STORIA DELL'URBANISTICA

SPECIALE N.2/2022

ENRICO GUIDONI ARCHITETTO, STORICO, UMANISTA
L'ATTUALITÀ DEL SUO PENSIERO

EdizioniCaracol

STORIA DELL'URBANISTICA
Speciale n. 2/2022

EdizioniCaracol

STORIA DELL'URBANISTICA
ANNUARIO NAZIONALE DI STORIA DELLA CITTÀ E DEL TERRITORIO
Fondato da Enrico Guidoni nel 1981
Speciale n. 2/2022
ISSN 2035-8733 - ISBN 978-88-32240-72-6

• DIPARTIMENTO INTERATENEO DI SCIENZE, PROGETTO E POLITICHE, TERRITORIO, POLITECNICO DI TORINO
• DIPARTIMENTO LINGUE E LETTERATURE STRANIERE E CULTURE MODERNE, UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO
• DIPARTIMENTO DI ARCHITETTURA, UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE
• DIPARTIMENTO DI ARCHITETTURA, UNIVERSITÀ DEGLI STUDI ROMA TRE
• DIPARTIMENTO DI STORIA, DISEGNO E RESTAURO DELL'ARCHITETTURA, SAPIENZA, UNIVERSITÀ DI ROMA
• CENTRO INTERDIPARTIMENTALE DI RICERCA PER I BENI ARCHITETTONICI E AMBIENTALI E PER LA PROGETTAZIONE URBANA, UNIVERSITÀ DEGLI STUDI FEDERICO II, NAPOLI
• DIPARTIMENTO DI SCIENZE UMANISTICHE, UNIVERSITÀ DEGLI STUDI SUOR ORSOLA BENINCASA, NAPOLI
• DIPARTIMENTO DI INGEGNERIA CIVILE, AMBIENTALE E ARCHITETTURA, UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CAGLIARI
• DIPARTIMENTO DI PATRIMONIO, ARCHITETTURA, URBANISTICA, UNIVERSITÀ DEGLI STUDI MEDITERRANEA, REGGIO CALABRIA
• DIPARTIMENTO DI INGEGNERIA CIVILE, EDILE E ARCHITETTURA, UNIVERSITÀ POLITECNICA DELLE MARCHE

Comitato scientifico
Nur Akin, Antonello Alici, Sofia Avgerinou Kolonias, Federica Angelucci, Clementina Barucci, Gemma Belli, Gianluca Belli, Carla Benocci, Claudia Bonardi, Marco Cadinu, Jean Cancellieri, Carmel Cassar, Teresa Colletta, Gabriele Corsani, Chiara Devoti, Daniela Esposito, Antonella Greco, Giada Lepri, Fabio Lucchesi, Enrico Lusso, Fabio Mangone, Francesca Martorano, Paolo Micalizzi, Adam Nadolny, Amerigo Restucci, Costanza Roggero, Pasquale Rossi, Ettore Sessa, Eva Semotanova, Ugo Soