FACCHINETTI PARDO (a cura di), *L'architettura nelle città italiane del XX secolo. Dagli anni Venti agli anni Ottanta*, Atti del Convegno Internazionale di studi (Roma 21-24, febbraio 2001), Jaca Book, Milano 2003, pp. 233-244.
- MIANO 2005 - G. MIANO, *Presenza e attività dell'architetto Florestano Di Fausto a Tripoli (1932-1940)*, in «Tripoli, città fortificata del Mediterraneo. Ricerche di storia dell'arte», 2005, 86, pp. 71-77.
- MIGLIACCIO 2005 - M.C. MIGLIACCIO, *Di Fausto, Florestano*, in GODOLI, GIACOMELLI 2005, pp. 143-174.
- MUSENGA 1938 - R. MUSENGA, *Centri rurali. Studi, monografie, rapporti*, in «Annali di Tecnica Agraria», 1938, IV, pp. 349-351.
- Nel villaggio agricolo 1937 - Nel villaggio agricolo Arturo Breveglieri*, in «Libia», I (1937), 9, p. 20.
- Nuovi centri 1939 - Nuovi centri per la Colonizzazione della Libia*, in «Rassegna di Architettura», XI (1939), 12, pp. 510-514.
- Opere pubbliche 1935 - Opere pubbliche della Cirenaica. Ufficio di Bengasi*, in «L'Architettura Italiana», XXX (1935), 8, pp. 274-275.
- ORNATO 1938a - G.Z. ORNATO, *La colonizzazione demografica sul Gebel cirenaico*, in «Corriere Padano» (Ferrara), 26 febbraio 1938, p. 3.
- ORNATO 1938b - G.Z. ORNATO, *La Libia orientale attende i suoi rurali*, in «Corriere Padano» (Ferrara), 19 ottobre 1938, p. 4.
- ORNATO 1939 - G.Z. ORNATO, *I nuovi villaggi per i coloni libici*, in «La Stampa», 11 agosto 1939, p. 4.
- PASCOLI 1911 - G. PASCOLI, *La grande proletaria si è mossa... Discorso tenuto a Barga "per i nostri morti e feriti"*, Zanichelli, Bologna 1911, pp. 9-10 (1ª pubblicazione su «La Tribuna», 27 novembre 1911).

- PELLEGRINI 1936 - G. PELLEGRINI, *Manifesto dell'architettura coloniale*, in «Rassegna di architettura», VII (1936), 10, pp. 349-350.
- PICCATO 1935 - L. PICCATO, *La casa coloniale alla V Triennale di Milano /1933*, in «L'Architettura Italiana», XXX (1935), 8, pp. 297-299.
- PIZZI, MURATORE 2001 - D. PIZZI, G. MURATORE, *Oltremare: itinerari di architettura in Libia, Etiopia, Eritrea*, Sirai, Cagliari 2001, pp. 3-51.
- POLVARA 1939 - D.G. POLVARA, *La chiesa di S. Francesco a Tripoli decorata da Achille Funi*, in «Arte Cristiana», XXVII (1939), 2, pp. 44-52.
- QUILICI 1938 - N. QUILICI, *Ventimila coloni in Libia*, in «Emporium», XLIV (1938), 528, pp. 295-308.
- RAVA 1936 - C.E. RAVA, *Costruire in colonia*, in «Domus», 1936, 104, pp. 8-9.
- RAZZA 1932 - L. RAZZA, *L'Ente per la colonizzazione della Cirenaica*, in T. SILLANI (a cura di), *La Libia in venti anni di occupazione italiana*, La Rassegna, Roma 1932, p. 226.
- ROBERTI 1938 - V. ROBERTI, *L'architettura libica e i nuovi centri agricoli*, in «Emporium», XLIV (1938), 528, pp. 309-318.
- SABBADIN 1991 - F. SABBADIN, *I frati minori lombardi in Libia. La missione di Tripoli 1908-1991*, Biblioteca Franceseana, Milano 1991, p. 60.
- SCARDINO 1993 - L. SCARDINO, *L'“officina” ferrarese in Libia: Funi e gli altri*, in Gresleri, Massaretti, Zagnoni 1993, pp. 289-301.
- STIGLIANO 2009 - M. STIGLIANO, *Modernità d'esportazione. Florestano Di Fausto e lo stile del costruire nei territori italiani d'oltremare*, Poliba press-Arti Grafiche Favia, Modugno 2009 (Archinauti dottorato di ricerca, 4).



Beyond the Conservation Project. 20th Century Restoration of the Basilica of Santa Maria Maggiore in Tuscania (VT)

Chiara Circo (Università degli Studi di Catania), Luciano Antonino Scuderi (Sapienza Università di Roma)

The basilica of Santa Maria Maggiore in Tuscania is a medieval building subjected to different interventions over the centuries and long periods of neglect. The current image of the church is the result of the restorations carried out between the 1950s and the 1970s, which had the intention of restoring an image of the church that is the translation on site of an ideal model not always backed up by reliable data. All this was achieved by taking advantage first of post-war reconstruction funds, and then of funding for reconstruction after the 1971 earthquake in Tuscania. The ideal models were the drawings by Luigi Leporini, an architect from Ascoli who worked for the Soprintendenza dei Monumenti del Lazio from 1939 onwards.

The paper describes the interventions carried out since an analysis of iconographic and documentary sources, both published and unpublished, and a subsequent direct comparison with the building. The analysis of the restoration sites allows us to investigate the construction methods used to consolidate the masonry buildings in the second half of the 20th century and, at the same time, sheds light on the persistence of the desire to reacquire a hypothetical original image.

The study adds new elements to the construction history of the church. Finally provides some general considerations on an approach to the restoration of monuments which tries to find a difficult balance between structural reasons and instances of reconfiguration, which, even in the 1970s, were based on analogical comparison.

Oltre il progetto di conservazione. I restauri del XX secolo della basilica di Santa Maria Maggiore a Tuscania (VT)

Chiara Circo, Luciano Antonino Scuderi

Appena fuori dalle mura della città di Tuscania, nella valle tra i colli del Rivellino e di San Pietro, la chiesa di Santa Maria Maggiore sorge tra le vestigia di un antico complesso termale di età imperiale e dei lacerti della via Clodia, un'arteria cruciale della centuriazione romana che connetteva la città alla direttrice viaria tra Roma e il Nord. La chiesa è una costruzione di origine medievale, la cui attuale configurazione si deve alla successione di interventi che ne trasformarono l'impianto a croce commissa in quello basilicale attuale. Dopo una prolungata fase di abbandono iniziata alla fine del XV secolo, l'edificio – forse per via della sua collocazione extramoenia – non andò incontro alle riforme che tra Seicento e Settecento interessarono altre chiese di Tuscania o di contesti geografici limitrofi, in cui gli edifici medievali vennero rinnovati mediante il ridisegno delle facciate, l'inserimento di ricchi apparati decorativi e, talvolta, anche attraverso importanti modifiche dell'impianto.

Nel periodo postunitario l'azione di tutela si esplicò attraverso episodici "restauri di necessità", con interventi spesso dettati da contingenze legate alla naturale obsolescenza o alla scarsa manutenzione di parti, quali ad esempio le coperture. Questo atteggiamento, tuttavia, più che esprimere un nuovo approccio al restauro attraverso strategie di "minimo intervento", appare piuttosto legato a ragioni economiche e alla difficoltà di reperimento di risorse sufficienti alla programmazione di un restauro complessivo.

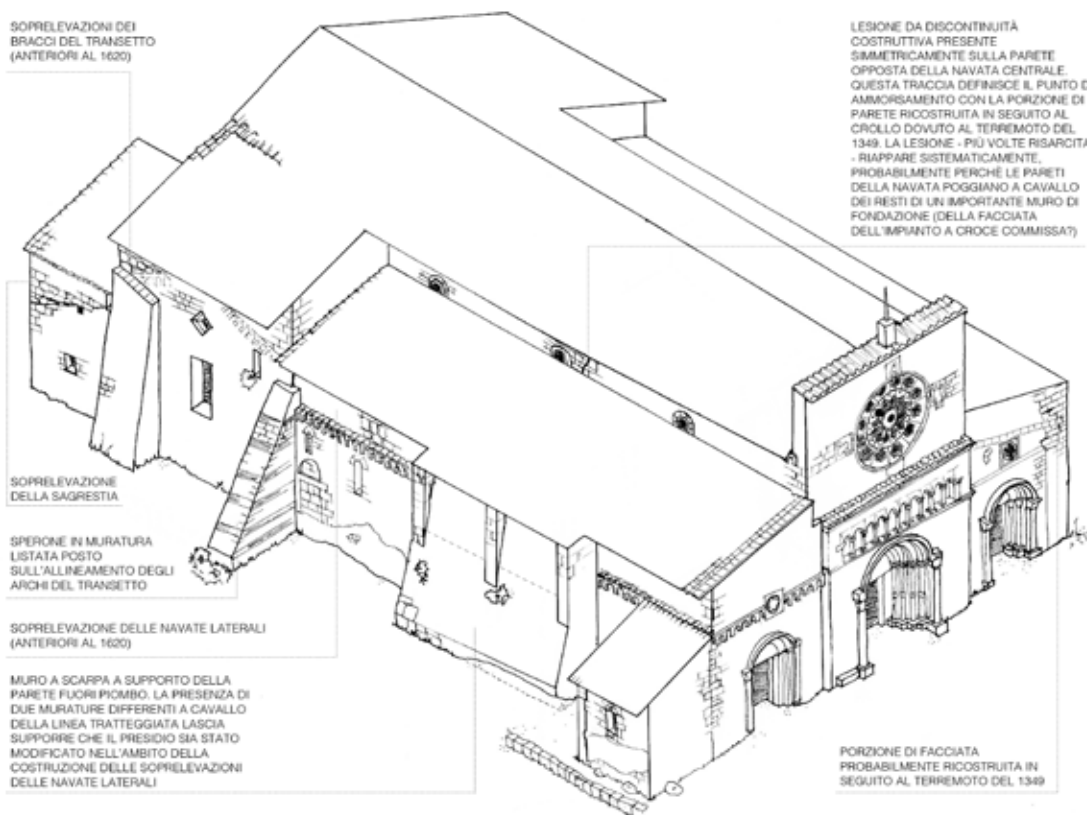


Figura 1. Ricostruzione assonometrica della chiesa di Santa Maria Maggiore a Tuscania nella consistenza conservata fino alla metà degli anni Cinquanta (vista sud-ovest) (elaborazione di C. Circo, 2017).

L'ultima pagina di questa storia secolare venne scritta con i restauri realizzati nella seconda metà del Novecento che modificarono definitivamente l'assetto della chiesa. Infatti, l'arrivo dei finanziamenti per la ricostruzione post-bellica e i restauri "straordinari" condotti dal 1954 al 1970 posero le basi per la progressiva e sistematica soppressione di trasformazioni storicizzate, guidata dall'intenzione di conformare la chiesa a un modello ideale non sempre corroborato da dati certi. La traduzione in cantiere delle ipotesi restitutive dell'edificio, depurato dalle aggiunte e dalle tante modificazioni avvenute nel corso dei secoli, trovò il proprio riferimento principale nei disegni prodotti da Luigi Leporini, architetto ascolano in servizio presso la Soprintendenza ai Monumenti del Lazio a partire dal 1939.

Tuttavia, il progetto di liberazione venne solo parzialmente realizzato con i fondi della ricostruzione post-bellica e solo a seguito del terremoto di Tuscania del 1971 fu possibile portare a compimento i propositi da tempo maturati, includendo nel programma dei lavori alcuni interventi di demolizione solo apparentemente legati a ragioni di miglioramento strutturale. Nonostante l'assenza di un esplicito riferimento, il risultato finale dei restauri post-sisma dimostra come le scelte progettuali vennero guidate dai disegni di Leporini.

Il saggio ricostruisce il susseguirsi degli interventi attuati a partire dall'Unità d'Italia sulla base dell'analisi di fonti edite e inedite e del successivo riscontro diretto sull'edificio¹. L'intreccio fra i materiali iconografici e documentali provenienti da molteplici archivi e collezioni² ha consentito di fare luce sul ruolo determinante degli studi ricostruttivi di Leporini, il cui nome – a dispetto della cospicua produzione grafica dedicata sia a Santa Maria Maggiore che alla vicina chiesa di San Pietro – non era stato finora collegato alla campagna di interventi attuata nel secondo Novecento. Per i suoi contenuti, lo studio si propone come un nuovo tassello di conoscenza della storia costruttiva della chiesa ma,

1. I rilievi *in situ* e lo studio dei restauri degli anni Settanta sono stati condotti nell'ambito di una consulenza svolta nel 2017 per il Polo Museale del Lazio da un gruppo di lavoro che, oltre agli autori, comprendeva Caterina F. Carocci, Giuseppe Cocuzza Avellino e Cesare Tocci. Il lavoro aveva come oggetto la «Valutazione del rischio sismico e proposte di intervento di miglioramento sismico della Chiesa di Santa Maria Maggiore a Tuscania»; responsabile unico del procedimento: Sonia Martone, Direttrice del sito. Questo articolo è frutto del lavoro congiunto dei due autori; tuttavia, dal punto di vista redazionale l'introduzione, le Conclusioni e i paragrafi: *Riforme, riparazioni* [...]; *Restauri di carta* [...] sono di Chiara Circo; i paragrafi: *Fra ricostruzioni* [...]; *Il terremoto del 1971* [...] sono di Luciano A. Scuderi.

2. Sono stati consultati in particolare l'Archivio Centrale dello Stato (ACS), l'Archivio della Soprintendenza archeologica belle arti e paesaggio per l'area metropolitana di Roma e la provincia di Viterbo e l'Etruria meridionale (ASBAPRMeVT), l'Archivio storico iconografico comunale di Ascoli Piceno (ASICAP), la Fototeca della Biblioteca Hertziana e la Fototeca dell'Istituto centrale del restauro. La ricerca presso l'Archivio Centrale dello Stato è stata svolta da Caterina Carocci, che ringraziamo per averci messo a disposizione la documentazione reperita; a lei va un ulteriore ringraziamento per aver raccolto la documentazione presso l'Archivio di Ascoli e per aver seguito insieme a noi la ricerca sulla chiesa di Santa Maria Maggiore e averci coinvolto nell'altro interessante lavoro realizzato sulla basilica di San Pietro.

al contempo, offre l'occasione per avanzare alcune considerazioni generali sul difficile equilibrio tra ragioni strutturali e istanze di riconfigurazione che, ancora negli anni settanta del Novecento, si basano sul ricorso a principi analogici.

Riforme, riparazioni e restauri di necessità

La datazione del primo impianto della chiesa è una questione non completamente risolta dagli studiosi, che non sempre concordano sulla collocazione della sua origine intorno al secolo VIII³. In quel tempo, un manufatto di minori dimensioni rispetto all'attuale doveva sorgere su preesistenze di epoca romana, ma di questa fase rimangono resti frammentari oggi conservati sotto il pavimento dell'aula.

Le fonti convengono sul fatto che l'assetto complessivo della fabbrica fu definito in due fasi principali. La prima si realizzò nel secolo XI e comportò la riconfigurazione della chiesa secondo un impianto a croce commissa – che inglobò la pieve preesistente – e la costruzione della torre campanaria isolata. Nella seconda fase, risalente alla seconda metà del XII secolo, l'edificio fu radicalmente rimaneggiato per la definizione di un nuovo impianto basilicale, ottenuto dai costruttori mediante la riedificazione delle pareti della navata esistente, che vennero innalzate su un colonnato, e l'aggiunta delle navate laterali sull'allineamento delle testate del transetto⁴. Questa fase comprese anche la sopraelevazione della parte centrale del transetto e l'aggiunta di due ulteriori campate alla navata, con conseguente riedificazione della facciata in prossimità della torre campanaria. Il palinsesto attuale delle murature conserva molte tracce delle succitate fasi costruttive e ci offre alcuni spunti per avanzare ulteriori osservazioni, seppure preliminari, alla ricostruzione offerta dalle fonti bibliografiche. Il cantiere della fine del secolo XI è rintracciabile nelle parti più basse della zona absidale e delle testate del transetto, costituite da murature in blocchi di tufo disposti in filari isodomi alti 21-22 cm e lunghi da 20 a 35 cm, mentre l'impianto basilicale si distingue per murature in blocchi di tufo su filari di 16-20 cm, larghi 20-40 cm; in entrambi i casi le dimensioni dei blocchi sono coerenti con la tecnica muraria dell'epoca, tipica della zona⁵. La sopraelevazione del transetto è denunciata dal disallineamento della

3. La chiesa di Santa Maria Maggiore è citata come pieve nella bolla di Leone IV a *Virbono Tuscanensi Episcopo, datata 852*. Per le notizie storiche sulla chiesa vedi: TURRIOZZI 1774; TURRIOZZI 1852; CAMPANARI 1852; CAMPANARI 1854; AURELI 1910; RASPI SERRA 1971, pp. 88-128; MORETTI 1983, pp. 10-12; RICCI 1996; PARLATO-ROMANO 2001, pp. 194-203.

4. La costruzione dell'impianto basilicale è riferibile al pontificato di Alessandro III (1159-1181) ovvero ricollegabile alla traslazione di reliquie, avvenuta nel 1882 e ricordata nell'epigrafe posta sopra l'altare dell'abside sinistra.

5. Le murature delle parti più antiche della chiesa di Santa Maria Maggiore rientrerebbero nella tecnica muraria sviluppatasi nella località di Tuscania nel secolo XI-XII e che Andrews definisce "proto-romanica"; ANDREWS 1982, p. 6.

cornice con archetti pensili, evidentemente più alta nella parete della navata centrale, ma è anche suggerita dalle buche pontai e nella parete di fondo ricavate in corrispondenza di quello che doveva essere il timpano preesistente. Questo dettaglio è meno evidente dello sfalsamento della cornice ma è comunque leggibile osservando l'ingranamento delle pietre fra la facciata posteriore e la porzione di sopraelevazione.

L'impianto basilicale fu concluso nel 1206, anno di consacrazione della chiesa. Un cantiere importante fu realizzato in seguito al terremoto del 1349 che provocò probabilmente il crollo delle prime due campate dell'aula e dell'angolo destro della facciata. La ricostruzione post-sisma del XIV secolo è testimoniata dalle murature in blocchi di tufo disposti di punta e di forma pressoché quadrata, con lato pari o superiore a 30 cm, che caratterizzano le prime due campate delle pareti della navata centrale e una porzione della facciata laterale destra, nonché l'angolata della facciata principale⁶. Sui muri dell'aula i punti di contatto tra queste ultime due fasi edificatorie sono denunciati da evidenti lesioni verticali passanti, più volte sigillate e sistematicamente riapparse; allo stesso modo, la ricostruzione parziale della facciata è segnalata da un risalto ancora oggi visibile tra il portale e il cantonale. È ragionevole supporre che lo stesso terremoto fu la causa di un'importante oscillazione fuori dal piano della parete laterale sinistra, il cui collasso fu probabilmente impedito dalla presenza di tre cappelle laterali che in quell'occasione crollarono e non furono mai più ricostruite. Al loro posto fu realizzato un poderoso sperone per consolidare il fuori piombo della parete, ancora oggi chiaramente visibile a occhio nudo.

Un'ulteriore fase costruttiva comprese la sopraelevazione delle navate laterali e delle testate del transetto, la costruzione di ulteriori speroni in corrispondenza degli archi trasversali e delle angolate del braccio trasverso, nonché la costruzione della sagrestia. Queste trasformazioni avvennero in un'epoca imprecisata e sono state solo parzialmente esaminate dagli studi condotti prima del terremoto del 1971. Negli acquerelli di metà Ottocento la chiesa presentava già questa volumetria. Tuttavia, alcune foto dell'interno attestano la presenza di affreschi anche sulle sopraelevazioni e ciò ci consente di ricondurre la trasformazione a un momento certamente anteriore al XVII secolo, sulla base della datazione più accreditata di questo ciclo di decorazioni parietali⁷. Questa cronologia è peraltro avvalorata dall'osservazione delle tecniche murarie che caratterizzano le parti sopraelevate

6. Secondo il Catalogo Parametrico dei Terremoti Italiani (CPTI15), il terremoto del 1349 ebbe la medesima intensità macrosismica del terremoto del 1971, ovvero 8-9, per cui è ragionevole ipotizzare che in quella occasione si siano verificate importanti trasformazioni. L'ipotesi della ricostruzione è avanzata anche da Joselita Raspi Serra; RASPI SERRA 1971, pag. 92.

7. Una datazione degli affreschi è in AURELI 1910 e CERASA 1993. RICCI 1994 data al 1620 l'affresco della Trinità collocato nella parete destra, secondo arco cieco a partire dalla controfacciata.

e che possono essere datate alla metà del XVI secolo⁸. In figura 1 è proposta una sintesi delle tracce principali delle trasformazioni appena descritte, raccolte nella consistenza che la chiesa conservò fino alla metà degli anni Cinquanta.

A partire dalla fine del XV secolo, la chiesa di Santa Maria Maggiore conobbe un periodo di lungo abbandono. I saccheggi dell'esercito francese di Carlo VIII, che invase Tuscania tra il 1494 e il 1495, costrinsero infatti il capitolo a trasferirsi nella chiesa di Santa Maria della Rosa⁹. Dopo questo momento buio, i primi lavori di cui le fonti bibliografiche ci danno notizia si svolsero a metà Ottocento e riguardarono il restauro dell'affresco absidale del Giudizio universale, commissionato dallo Stato Pontificio e diretto dallo storico locale Secondiano Campanari¹⁰. Come attestato dalla documentazione iconografica riferibile agli anni a cavallo dell'Unità d'Italia (figg. 2-5) la chiesa conservava a quell'epoca il suo impianto medievale, frutto delle stratificazioni costruttive sopra descritte ma, forse anche in virtù della sua posizione extramoenia, sostanzialmente scervo da "rinnovamenti" di epoca settecentesca.

I primi restauri documentati nelle fonti d'archivio furono avviati nel 1876, anche in risposta alle sollecitazioni provenienti dalla cittadinanza¹¹, e compresero la manutenzione di una parte delle coperture, la rimozione della vegetazione infestante dal fianco sinistro e un tentativo di eliminare i problemi legati all'umidità da risalita. Nell'ultimo scorcio dell'Ottocento, gli interventi per la conservazione del monumento si limitarono all'esecuzione di provvedimenti minimi in risposta a specifiche urgenze¹², quali l'infiltrazione di acque piovane, la caduta di un fulmine o il crollo di un tetto¹³.

8. Le tessiture sono costituite da conci squadrati con minor precisione rispetto a quelli delle murature sottostanti e sono disposti in filari meno regolari in altezza. Questa tecnica sembrerebbe confrontabile con quella che Andrews definisce «di transizione» dalla muratura in pietra squadrata a quella in pietra grezza, in cui gli elementi in pietra conca costituiscono solo il paramento più esterno del muro; ANDREWS 1982, p. 12.

9. RASPI SERRA 1971, p. 88.

10. CAMPANARI 1852, CAMPANARI 1856.

11. Una lettera del 2 luglio 1876 di un cittadino al Ministro Bonghi sullo stato dei Monumenti in Toscanella ci informa che la chiesa era interessata da fenomeni diffusi di umidità, il tetto della sagrestia era sfondato e quello della torre – ancora in piedi nell'acquerello di Cromeck del 1844 – era crollato. ACS, Ministero della Pubblica Istruzione (MPI), D.G. AA.BB.AA, I versamento, busta 581, fascicolo 979/03, anni 1876-1880.

12. I lavori furono finanziati dal Regio Ministero della Pubblica Istruzione e diretti dal Genio Civile, ing. Tiscornia, con supervisione del Regio Ispettore dei monumenti, Giuseppe Dottarelli (ACS, MPI, D.G. AA.BB.AA, I vers., b. 581, f. 979/03, anni 1876-1880).

13. Il problema del reperimento dei fondi per gli interventi accomunava la gran parte delle amministrazioni italiane. Si veda MIARELLI MARIANI 1979, pp. 57-58.



Figura 2. Scorcio sud-est della chiesa di Santa Maria Maggiore (s.d.), fine anni Trenta, Fondo Leporini (foto ASICAP).

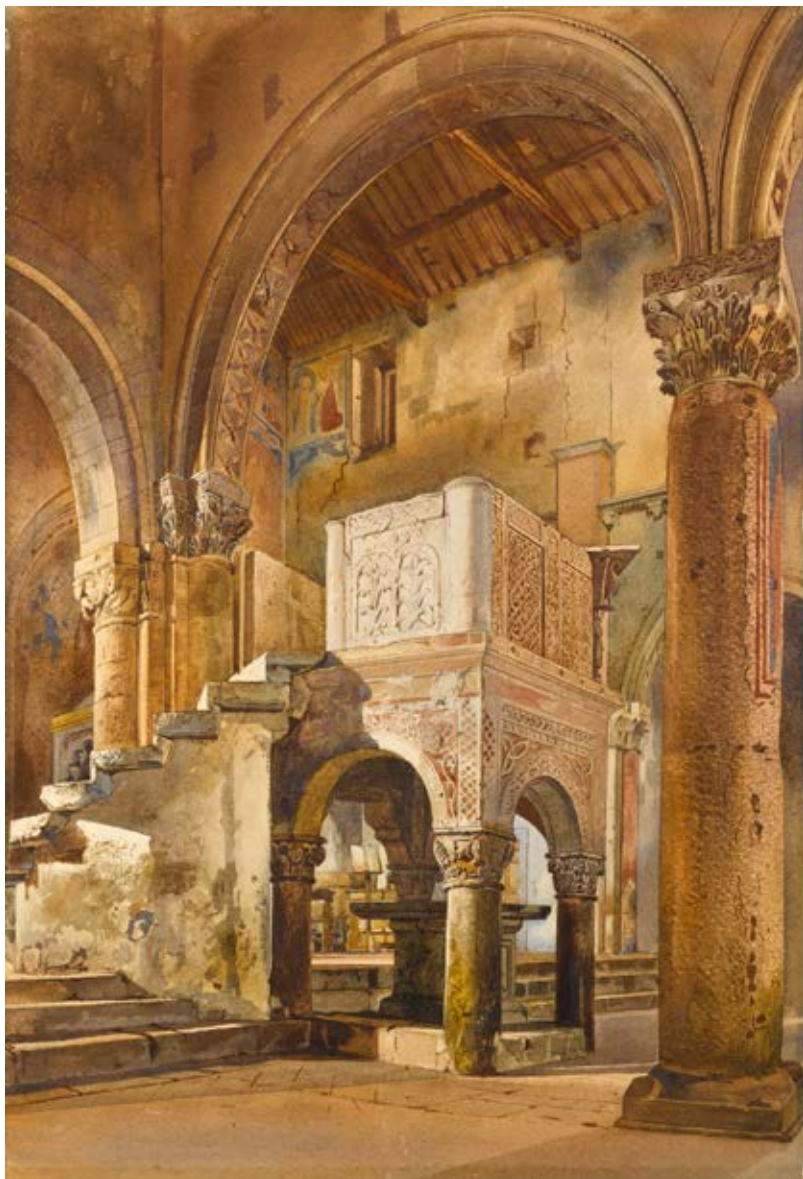


Figura 3. Scorcio del fronte sinistro della chiesa; sullo sfondo la facciata posteriore della basilica di San Pietro. Si notano gli speroni e la parete a scarpa e un tetto a doppia falda che copre il campanile. Acquerello policromo di T.H. Cromek (1809-1873), anno 1840 circa. Collezione Guy Peppiatt Fine Art.

Il primo vero cantiere di restauro, attuato negli anni venti del Novecento, riguardò il rosone, sul quale si cominciarono a concentrare gli interessi degli studiosi e delle istituzioni per la tutela. Il grande finestrone occupa la parte sommitale della facciata ed è composto da due ordini di dodici colonnine in marmo bianco incluse in due cornici circolari concentriche in piperino. Dall'occhio centrale marmoreo si dipartono le colonnine del primo giro che sostengono sui capitelli i conci traforati della cornice interna; gli intercolunni del secondo giro sono occupati da lastre di nenfro traforate con un fiore a sei petali; il disegno è completato dalla cornice esterna in conci modanati. Lo stato di dissesto del rosone metteva a rischio l'intero campo centrale della facciata. In una foto dell'epoca è evidente l'allentamento dei giunti tra i vari elementi, la rottura di diverse lastre traforate e la sconnessione delle basi di alcune colonnine dall'oculo centrale (fig. 6).

A seguito alle segnalazioni del Podestà del 1926, la Soprintendenza del Lazio si attivò prontamente e nello stesso anno Antonio Muñoz dispose una perizia per un intervento d'urgenza volto a scongiurare ulteriori danni alla chiesa che – egli affermava – «è una delle migliori opere della romanità della nostra





Nella pagina precedente, figura 4.
Scorcio della navata laterale destra,
anno 1930 circa (foto ASICAP).

Figura 5. Dettaglio del pulpito, anno
1840 circa. Si notano i tre gradini del
presbiterio che inglobano parte del
pulpito. Acquerello policromo di T.H.
Cromek (1809-1873), anno 1840 circa.
Collezione Guy Peppiatt Fine Art.

provincia»¹⁴. L'episodio, oltre che informarci delle condizioni di conservazione dell'edificio a quella data, ci ragguaglia sulle non facili relazioni fra centro e periferia e, specificamente, fra il Ministero e le municipalità, soprattutto a causa della costante difficoltà nel reperimento di risorse economiche. Nonostante le pressioni di Muñoz, infatti, il restauro del rosone non sembrava meritare un pieno investimento da parte delle istituzioni centrali e, per l'esecuzione dei lavori, il Ministero richiese che il Comune, nella qualità di proprietario, si intestasse parte della spesa. In tutta risposta, il Podestà di Tuscania avviò una contesa destinata a perdurare per i successivi tre anni, affermando di non essere in grado di sostenere gli oneri economici dell'intervento che, di fatto, erano a suo carico per gran parte dell'importo¹⁵. Si dovette attendere il 1929 e l'intervento del nuovo soprintendente, Alberto Terenzio¹⁶, il quale tornò a sollecitare il Ministero, segnalando «il pericolo sempre maggiore che minaccia il bellissimo rosone di Santa Maria Maggiore di cadere in frantumi ad ogni piccola scossa»¹⁷. In merito all'ormai indifferibile intervento di restauro, constatato che «l'Amministrazione Comunale pur rendendosi conto dei suoi obblighi» aveva «dimostrato l'impossibilità di affrontarlo», Terenzio riuscì a ottenere che il Ministero si assumesse la maggior parte della spesa, sottolineando che «in considerazione della grandissima importanza che il monumento rappresenta nella storia dell'arte, la maggiore responsabilità di un disastro irreparabile cadrebbe sulla nostra amministrazione»¹⁸.

Dopo questo accorato intervento il cantiere riuscì finalmente a partire¹⁹ e comportò lo smontaggio della prima campata della copertura e della parte sommitale del muro di facciata. Gli elementi del rosone e i conci della facciata, una volta deposti, furono restaurati e poi assemblati a secco sul sagrato

14. La lettera prosegue: «Pertanto, allego il preventivo della spesa necessaria per detto restauro, munito del visto del Reale corpo del Geno Civile che importa la somma di Lire 21.829,75 perché codesto Ministero dia il suo benestare». A margine della lettera un appunto manoscritto: «Ma chi paga? Tutto noi? Niente affatto. Però trattare d'urgenza» (ACS, MPI, D.G. AA.BB.AA, Divisione II, b. 356, lettera da Antonio Muñoz a Ministro, 7 luglio 1926). La perizia prevedeva la sostituzione di tutte le 12 lastre di nenfro esalobate, l'integrazione delle paraste mancanti e quelle danneggiate, il restauro delle colonnine del campo centrale del rosone (ACS, D.G. AA.BB.AA, Div. II, b. 281).

15. Il Ministero stanziò solo un contributo minimo di 5000 Lire, affermando che l'obbligo di coprire il resto della spesa necessaria al restauro del rosone spettava al proprietario (ACS, MPI, DG AA.BB.AA, Div. II, b. 356, a. 1934-1940).

16. Alberto Terenzio prese servizio a Roma nel 1928 in qualità di reggente della Direzione della Regia Soprintendenza ai Monumenti Medievali e Moderni di Roma. L'attività nel Lazio continuò fino al collocamento a riposo nel 1952. Per un profilo biografico completo e per le attività svolte nel Lazio da Alberto Terenzio vedi DONATELLI 2018, p. 18.

17. ACS, MPI, D.G. AA.BB.AA, Div. II, b. 356, a. 1934-1940.

18. *Ibidem*.

19. Questi lavori – congiuntamente al rifacimento del tetto della vicina chiesa di San Pietro – sono riportati su un documento redatto dallo stesso Terenzio nel 1930 all'interno del quale si ritrova la dicitura «Restauro della facciata con smontamento e ricomposizione del rosone». Vedi DONATELLI 2018 p. 22, tabella II.

prima di essere ricollocati (figg. 6a-b). L'intervento comprende anche la sostituzione delle lastre di peperino e di alcune colonnine del giro interno²⁰.

Le polemiche intorno a questo primo restauro e gli interventi in qualche modo risolutivi di Muñoz e Terenzio²¹ attestano quanto la figura del Soprintendente si fosse rafforzata a venti anni dall'istituzione degli uffici, costituendosi come il vero protagonista dell'azione di tutela, «unico responsabile della conduzione amministrativa e della linea culturale dell'Ufficio stesso»²². L'intervento sul rosone rappresentò anche l'avvio di una stagione di studi e ricerche che, sul finire degli anni Trenta, portarono all'esecuzione di una campagna di indagini all'interno della chiesa e poi alla lunga sequenza di restauri di cui ci occupiamo.

Restauri di carta: suggestioni e riferimenti per la riconfigurazione della chiesa

La documentazione sulla chiesa di Santa Maria Maggiore conservata presso gli archivi della Soprintendenza, seppure molto frammentaria, permette di individuare i principali interventi attuati sulla chiesa nel corso della seconda metà Novecento. Quello che emerge dalla lettura contestuale di foto, disegni e perizie (queste ultime presenti solo dal 1970 in poi) è l'esecuzione di una serie di interventi dilazionati nel tempo, ma accomunati dal tentativo di ricondurre la chiesa a una condizione che si ritiene "storicamente accertabile", sulla base dell'interpretazione del palinsesto di tracce presenti sull'edificio. Il riferimento per tale lettura storica "operativamente orientata" sembrano essere i disegni elaborati dall'architetto ascolano Luigi Leporini²³, uno dei «bravissimi disegnatori»²⁴ della Soprintendenza ai Monumenti del Lazio diretta in quegli anni da Carlo Ceschi.

Dotato di una raffinata perizia grafica, oltre che grande appassionato e conoscitore di archeologia, Leporini aveva iniziato la sua carriera negli anni Venti come disegnatore rilevatore in ambito archeologico

20. Alcune lastre originali sono esposte all'interno della chiesa appese alla testata destra del transetto, mentre le colonnine sono conservate nel museo adiacente alla vicina chiesa di San Pietro.

21. La chiesa di Santa Maria Maggiore, come tutto il Lazio in generale, beneficiò della presenza di Terenzio, la cui attività si caratterizzò non soltanto per l'intenso lavoro sui monumenti presenti in città, ma anche per l'attenzione al territorio e ai beni su questo diffusi; DONATELLI 2018.

22. MIARELLI MARIANI 1979, pp. 56-57.

23. I disegni originali realizzati a china su lucido sono conservati in rotoli presso l'ASICAP, mentre presso l'ASBAPRMeVT sono state rinvenute solo delle scansioni e alcune copie eliografiche. Dalla documentazione reperita non è possibile ricostruire con certezza il ruolo assunto da Leporini nelle vicende della chiesa di Santa Maria Maggiore e presso l'Archivio di Ascoli non è stato ritrovato alcun appunto manoscritto che faccia pienamente luce sulla questione.

24. CESCHI 1962.



Figure 6a-b. Dettaglio del rosone prima e dopo l'intervento di restauro (foto ASICAP).

e gran parte della sua attività lavorativa si svolse come funzionario di Soprintendenza fra Ancona, Siena e Roma²⁵. Il fondo in cui sono confluiti i materiali del suo archivio personale, oggi conservato presso l'Archivio Iconografico del Comune di Ascoli Piceno, raccoglie una ricca documentazione grafica e fotografica che testimonia le sue qualità di «de-scrittore di architettura»²⁶, esercitata anche nelle collaborazioni ai restauri di diversi edifici tra le Marche e la Dalmazia. A Toscana, Leporini partecipò al restauro della chiesa di Santa Maria della Rosa e documentò anche la basilica di San Pietro con preziosi rilievi in scala 1:50. Tuttavia, la serie di disegni relativi alla basilica di Santa Maria Maggiore fa emergere una figura più complessa e un ruolo che sembra travalicare le competenze del semplice rilevatore-disegnatore, collocandosi più decisamente entro il campo della prefigurazione di ipotesi restitutive, nel solco di quella tradizione di saggi di ricostruzione ideale di ascendenza ottocentesca, ma sempre attuale fra i «cultori dell'antico».

Il corpus grafico comprende una pianta e dieci alzati realizzati a china su carta lucida, dove sono indicate anche le superfici affrescate ben definite nei loro contorni²⁷. La pianta restituisce l'impianto della chiesa in modo accurato e attendibile²⁸ (fig. 7) e le sette diverse campiture delle sezioni murarie

25. Luigi Leporini (Ascoli Piceno, 22 aprile 1897 - Roma, 28 febbraio 1980), dopo gli studi all'Accademia di Belle Arti di Roma diventò professore di disegno e insegnò all'Istituto di Arti e Mestieri di Ascoli Piceno. Iniziò la sua carriera negli anni Venti come rilevatore e disegnatore in ambito archeologico. Lavorò in seguito ad Ancona per la Soprintendenza delle Antichità e poi per la Soprintendenza dei Monumenti Antichi e Medievali. Negli anni Trenta consolidò la sua attività di architetto restauratore con l'isolamento della chiesa di San Gregorio Magno (1931) e il consolidamento delle costruzioni dell'Annunziata ad Ascoli (1931-32), il restauro del duomo di Fermo (1932); il ripristino della chiesa di San Giacomo Apostolo (1935-36) e la riconfigurazione di Santa Maria Intervineas ad Ascoli (1938, realizzato nel 1952-53). Nel 1938 si trasferì alla Soprintendenza di Siena per approdare a Roma nel 1939, dove restò fino al pensionamento, avvenuto nel 1962. Presso la Soprintendenza di Roma prese parte come disegnatore a diversi restauri di edifici antichi e medioevali. Per una biografia approfondita vedi PETRUCCI 2000, p. 76 (nota 35) e FELCI LAGANÀ, LAGANÀ 1994, pp. 82-86; sulla figura di Leporini vedi anche G. LIVORI, *Luigi Leporini tra storia e restauro*, tesi di laurea in Architettura, Università degli Studi "G. D'Annunzio" di Chieti/Pescara, relatore R. Giannantonio, correlatore C. Varagnoli, a.a. 2002/2003.

26. GIANNANTONIO 2005, p. 3.

27. Nello specifico i disegni comprendono: i quattro fronti esterni (i fronti laterali contengono anche il campanile); tre sezioni longitudinali (realizzate al centro della navata centrale e in corrispondenza delle due navate laterali) in cui sono rappresentate le murature a vista comprese le tamponature degli archi – navata laterale sinistra – e il fonte battesimale posizionato alla metà della navata laterale destra; tre sezioni trasversali (una in corrispondenza della mezzeria del transetto all'interno della quale è descritta la parete absidale, una in corrispondenza dell'ultima arcata della navata centrale dalla quale è possibile vedere il pulpito e la terza in corrispondenza della prima arcata, che descrive la controfacciata con il rosone).

28. L'attendibilità del rilievo di Leporini emerge dal confronto dello stesso con un rilievo laser scanner del 2007 e da verifiche *in situ* condotte dagli autori nell'ambito delle attività realizzate durante la consulenza per il Polo Museale del Lazio (vedi nota 1).

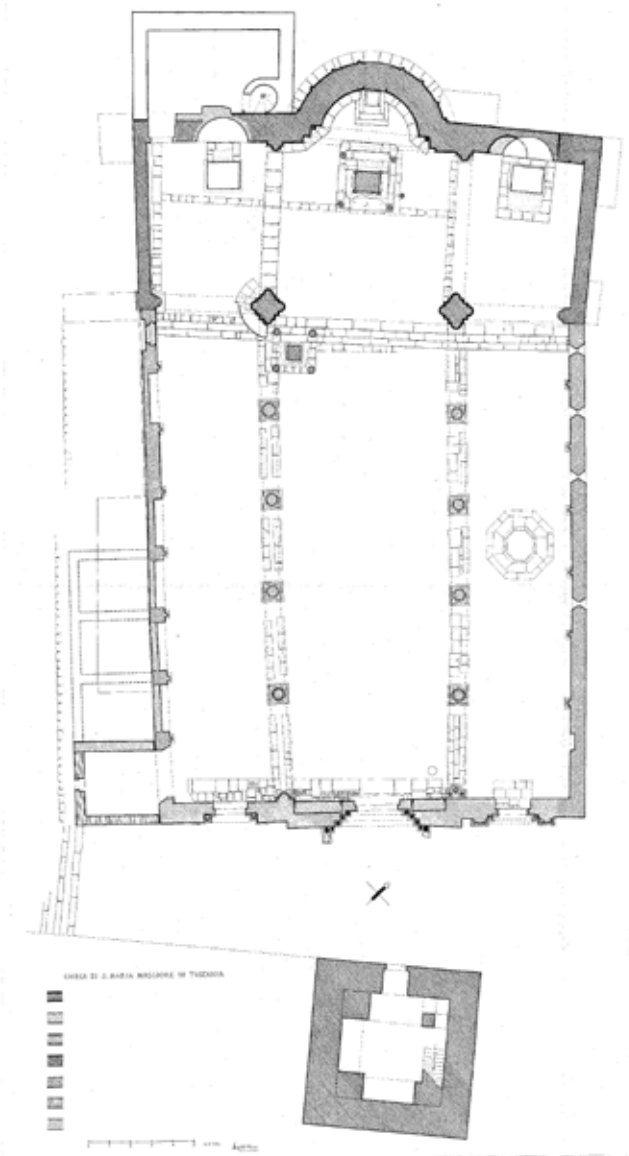


Figura 7. Luigi Leporini, pianta della chiesa di Santa Maria Maggiore a Tuscania, scala 1:50, china su lucido. ASICAP.

individuano la cronologia costruttiva della fabbrica²⁹. Secondo l'ipotesi di Leporini, l'abside, una porzione della parete di fondo e i piloni appartengono alla fase più antica della chiesa, mentre il transetto è il risultato di almeno due fasi di accrescimento; un'osservazione, quest'ultima, che possiamo legare alla porzione di parete in aggetto ancora oggi visibile nella facciata posteriore a sinistra, che rimanda a un transetto con braccia più corte (forse quello della chiesa a croce commissa?), anch'esso caratterizzato dalla decorazione ad archetti ciechi su mensoline, molto più simile a quella dell'abside che a quella delle facciate laterali. La facciata e il colonnato sono attribuiti a una fase intermedia, precedente il completamento dell'impianto basilicale, con eccezione delle prime due colonne dove si nota un rimaneggiamento evidenziato dalla compresenza di due campiture. Questa scelta di collocazione cronologica è più difficile da legare a tracce effettivamente visibili: la facciata, da sola, meriterebbe una trattazione a sé, mentre la decorazione semplificata degli ultimi due archi del colonnato sembra suggerire una costruzione (o ricostruzione) in un cantiere distinto. La cappella di Sant'Onofrio sul fianco sinistro è anch'essa caratterizzata da due campiture diverse che mettono in evidenza la più recente ricostruzione in accostamento della parete ovest, la cui soluzione di continuità è chiaramente visibile ancora oggi. Quest'ultima è intesa come rimaneggiamento più tardo alla stregua delle tamponature degli archi, della porta occidentale, di due specchiature della controfacciata e delle absidioline laterali. Con un tratto discontinuo Leporini disegna le configurazioni non più esistenti, quali le cappelle laterali e la precedente geometria dell'absidiola destra. Infine, la rappresentazione degli speroni addossati al corpo della fabbrica e della sagrestia con una linea più sottile e senza alcuna campitura è indicativa della considerazione di questi elementi come estranei all'impianto "primitivo" della fabbrica³⁰.

A differenza della pianta, gli alzati illustrano una condizione della chiesa non univocamente riferibile a uno stato di fatto, quanto, piuttosto, al tentativo di ricostruire un assetto precedente, mettendo a sistema, non senza contraddizioni, il complesso di tracce esibite dall'edificio. I prospetti (fig. 8) mostrano i bracci del transetto coperti da un tetto a due spioventi; le coperture delle navatelle sono rappresentate a una quota più bassa, in modo da liberare le monofore della navata centrale; infine, il disegno non reca traccia dei contrafforti addossati alle angolate del transetto, mentre il poderoso sperone sulla parete sinistra appare riconfigurato secondo una nuova geometria.

29. Leporini realizzò un disegno analogo, seppure più schematico, per sintetizzare le fasi costruttive del duomo di Ascoli Piceno; LEPORINI 1973, p. 18.

30. Si osserva come gli speroni siano disegnati con una linea sottilissima, quasi evanescente, e i muri della sagrestia siano lasciati in bianco e quindi esclusi della cronologia.

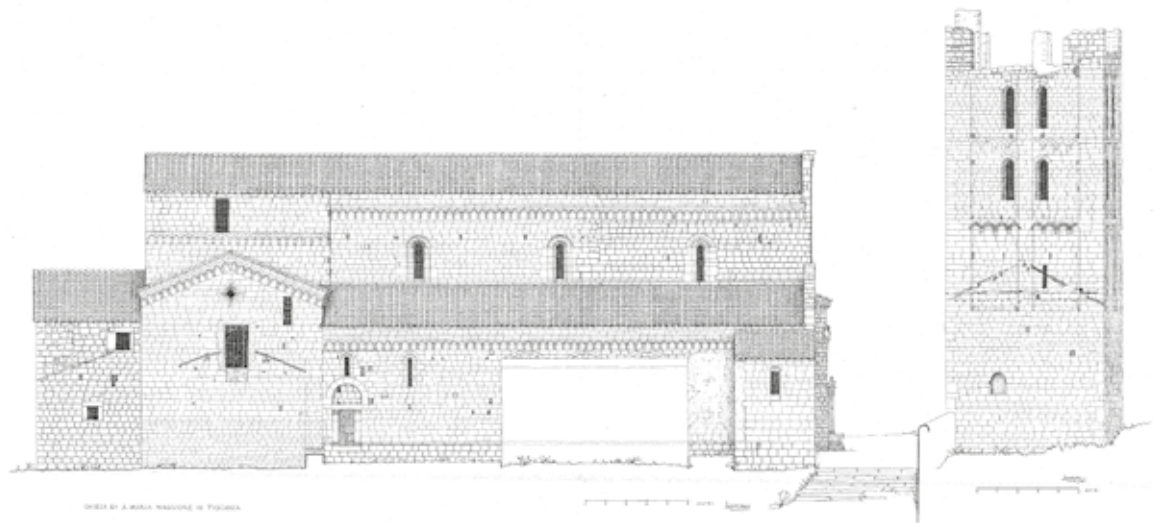


Figura 8. Luigi Leporini, facciata laterale sinistra, scala 1:50, china su lucido. ASICAP.

È opportuno precisare che nel 1960 – anno di datazione delle tavole – era già stato realizzato l’abbassamento delle coperture delle navate laterali³¹. Quella di Leporini, tuttavia, non è nemmeno la rappresentazione dello stato post-intervento. Infatti, le sue sezioni ripropongono, a una quota più bassa, la doppia orditura di puntoni e arcarecci con sovrastanti correntini e pianellato che il restauro, in realtà, modificò integralmente; inoltre, il seicentesco affresco della Trinità sulla parete interna destra appare completo del coronamento a timpano spezzato che venne invece rimosso in occasione della demolizione delle sopraelevazioni (fig. 9). Ulteriori contraddizioni si rilevano nel confronto fra i diversi disegni: nelle sezioni longitudinali l’orditura del transetto è in terzere su incavallature, ma queste ultime scompaiono nelle sezioni trasversali (fig. 10); inoltre, nelle sezioni trasversali sulle navate laterali non sono rappresentate le mensoline lapidee ammorsate alla parete centrale, visibili in tutte le foto storiche antecedenti al restauro degli anni Cinquanta.

31. In CANOFENI *ET ALII* 1994 l’intervento è datato 1954, ma non siamo stati in grado di verificare questa informazione perché il progetto non è stato rinvenuto. Tuttavia, dal confronto fra le foto storiche possiamo desumere che l’intervento sia stato realizzato nell’arco temporale che va dal 1954 al 1958.

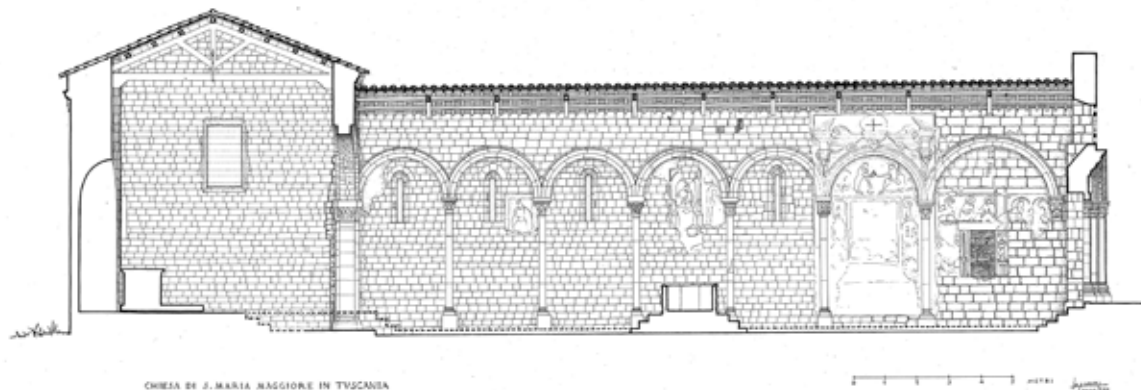


Figura 9. Luigi Leporini, sezione longitudinale sulla navata destra, scala 1:50, china su lucido. ASICAP. Si nota la rappresentazione dell'affresco sul secondo arco da destra.

Dunque, qual è la natura di questi disegni? Le incongruenze osservate inducono ad avanzare due ipotesi.

La prima è che gli elaborati fossero già in parte realizzati – magari in bozza – nel momento in cui venne attuato l'intervento di riconfigurazione delle coperture e che la data del 1960 apposta sulle tavole possa corrispondere al completamento della serie. Secondo questa ipotesi potremmo ritenere che tali elaborazioni avessero il duplice obiettivo di analizzare il processo evolutivo della chiesa e, al contempo, progettare il ripristino di una configurazione plausibile, sulla base delle tracce esistenti. Le incongruenze tra progetto e realizzazione potrebbero essere spiegate con ripensamenti avvenuti in cantiere di fronte a ulteriori evidenze: la presenza delle mensoline lapidee, per esempio, potrebbe aver motivato l'integrale sostituzione dell'orditura precedente con una nuova che, come vedremo più oltre, le utilizza come supporto di un dormiente ligneo sul quale poggiano i nuovi puntoni.

Nella seconda ipotesi questi disegni potrebbero rappresentare la ricostruzione di un assetto precedente che contraddice alcune scelte del restauro e propone una soluzione alternativa salvando l'affresco e le orditure esistenti. In questo caso, l'assenza delle mensoline si può intendere come una (strana) dimenticanza, dal momento che esse sarebbero risultate coerenti anche con la soluzione di copertura di Leporini, costituita da un'orditura di falsi puntoni lignei, con interasse più largo di quella realizzata.

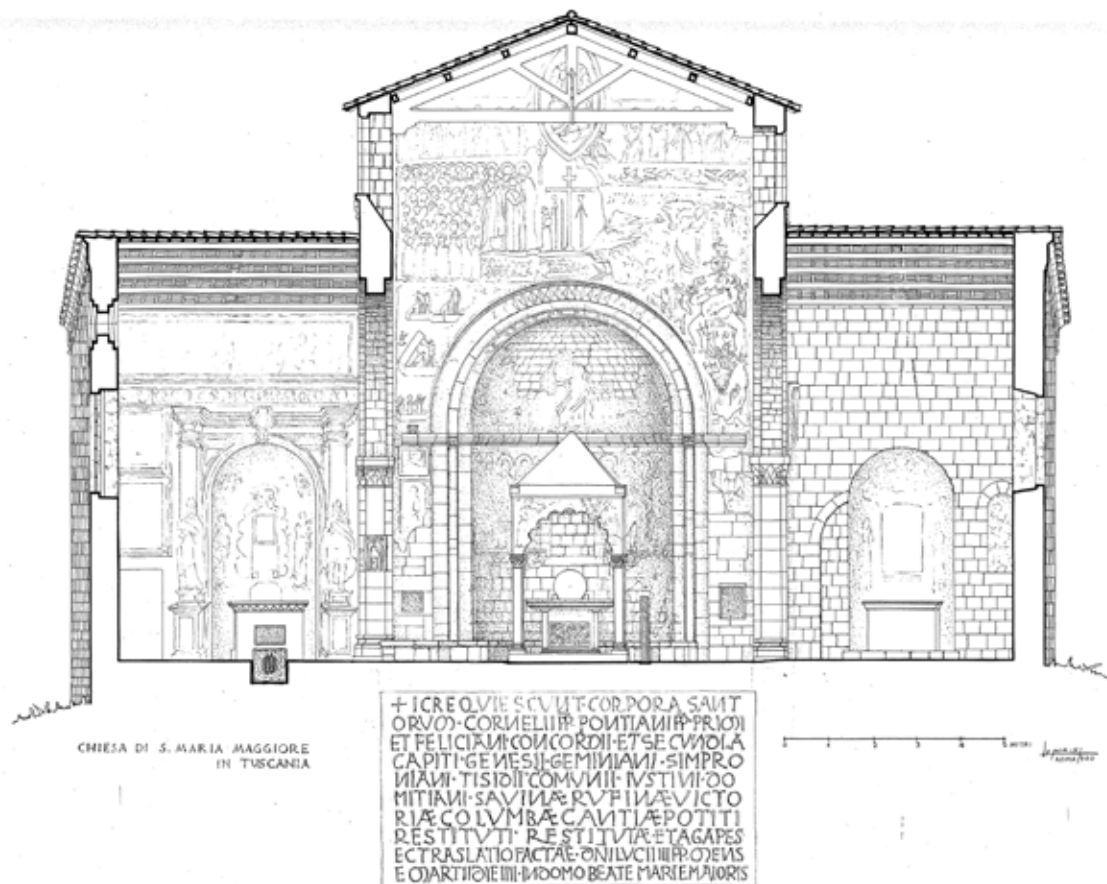


Figura 10. Luigi Leporini, sezione su transetto, scala 1:50, china su lucido. ASICAP.

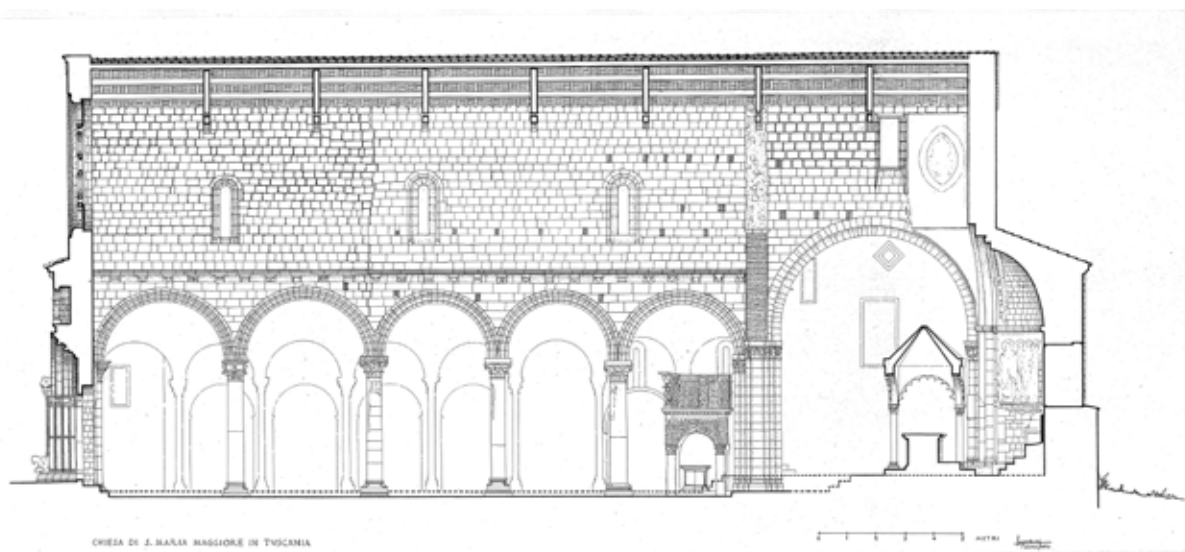


Figura 11. Luigi Leporini, sezione longitudinale su navata centrale, scala 1:50, china su lucido. ASICAP. La sezione riporta lo studio della quota di calpestio della chiesa e della posizione dei gradini del presbiterio, che doveva essere arretrata rispetto ai piloni centrali.

Le sezioni longitudinali (fig. 11) forniscono inoltre il suggerimento per un'ipotetica rimodulazione del presbiterio mediante l'arretramento dei gradini verso l'altare e l'abbassamento del calpestio dell'aula, che pochi anni dopo sarebbe diventata una inequivocabile indicazione progettuale.

Fra ricostruzioni "straordinarie" e ricerche sulle origini

La lacunosità della documentazione e le incoerenze grafiche oltre che temporali non ci permettono di precisare il ruolo di Leporini e di chiarire definitivamente le trasposizioni delle sue ipotesi dalla carta al cantiere o, al contrario, i rimandi fra i lavori in corso e i suoi studi di restituzione. Ciò che è certo è che la seconda metà degli anni Cinquanta segnò un cambio di passo nelle campagne di restauro e quindi occorre esaminare più da vicino il restauro eseguito contemporaneamente o subito prima dei disegni che abbiamo esaminato. La perizia non è stata rinvenuta, ma è ipotizzabile che, come nel caso

del restauro coevo della basilica di San Pietro³², l'intervento possa essere stato realizzato grazie alla disponibilità di fondi straordinari che permisero di avviare il ripristino della chiesa alla configurazione medievale, attraverso la soppressione delle modifiche del XV secolo.

Come anticipato, in questa prima campagna di lavori vennero abbassate le coperture delle navate laterali nell'intento di riaprire le monofore parzialmente tamponate e di ricostituire una disposizione congruente con le tracce delle falde primitive sulle pareti interne del transetto, coincidenti anche con le copertine lapidee di raccordo ancora visibili sulle pareti della navata mediana³³. Il recupero dell'assetto più antico del monumento mediante la soppressione delle trasformazioni giudicate incoerenti è abbastanza in linea con le modalità operative seguite nel Lazio dall'inizio del secolo³⁴, ma particolarmente diffuse nella ricostruzione post-bellica³⁵. Peraltro, interventi analoghi, finalizzati a riacquisire gli effetti di luce tipici degli edifici medievali, erano già stati realizzati in edifici variamente attestati sul territorio nazionale. Ma bisogna notare che, a differenza di altri casi³⁶ in cui l'abbassamento delle coperture comportò anche pesanti revisioni delle configurazioni di facciata, a Santa Maria Maggiore la sagoma del fronte principale rimase invariata ma, conseguentemente, gli spioventi laterali divennero svettanti rispetto alla nuova quota di copertura.

Abbiamo già visto che questo primo intervento di parziale ripristino si discostò in due aspetti dai disegni di Leporini. In primo luogo, l'orditura della copertura delle navatelle fu realizzata con travi inclinate squadrate a sega con interasse molto ravvicinato e sovrastante tavolato ligneo: in assenza di fori per l'alloggiamento delle travi principali sulla parete fra la navata centrale e quelle laterali, il

32. Il restauro della chiesa di San Pietro fu avviato con fondi della Legge 13/12/1957 n. 1227 Stanziamenti straordinari per la difesa del patrimonio artistico, storico e bibliografico della Nazione; nel caso di Santa Maria Maggiore, tuttavia, poteva trattarsi anche di fondi per la ricostruzione post-bellica, visto che la chiesa era elencata tra i monumenti destinatari di contributi, nonostante non presentasse alcun danno correlato ai bombardamenti avvenuti a Tuscania; DONATELLI 2019.

33. Dalle foto conservate presso il fondo Leporini si possono desumere anche altri interventi minori, quali la riparazione con scuci-cuci della lesione verticale sulle pareti centrali e altre riparazioni diffuse alle murature perimetrali.

34. Sul finire degli anni trenta del Novecento un intervento simile fu realizzato nella Cattedrale di Anagni. Nell'ambito di un più ampio progetto di restauro diretto da Guglielmo Matthiae, ispettore presso la Soprintendenza diretta da Terenzio, «furono anche demolite le sovrelevazioni lungo i muri perimetrali delle navatelle, consentendo di riaprire le monofore medievali disposte sulle pareti della navata centrale e di restituire alla facciata il profilo originario»; DONATELLI 2019, pp. 73-74. Il progetto di restauro è illustrato in MATTHIE 1942; per ulteriori approfondimenti su questa fase della cattedrale di Anagni si segnala PALANDRI 2006, pp. 152-154, 193, 216-218, in particolare i contributi di V. Piacentini e S. Urcioli.

35. A titolo esemplificativo si vedano i restauri della chiesa di Santa Chiara a Napoli, della chiesa di Santa Maria dell'Impruneta a Firenze o della chiesa Madre di Taormina (ME), in CESCHI 1970.

36. Si pensi ad esempio alla chiesa di San Felice a Ema (Firenze) i cui restauri eseguiti tra il 1936 e il 1939 a seguito di uno scrostamento delle decorazioni ottocentesche portano alla demolizione delle sovrelevazioni e una riconfigurazione delle geometrie di facciata; DEZZI BARDESCHI 1981, p. 151.

loro appoggio superiore venne realizzato su dormienti lignei collocati sulle mensoline lapidee ignorate da Leporini. I lavori molto probabilmente inclusero anche la costruzione di un cordolo in cemento armato sulle pareti laterali, accuratamente nascosto da un paramento in pietra concia³⁷. Da questo intervento potrebbe farsi derivare la mutilazione dell'affresco della Trinità, probabilmente rimosso in via preliminare e mai più ricollocato o forse andato perduto (figg. 12a-b).

Il restauro implicò sostanziali modifiche a livello strutturale e formale: lo sperone in muratura listata sul fianco sinistro fu notevolmente ridimensionato in altezza (figg. 13-14); il poderoso muro a scarpa venne demolito quasi integralmente e ricostruito più basso per lasciare a vista le ghiera degli archi di accesso alle originarie cappelle; il coronamento con il motivo ad archetti pensili venne ripristinato. Sul piano strutturale occorre osservare che, per un verso, la riduzione in altezza delle pareti laterali contribuiva a ridurre la snellezza, ma dall'altro la nuova organizzazione delle coperture comportò una riduzione del grado di vincolo delle orditure con le pareti longitudinali centrali. Ne risultò peggiorata la risposta trasversale complessiva del manufatto che in questa nuova configurazione, poteva contare solo sul cordolo in cemento armato e, per la parete sinistra, sullo sperone murario peraltro già fuori piombo³⁸.

Sul piano delle scelte reintegrative, il restauro – a fronte del consistente intervento “correttivo” della volumetria dell'edificio – ambiva a dimostrare un'adesione (in verità solo superficiale) ad alcuni postulati del filologismo nella ricerca della distinguibilità di alcuni elementi. Gli archetti pensili della cimasa muraria vennero riproposti in pietra bianca, differenziandoli da quelli originari in nenfro locale, mentre i conci dei due filari superiori furono realizzati con una lavorazione diversa rispetto a quelli preesistenti (fig. 15). La mutilazione dell'affresco fu invece sottaciuta, affidando la memoria di questo apparato solo al confronto delle foto storiche.

Gli interessi suscitati dai primi studi su Santa Maria Maggiore erano destinati a non esaurirsi con la realizzazione di questa prima tranche di lavori, tanto che a cinque anni dal suo congedo – avvenuto

37. L'ipotesi della presenza del cordolo è suggerita dall'evidente differenza cromatica degli ultimi due filari della cimasa muraria: la tonalità più scura, infatti, potrebbe essere dovuta alla risalita di sali provenienti da elementi cementizi occultati dal paramento lapideo. Nella vicina basilica di San Pietro le alterazioni cromatiche dei conci – analoghe a quelle osservate a Santa Maria Maggiore – scandiscono le pareti laterali dove sono stati inglobati i pilastri in cemento armato. Una controprova della presenza del cordolo proviene dall'osservazione dei crolli avvenuti col sisma del 1971: nella parete sinistra crollò la porzione di parete affianco alla cappella di Sant'Onofrio, ma la cimasa muraria rimase intatta, persino nella cornice ad archetti pensili (v. figura 18).

38. CANOFENI, NISTICÒ, PAGNONI 1995. Prima dell'intervento, le travi delle orditure costituivano un vincolo – seppure per semplice attrito – al movimento di oscillazione fuori dal piano delle pareti longitudinali; nella nuova soluzione, invece, il compito di connettere le coperture alle pareti centrali è affidato al solo contatto puntuale dormiente-mensola. Tuttavia, sarebbe opportuno verificare se le travi inclinate siano collegate al dormiente tramite un incastro a mezzo legno. In questo caso, la componente spingente delle travi inclinate sarebbe ridotta da un tipo di connessione più efficace.



Figure 12a-b. Affresco della Trinità sul secondo arco della parete destra prima e dopo l'abbassamento delle coperture. Nella foto di sinistra (ASICAP) si osserva l'affresco in tutta la sua estensione; la foto di destra (C. Circo, L.A. Scuderi) mostra lo stato attuale dell'affresco mutilato della parte sommitale e l'orditura in puntoni a interesse ravvicinato.



Figura 13. Fronte sinistro, dettaglio della parete a scarpa, anno 1954 (foto ASICAP). È interessante notare che la tessitura muraria della porzione corrispondente alle sopraelevazioni sia diversa rispetto a quella sottostante.



Figura 14. Veduta del fronte sinistro dopo l'abbassamento delle coperture; foto scattata da Luigi Leporini, anno 1960 circa (foto ASICAP). Il presidio murario è stato ridotto in altezza probabilmente seguendo la soluzione di continuità tra le murature differenti.



Figura 15. Fronte sinistro dettaglio del motivo ad archetti pensili in cui le integrazioni e le ricostruzioni sono realizzate in materiale differente dagli originali in nenfro (foto C. Circo, L.A. Scuderi, 2017).

nel 1962 – ritroviamo Leporini ancora sul campo con il ruolo di ispettore della Soprintendenza ai Monumenti per i «lavori di verifica delle consistenze e stabilità dei muri nel sottosuolo della chiesa di S. Maria Maggiore»³⁹. L'incarico era finalizzato a eseguire «saggi di scavo nell'area del transetto, delle navi laterali e mediana; su quest'ultima per quello che concerne lo spazio delle due prime arcate dall'ingresso». I lavori riportarono alla luce importantissime tracce di preesistenze di epoca imperiale e alto medievale, puntualmente descritte nella relazione di Leporini al soprintendente e inequivocabilmente riconoscibili nella planimetria in scala 1:50 conservata presso l'ASICAP (fig. 16)⁴⁰. Sulla pianta con la cronologia costruttiva sono sovrapposti – con tratto rosso – non solo i rilievi delle vestigia archeologiche, ma anche la configurazione del presbiterio «già supposta»⁴¹ nelle elaborazioni del 1960 e «confermata» dallo scavo in corso. In questo caso la trasposizione degli esiti della ricognizione di Leporini dalla carta alla concreta materialità della fabbrica appare più diretta: ultimati gli scavi, infatti, i gradini del presbiterio furono traslati a circa metà del transetto e il calpestio dell'aula venne ripristinato a una quota più bassa secondo le sue indicazioni (figg. 17)⁴²; probabilmente nell'ambito dello stesso cantiere venne avviata la demolizione dello sperone sul fianco sinistro per consentire ulteriori scavi all'esterno della chiesa (fig. 18).

La campagna archeologica che si protrasse almeno fino al 1967 lasciò una serie di interrogativi sull'origine della «chiesa di Leone IV detta 'antica'»⁴³. Il sacello altomedievale rinvenuto sulla navata sinistra non presentava le caratteristiche di un edificio idoneo a rivestire la dignità di chiesa cattedrale, quale era Santa Maria Maggiore. Dallo scavo emerse, invece, con una discreta certezza che l'impianto della basilica era stato realizzato seguendo un unico piano di spiccato e che la fabbrica romanica aveva riutilizzato solo una minima parte delle strutture preesistenti, dalle quali si discostava vistosamente

39. La ricostruzione di questa vicenda incrocia le informazioni contenute nella *Relazione dell'ispettore Luigi Leporini al Soprintendente ai Monumenti del Lazio Riccardo Pacini* del 17 ottobre 1966 (pubblicata in RICCI 2012), che documenta i primi 46 giorni dei lavori, e in una lettera dell'ottobre 1967 in cui il Prefetto di Viterbo inviava un promemoria al Soprintendente Riccardo Pacini sullo stato dei monumenti di Tuscania, sottolineando che la chiesa era impraticabile per gli scavi che il «prof. Leporini» stava conducendo (ASBAPRMVT, Faldone 783, *chiesa di San Pietro a Tuscania*). La datazione dei due documenti lascia intendere che lo scavo sia andato avanti per oltre un altro anno, ma non sono stati rinvenuti documenti successivi alla suddetta relazione.

40. Non si sa bene perché la planimetria e la relazione di accompagnamento siano separate e come quest'ultima possa fare parte di una collezione privata (F. Ricci).

41. LEPORINI 1966 in RICCI 2012.

42. Le perizie di questo intervento non sono state rinvenute, ma tra i documenti è presente una richiesta di pagamento dell'impresa Viero per un totale di 15 milioni di Lire per lavori di cui a una perizia del 1967.

43. LEPORINI 1966 in RICCI 2012.

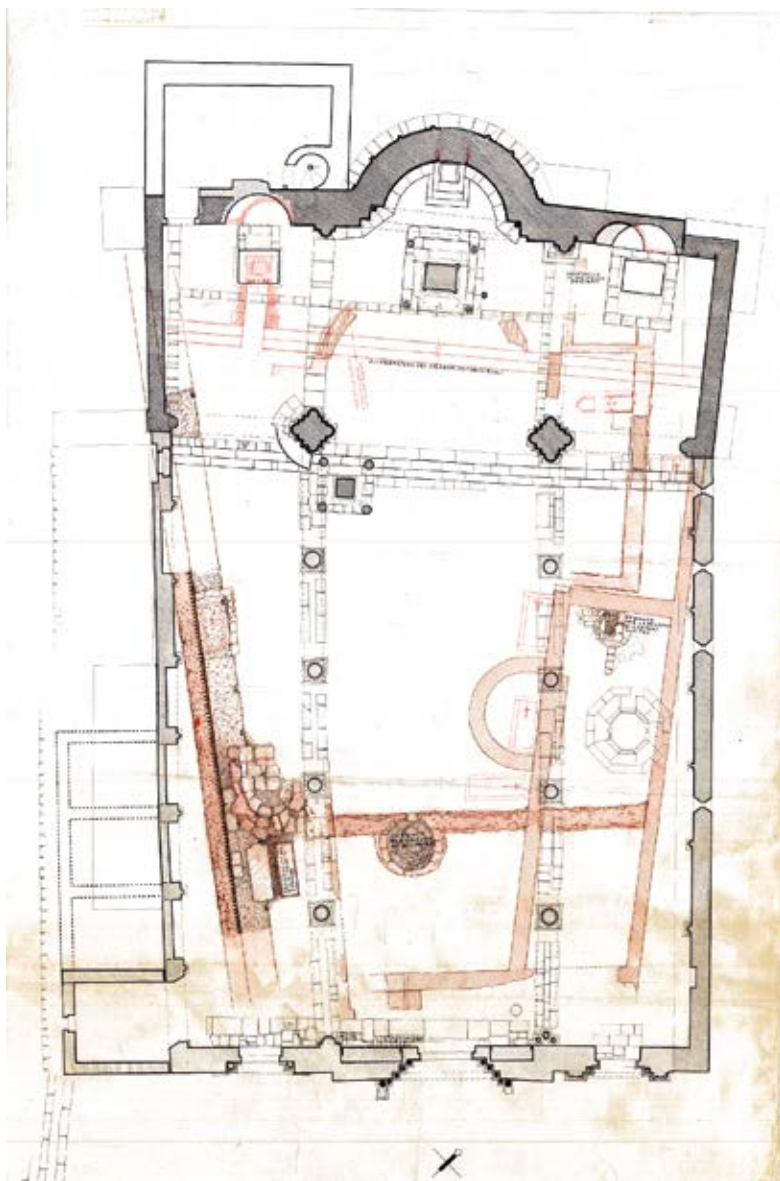


Figura 16. Luigi Leporini, rilievo delle preesistenze archeologiche scala 1:50. Cina su lucido. ASICAP.



Figura 17. Dettaglio dell'intervento di demolizione del presbiterio in corrispondenza del pilone destro, foto di Luigi Leporini (foto ASICAP).

Nella pagina successiva, figura 18. Veduta del fronte sinistro all'indomani del terremoto del 1971 (foto ASBAPRMeVT). Si nota come la decorazione ad archetti pensili ricostruita nell'ambito del precedente restauro sia rimasta in situ senza crollare, ciò che avvalorava l'ipotesi della presenza di un cordolo in cemento armato.

in termini di allineamenti murari⁴⁴. Questa osservazione, in effetti metteva in crisi l'ipotesi di un precedente impianto a croce commissa che – di contro – era supportato dal rigiro all'interno dei bracci del transetto del motivo ad archetti pensili. Curiosamente, gli studi coevi o immediatamente successivi non accennarono ai ritrovamenti appena descritti⁴⁵ e paradossalmente la chiesa sarebbe stata sottoposta, appena cinque anni dopo, a un nuovo scavo, a cui si attribuì la scoperta di elementi fondamentali «per la ricostruzione del quadro storico in cui si inserisce la basilica»⁴⁶. L'attività di Leporini sembrava essere caduta nell'oblio, eppure come vedremo le sue ipotesi continuarono a restare un indubbio riferimento anche per il successivo cantiere di ricostruzione post-sisma.

44. I muri rinvenuti nello scavo appaiono tutti tagliati alla medesima quota che corrisponde con il piano di spicco dei muri della basilica.

45. Nel 1972 J. Raspi Serra pubblicò lo studio sulle basiliche di San Pietro e Santa Maria Maggiore (RASPI SERRA 1972) ma non fece alcun cenno al lavoro di Leporini. La prima notizia edita degli scavi eseguiti da Leporini è contenuta in RICCI 1996.

46. MORETTI 1982.



Il terremoto del 1971: un'occasione per il compimento di un grande proposito

Nel maggio del 1970 la Soprintendenza ai monumenti aveva preparato due perizie per il restauro della chiesa e del campanile⁴⁷, ma lungaggini nello stanziamento dei fondi ritardarono la consegna dei lavori fino a giungere al 6 febbraio 1971, quando un violento terremoto si abbatté su Toscana, provocando gravi danni al patrimonio della città⁴⁸ e diversi crolli nella basilica. Le previsioni progettuali vennero così radicalmente modificate.

Le operazioni di messa in sicurezza delle parti pericolanti furono immediatamente approntate⁴⁹ e a un mese dal terremoto erano concluse anche nella basilica di San Pietro⁵⁰, consentendo all'Istituto Centrale del Restauro⁵¹ di avviare le opere di protezione del patrimonio artistico. Oltre ai cedimenti parziali che interessarono gli spioventi laterali della facciata (fig. 19) e al grave squarcio nell'angolata sinistra della cappella di Sant'Onofrio, il terremoto provocò estesi danni alle parti modificate nel XV secolo, quali la parete del braccio sinistro del transetto che, crollando sul tetto della sagrestia, ne causò il collasso assieme a buona parte delle pareti di sopraelevazione (fig. 20). Il sisma, come di norma accade, aveva colpito le parti più deboli della compagine strutturale: le murature delle sopraelevazioni erano state costruite – come si è già detto – con una tecnica meno accurata e senza prevedere legature con le pareti preesistenti. Diversamente, la parte sommitale della parete di fondo al di sopra dell'abside – anch'essa sopraelevata in un'epoca più antica, ma con una migliore tecnica costruttiva – oscillò rimanendo in sede ed esibendo un lieve fuori piombo, ancora oggi riscontrabile. Gli spioventi svettanti di facciata subirono anch'essi dei crolli parziali nel campo centrale.

Per la torre campanaria, che aveva subito crolli parziali, i lavori di consolidamento già previsti dalle perizie del 1970 furono in gran parte confermati. Il restauro della chiesa, oltre al necessario

47. ASBAPRMeVT, faldone 779: Santa Maria Maggiore, Perizia n. 50 datata 8 maggio 1970 per lavori di restauro Chiesa; Perizia n. 52 dell'8 maggio 1970 per restauro campanile; ASBAPRMeVT, faldone 779: Santa Maria Maggiore, Perizia n. 52 datata 8 maggio 1970 per «Lavori di restauro del campanile della Chiesa di Santa Maria Maggiore [...]»; i lavori previsti per la chiesa comprendevano il rifacimento del tetto della navata centrale, il restauro della cappella di Sant'Onofrio e della controfacciata, la sistemazione dell'infisso del rosone.

48. BARTOLUCCI, CAMPONESCHI, SONAGLIA 1972; BENSO 1974.

49. La Soprintendenza ai Monumenti del Lazio avanzò la richiesta di utilizzare le somme stanziare per i lavori progettati nel 1970 per l'approntamento delle opere provvisorie di messa in sicurezza.

50. BRANDI 1971.

51. L'ICR aprì due cantieri, uno a San Pietro e uno a Santa Maria Maggiore. Nella chiesa di Santa Maria Maggiore, l'affresco absidale del "Giudizio Universale" fu parzialmente staccato per essere restaurato; altri affreschi furono consolidati.



Figura 19. La facciata all'indomani del terremoto (foto esposta all'interno della chiesa).



Figura 20. Crollo della parete del transetto sulla copertura della sagrestia (foto esposta all'interno della chiesa).

rafforzamento strutturale, fu chiamato a risolvere il problema di ricomposizione delle parti crollate⁵² e fornì il pretesto per portare a termine la riconfigurazione avviata venti anni prima, con la definitiva soppressione delle riforme cinquecentesche. I lavori, suddivisi in tre lotti, proseguirono fino al 1975. La sagrestia fu ricostruita ristabilendo l'altezza e l'inclinazione della falda suggerite dalle tracce sui muri e analogamente si procedette per il braccio sinistro del transetto nel quale «era chiaramente visibile l'andamento originario delle coperture⁵³. I tecnici dell'Istituto Centrale del Restauro si occuparono del distacco della parte superiore di una «pittura tarda di buona fattura» raffigurante una processione e questo permise di risolvere ogni dubbio sulla opportunità del ripristino che, giocoforza, fu esteso anche alla sopraelevazione del braccio destro che non aveva subito alcun danno. La soluzione alla gronda delle nuove coperture ripropose il motivo con archetti pensili, ricostruito interamente ex novo con forme semplificate «per evidenziare gli interventi murari odierni da quelli autentici»⁵⁴.

Il cantiere di ricostruzione post sisma fu considerato un'occasione per approfondire gli studi sul monumento, attraverso scavi all'esterno della chiesa, a ridosso della facciata sinistra, e all'interno dell'aula nella quale vennero ripetuti, incredibilmente, gli stessi saggi che Leporini aveva eseguito appena cinque anni prima⁵⁵. Inoltre, come nel precedente cantiere, il restauro coinvolse la revisione degli speroni: quelli addossati al transetto furono ridotti in altezza, in conseguenza dell'abbassamento delle pareti; sul fronte sinistro, lo sperone in muratura listata fu totalmente demolito e sostituito da un ringrosso murario che, probabilmente, cela un setto in cemento armato con sottofondazione; per consentire l'esecuzione degli scavi furono definitivamente rimossi anche

52. Le ragioni che guidarono le scelte del restauro post-sismico si trovano in parte descritte in una breve relazione che l'allora direttore dei lavori, arch. Gianfranco Ruggieri, presentò a una giornata di studi del 1972 sulle attività della Società Tarquiniense di Arte e Storia; RUGGIERI 1972.

53. RUGGIERI 1972. Con la ricostruzione post-sisma la sagrestia riacquistò l'altezza e la sagoma precedente alla sopraelevazione, mentre nei disegni di Leporini il volume è rappresentato secondo lo stato di fatto, con il paramento a vista che esibisce le discontinuità costruttive fra le due fasi di edificazione.

54. *Ibidem*.

55. I lavori sono computati nella Perizia n. 77 del 13 lug. 1972, approvata dal MPI con DM 12 sett. 1972 - 2° lotto restauro danni del terremoto del 6.2.1971 - 40.000.000 Lire e Registro di contabilità dei lavori di cui alla perizia n. 77 del 13 lug. 1972 (ASBAPRMeVT, faldone 779: Santa Maria Maggiore). I ritrovamenti sono descritti brevemente in RUGGIERI 1972 e più nel dettaglio in MORETTI 1982, p. 11, e sono graficizzati solo in un rilievo planimetrico alquanto sommario, rinvenuto nei faldoni della Soprintendenza. Seppure Leporini non venga mai citato, è palese che gli scavi realizzati da Ruggieri e descritti da Moretti ricalcano esattamente quanto rappresentato nella minuziosa pianta archeologica dell'architetto ascolano, rimasta fino a ora inedita. Non sono ancora chiare le dinamiche di questa vicenda, ma dalle fonti edite si capisce che furono eseguite due importanti campagne archeologiche: una tra il 1966 e il 1967 (CANOFENI, NISTICÒ, PAGNONI 1995; RICCI 1996) e un'altra nel 1971 (RASPI SERRA 1971, MORETTI 1982). Dopo le indagini, l'interno fu in buona parte ricoperto da un pavimento flottante in legno, mentre all'esterno l'area di scavo fu lasciata a vista.

i resti del muro a scarpa, mettendo in luce gli ammorsamenti delle pareti e gli archi di accesso alle cappelle laterali e affidando a un invisibile consolidamento l'equilibrio della parete fuori piombo⁵⁶.

Infine, la necessità di ricostruire gli spioventi laterali della facciata fornì lo spunto per l'intervento correttivo conclusivo, sul quale ci ragguaglia il direttore dei lavori:

«Premesso che tali spioventi costituivano elementi aggiunti e rimaneggiati in epoche successive al secolo XIII di consacrazione della chiesa (1206), dovendo procedere alla indispensabile ricostruzione delle parti crollate ci si è posto il quesito: se fosse meglio riprodurre una situazione che era, tutto sommato, un adattamento più tardo o, piuttosto, studiare una situazione desunta da esempi coevi e vicini, soprattutto di chiese umbre, con le quali S. Maria Maggiore ha evidenti punti di contatto»⁵⁷.

La scelta finale fu dunque quella di demolire gli spioventi laterali e ricostruirli con andamento orizzontale sulla scorta di esempi coevi umbri, non meglio esplicitati. In verità una lettura attenta del palinsesto di tracce sulla facciata avrebbe dovuto indurre maggiore cautela e suggerire di ricostituire la facciata nella sua configurazione ante sisma almeno per due ragioni. In primo luogo, sul lato destro è ancora oggi visibile un filare inclinato posto alla stessa quota delle coperture laterali, che rimanda a una soluzione con spioventi laterali piuttosto che con terminazione retta. Inoltre, la decisione di tale ripristino su (incerta) base analogica non appare giustificata nemmeno rispetto al danno sismico, dal momento che i crolli nei due campi laterali della facciata furono limitati alle porzioni centrali, che potevano essere ricostruite mediante un intervento di scuci-cuci circoscritto.

Le fotografie del 1975⁵⁸ ci mostrano la chiesa ricondotta alla presunta *facies* del XIII secolo: un obiettivo attestato anche dalle annotazioni sugli interventi da eseguire vergate a matita sulle copie eliografiche dei disegni⁵⁹. Gli ulteriori restauri alle coperture proseguiti fino al 1983 non mutarono sostanzialmente la configurazione architettonica e strutturale definita dagli interventi post-sisma (fig. 21). Anche questa nuova campagna di lavori, nel perseguire il proposito di ripristinare quell'immagine

56. «la parete, che presenta un considerevole strapiombo, è stata consolidata con palificate e sovrastante platea in cemento armato» (RUGGIERI 1972), una soluzione tanto invisibile quanto invasiva e, peraltro, meno efficace contro il meccanismo di ribaltamento fuori dal piano rispetto al "brutto" muro a scarpa.

57. RUGGIERI 1972.

58. Nel 1972 i lavori dei primi due lotti sembrano in gran parte ultimati (la contabilità del 1972 fu chiusa il 26 ottobre). Nel 1973 furono avviati i lavori del terzo lotto che riguardarono alcuni interventi di finitura e di conclusione della sistemazione esterna (Perizia n. 62 del 5 sett. 1973 3° lotto lavori; ASBAPRMeVT, faldone 779: Santa Maria Maggiore).

59. Un atteggiamento analogo fu perseguito anche per gli interventi sulla già citata Santa Maria della Rosa, come si può evincere da un riscontro delle fotografie ante e post sisma del 1971. L'edificio gravemente colpito dal sisma lasciava intravedere al di sotto dell'apparato barocco tracce di partiti architettonici più antichi. I ritrovamenti fornirono il pretesto per la quasi totale rimozione delle decorazioni barocche a favore delle fasi più antiche.



Figura 21. Scorcio sud-est della chiesa di Santa Maria Maggiore da est (foto C. Circo, L.A. Scuderi, 2017).

che i disegni di Leporini avevano prefigurato, oltre a sacrificare la complessa stratificazione dell'edificio, introdusse ulteriori vulnerabilità. Infatti, se da un lato la demolizione delle sopraelevazioni ridusse la snellezza delle pareti del transetto, dall'altro la compagine strutturale complessiva risultò indebolita dalla definitiva demolizione dei «due brutti speroni»⁶⁰ sul fronte sinistro. Per quanto coerente con i metodi, allora prevalenti, di consolidamento degli edifici in zona sismica, la sostituzione dei sistemi storici di contraffortamento con dispositivi in cemento armato risulta decisamente meno efficace sul piano della risposta trasversale, soprattutto in considerazione del fuori piombo di circa 30 centimetri che caratterizzava (e continua a caratterizzare) la parete in questione.

Conclusioni

Il risultato conclusivo della sequenza di restauri realizzati dalla metà degli anni Cinquanta alla metà degli anni Settanta ricalca quasi completamente i disegni redatti da Luigi Leporini e datati di sua mano al 1960, che sembrano costituire il filo rosso delle trasformazioni recenti dell'edificio. Nel 1977, ormai ottantenne, l'architetto ascolano era pronto a intessere «una storia fatta di fotografie e disegni [...] per dimostrare le varie evidenze che cambiarono volto in più occasioni alle due opere monumentali» di Santa Maria Maggiore e San Pietro, con l'obiettivo di «chiarire i tanti cambiamenti avvenuti nelle due chiese spiegandone le ragioni tecniche», prima ancora che astrattamente formali e stilistiche⁶¹.

Il suo lavoro si colloca all'interno di una ormai consolidata tradizione di indagine sull'architettura sotto il profilo costruttivo e funzionale, oltre che estetico, svolta con gli strumenti propri dell'architetto. Nella sua attività professionale, il disegno è lo strumento indispensabile sia per la conoscenza della fabbrica, con dedita attenzione al rilievo delle diverse fasi costruttive⁶², sia per la prefigurazione dell'esito dei restauri in cui il confine tra la ricostruzione ideale e la traduzione delle ipotesi storiografiche talvolta si fa labile⁶³. La liberazione dalle modifiche posteriori e la restituzione di parti scomparse (non

60. RUGGIERI 1972.

61. ASICAP, Fondo Leporini. Egli sottolinea nell'occasione che «lunghe scritte per dire che quella tale decorazione si trova uguale qua per questa ragione, la per quest'altra, non giustificano il fatto che la si veda anche a Tuscania». Le «lunghe scritte» sono forse quelle di Joselita Raspi Serra? La questione rimane insoluta perché a causa della morte di Leporini (Roma, 1980) la pubblicazione non vide mai la luce.

62. Vedi il progetto per San Gregorio Magno in PETRUCCI 2000.

63. I disegni per il progetto di isolamento e ripristino di S. Maria Intervineas redatto nel 1938 delineano una proposta di complessivo ridisegno della struttura con la ricostruzione dei volumi scomparsi delle navate laterali, dell'abside e delle parti sommitali del transetto e della crociera. Le due diverse soluzioni di restituzione del portiro laterale ci confermano la

sempre) ancorate a evidenze del testo architettonico fanno parte di uno strumentario ampiamente attestato nella sua produzione. La sua attitudine al ripristino “accertato”, così assicurando al lavoro «una sua disciplina, escludendo ogni possibilità di arbitrio», supporterebbe l’idea che i disegni di Santa Maria Maggiore avessero il duplice scopo di documentare gli scavi archeologici e di individuare o prefigurare, al contempo, gli interventi di restauro che ebbero luogo tra il 1954 e il 1958.

Il suo contributo rimase tuttavia sottaciuto e il suo nome non fu mai associato alla chiesa di Santa Maria Maggiore fino al 2012, quando finalmente venne pubblicata la relazione sugli scavi del 1966⁶⁴. Confrontando il risultato delle campagne di lavori novecentesche con il suo “restauro di carta”, si è tentati di affermare che l’espressività e la capacità persuasiva delle rappresentazioni abbia in qualche modo facilitato la loro trasposizione in progetto e quindi in cantiere. Il corpus dei disegni concretizza visivamente un’aspirazione a ritrovare la compiutezza delle forme medievali, che trae dalla accuratezza del dettaglio forza e capacità di convinzione: prova ne sia il fatto che essi stessi hanno continuato a rappresentare il riferimento principale – e forse in qualche misura la legittimazione, corroborata dalle tracce che la stessa fabbrica esibiva – per la riconfigurazione conclusiva della chiesa realizzata con il cantiere post sisma, a più di dieci anni di distanza dal congedo di Leporini⁶⁵.

Il caso di Santa Maria Maggiore si presta inoltre a evidenziare come la disponibilità di risorse economiche straordinarie abbia finito con l’orientare l’intervento di restauro verso azioni di sostanziale rimaneggiamento dell’edificio, che trascendono – e a volte avversano o eludono – le effettive esigenze conservative. Uno sguardo al panorama degli interventi realizzati in molte realtà del Centro Italia, in territori più periferici e lontani dalle polarità delle grandi città quali la provincia di Viterbo, l’Abruzzo e le Marche, ci dimostra la sostanziale persistenza, fino agli anni settanta del Novecento, di atteggiamenti selettivi o comunque volti a privilegiare gli assetti più antichi⁶⁶. I contributi statali erogati per far fronte a eventi catastrofici furono largamente utilizzati per operare restauri complessivi “in stile”, giustificandoli – neanche sempre – con le ragioni del danno occorso.

padronanza con cui Leporini riutilizza linguaggi e codici stilistici per una reinterpretazione progettuale personale. La proposta rimase anche in questo caso sulla carta e fu possibile realizzarla solo tra il 1952 e il 1953, forse ancora una volta con i fondi della ricostruzione post-bellica; GIANNANTONIO 2005. Inoltre, nel restauro di San Giacomo Apostolo ad Ascoli Piceno Leporini restituì il volume scomparso dell’abside seguendo le «linee essenziali primitive» ed eliminando i «marchi profondi di un trasfigurante travaglio»; LEPORINI 1940.

64. RICCI 2012.

65. Non sarebbe stata la prima volta che un progetto di Leporini venisse realizzato anche a distanza di tempo dalla sua redazione. Era già accaduto per il restauro di Santa Maria Intervineas ad Ascoli.

66. Per una visione storico-critica vedi MIARELLI MARIANI 1979; VARAGNOLI 2000; SERAFINI 2008; BARTOLOMUCCI 2015; DONATELLI 2018.

Nella successione degli interventi che abbiamo esaminato, peraltro, le riconfigurazioni si influenzarono e ampliarono progressivamente, fino a travalicare la stessa restituzione proposta da Leporini, da cui tutto sembrerebbe aver avuto origine. A fronte del sostanziale rimaneggiamento dell'assetto della facciata principale, persino in contraddizione con le tracce presenti, la ricercata distinguibilità del coronamento ad archetti pensili appare una concessione solo formale ai postulati filologici e sembra piuttosto esprimere una anacronistica distinzione gerarchica fra gli elementi degli apparati scultorei e decorativi (riproducibili solo con materiali diversi dagli originari e forme semplificate) e l'apparecchio murario (che può essere modificato senza suscitare interrogativi).

La soppressione di elementi decorativi e architettonici autentici e, paradossalmente, l'indebolimento della compagine complessiva dell'edificio – di cui nei futuri interventi occorrerà farsi carico – furono il prezzo da pagare a una visione sostanzialmente semplificata della storia architettonica e costruttiva della chiesa, sintetizzata nel momento saliente della sua consacrazione e depurata di tutte le riparazioni, aggiunte, e riforme che ne attestavano il passaggio nei secoli e forse anche la cura da parte delle generazioni passate. Nella concatenazione degli interventi si dipana il perseguimento di un proposito che marca lo scollamento tra l'evoluzione del pensiero scientifico e una prassi operativa in cui il concetto di restauro è declinato più in termini di eliminazione di tutte le aggiunte che alterano la leggibilità del presunto testo originario, che non come «rigoroso mantenimento dell'antico nelle sue contraddizioni»⁶⁷.

67. VARAGNOLI 2000, p. 108.

Si ringrazia la Direzione Regionale Musei del Lazio, nella persona di Sonia Martone, e la Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per l'Area Metropolitana di Roma, la provincia di Viterbo e l'Etruria meridionale nelle persone di Raffaella Strati e Paolo Venturi, l'Archivio Storico Iconografico Comunale di Ascoli Piceno (ASICAP) nella persona di Stefania Marini, per il supporto alla consultazione dei loro archivi. Un ulteriore ringraziamento va a Claudio Varagnoli per le sue preziose indicazioni e per averci messo in contatto con Francesco di Lorenzo, che ci ha supportato "da remoto" nelle ricerche presso l'archivio di Ascoli; a Cesare Tocci e Paola Barbera per il proficuo confronto offerto. Infine, probabilmente questo articolo non sarebbe mai stato scritto senza il prezioso supporto e lo sprone di Caterina Carocci e Maria Rosaria Vitale, che gli autori ringraziano sentitamente.

Bibliografia

- AURELI 1910 - A. AURELI, *Toscanello ed i suoi monumenti. Guida storico-artistica del visitatore*, Agnesotti, Viterbo 1910.
- BARTOLOMUCCI 2016 - C. BARTOLOMUCCI, *La dialettica tra eresie e ortodossie nei restauri in Abruzzo, dagli anni Sessanta all'attuale 'ricostruzione' post sismica*, in G. DRIUSSI, G. BISCONTIN (a cura di), *Eresia ed Ortodossia nel restauro. Progetti e realizzazioni*, Atti del convegno internazionale Scienza e Beni Culturali (Bressanone, 28 giugno - 1 luglio 2016), Edizioni Arcadia Ricerche, Venezia 2016.
- BARTOLUCCI, CAMPONESCHI, SONAGLIA 1972 - G. BARTOLUCCI, B. CAMPONESCHI, A. SONAGLIA, *The February 1971 Tuscania Earthquake*, in «Rassegna dei Lavori Pubblici», XIX (1972), 5, pp. 1-43.
- ANDREWS 1982 - D. ANDREWS, *L'evoluzione della tecnica muraria nell'Alto Lazio*, in «Biblioteca e Società», IV (1982), 6, pp. 1-18.
- BENSO 1974 - L.P. BENSO, *Guida di Tuscania: la storia, i monumenti, il terremoto*, Tip. C. Ceccarelli, Grotte di Castro 1974.
- BRANDI 1971 - C. BRANDI, *Fuoco di paglia per Tuscania*, in «Corriere della Sera», 9 marzo 1971.
- CAMPANARI 1852 - S. CAMPANARI, *Delle antiche chiese di S. Pietro e di S. Maria Maggiore della città di Toscanella: dissertazione dell'avvocato Secondiano Campanari dedicata alla eminenza reverendissima del signor cardinale G. B. Pianetti vescovo di Viterbo e Toscanella*, Tipografia del Seminario, Montefiascone 1852.
- CAMPANARI 1856 - S. CAMPANARI, *Tuscania e i suoi monumenti*, 2 voll., Tipografia del Seminario, Montefiascone 1856.
- CANOFENI ET ALII 1995 - G. CANOFENI, N. NISTICÒ, T. PAGNONI, *Vulnerabilità sismica degli edifici storici con il metodo degli elementi discreti: lo studio della chiesa di santa Maria Maggiore a Tuscania*, in «Studi e Ricerche», 1995, 2.
- CARBONARA 1981 - G. CARBONARA (a cura di), *Restauro e cemento in architettura*, AITEC, Roma 1981.
- CESCHI 1959 - C. CESCHI, *San Pietro a Tuscania*, in «L'Architettura. Cronache e Storia», 1959, 8, pp. 560-565.
- CESCHI 1970 - C. CESCHI, *Teoria e Storia del restauro*, Bulzoni, Roma: 1970.
- CHIOVELLI 2007 - R. CHIOVELLI, *Tecniche costruttive murarie medievali: la Tuscia*, L'Erma di Bretschneider, Roma 2007.
- CIVITA, VARAGNOLI 2000 - M. CIVITA, C. VARAGNOLI (a cura di), *Identità e stile. Monumenti, città, restauri tra Ottocento e Novecento*, Gangemi, Roma 2000.
- DEZZI BARDESCHI 1981 - M. DEZZI BARDESCHI, *Il monumento e il suo doppio*, Fratelli Alinari, Firenze, 1981.
- DI STEFANO, CASIELLO 1972 - R. DI STEFANO, S. CASIELLO, *Tuscania - la Chiesa di San Pietro*, in «Restauro», I (1972), 4, pp. 25-28.
- DOGLIONI 2008 - F. DOGLIONI, *Nel restauro. Progetti per le architetture del passato*, Marsilio, Venezia 2008, pp. 31-55.
- DONATELLI 2018 - A. DONATELLI, *Restauro come impegno istituzionale. L'opera di Alberto Terenzio a Roma e nel Lazio (1928-1952)*, Quasar, Roma 2018.
- FELCI LAGANÀ, LAGANÀ 1994 - E. FELCI LAGANÀ, F. LAGANÀ, *La chiesa di San Giacomo Apostolo in Ascoli Piceno*, D'Auria, Ascoli Piceno 1994.
- GIANNANTONIO 2005 - R. GIANNANTONIO, *Luigi Leporini e il disegno dell'antico*, in «Il disegno di Architettura. Notizie su studi, ricerche, archivi e collezioni, pubbliche e private», 2005, 30, pp. 3-9.
- Leporini 1940 - L. LEPORINI, *Ascoli Piceno - Chiesa di San Giacomo Apostolo*, in «Palladio», IV (1940), pp. 241-244.
- LEPORINI 1973 - L. LEPORINI, *Ascoli Piceno - L'architettura dai Maestri Vaganti ai Giosafatti*, Cassa di Risparmio di Ascoli, Ascoli Piceno 1973.
- MATTHIE 1942 - G. MATTHIE, *Fasi costruttive nella Cattedrale di Anagni*, in «Palladio», IV (1940), pp. 41-48.
- MIARELLI MARIANI 1979 - G. MIARELLI MARIANI, *Monumenti nel Tempo. Per una storia del restauro in Abruzzo e nel Molise*, Carucci, Roma 1979.
- MORETTI 1983 - M. MORETTI (a cura di), *Chiese di Tuscania*, Istituto geografico De Agostini, Novara 1983.

- MORETTI 1972a - M. MORETTI, *Restauri d'Abruzzo*, De Luca, Roma 1972.
- MORETTI 1972b - M. MORETTI, *Collemaggio*, De Luca, Roma 1972.
- MUSSO 2005 - S.F. MUSSO, *Le Carte del Restauro*, in B.P. TORSELLO (a cura di), *Che cos'è il restauro? Nove studiosi a confronto*, Marsilio, Venezia 2005, pp. 118-125.
- PALANDRI 2006 - G. PALANDRI (a cura di), *La cattedrale di Anagni. Materiali per la ricerca, il restauro, la valorizzazione*, in «Bollettino d'Arte», Volume Speciale, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, Roma 2006.
- PARLATO, ROMANO 2001 - E. PARLATO, S. ROMANO, *Roma e Lazio: il Romanico*, Palombi, Milano 2001.
- PETRUCCI 2000 - E. PETRUCCI, *Vicende di un testo classico nella Chiesa di S. Gregorio Magno ad Ascoli Piceno*, in CIVITA, VARAGNOLI 2000, pp. 55-86.
- RASPI SERRA 1971 - J. RASPI SERRA, *Tuscania: cultura ed espressione artistica di un centro medioevale*, Electa, Milano 1971.
- RICCI 1996 - F. RICCI, *Chiesa di Santa Maria Maggiore*, Beta Gamma, Tuscania 1996.
- RICCI 2012 - F. RICCI, *Tuscania - Chiesa di Santa Maria Maggiore. Note critiche sulla decorazione plastica e pittorica*, in S. BRACHETTI (a cura di), *Tuscania: patrimonio d'arte*, Atti del convegno di studi, Edizioni Penne e Papiri, Tuscania 2012.
- RUGGIERI 1972 - G. RUGGIERI, *Alcuni restauri dei monumenti della città di Tuscania*, in «Bollettino delle attività nell'anno 1972», Società Tarquiniese di arte e storia, Tarquinia 1972, pp. 17-29, <http://www.artestoriatarquinia.it/pubblicazioni.html> (ultimo accesso 7 dicembre 2022).
- SERAFINI 2008 - L. SERAFINI, *Danni di guerra e danni di pace. Ricostruzioni e città storiche in Abruzzo nel secondo dopoguerra*, Editrice Tinari, Chieti 2008.
- SETTE 2001 - M.P. SETTE, *Dalla storia alla cronaca. La triplice polarità del dibattito attuale*, in M.P. SETTE, *Il restauro in architettura. Quadro storico*, Utet Università, Torino 2001, pp. 183-199.
- TURRIOZZI 1778 - F.A. TURRIOZZI, *Memorie istoriche della città Tuscania che ora volgarmente dicesi Toscanella*, Salomoni, Roma 1778.
- TURRIOZZI 1852 - F.A. TURRIOZZI, *S. Maria Maggiore in Toscanella*, in «Album», XIX (1852), pp. 89-90.
- VARAGNOLI 2000 - C. VARAGNOLI, *La città degli eruditi: restauri a Viterbo (1870-1945)*, in CIVITA, VARAGNOLI 2000, pp. 107-146.

ArchistoR architettura storia restauro - architecture history restoration

Anno IX (2022) n. 18

ISSN 2384-8898

archistor.unirc.it

direttivo.archistor@unirc.it

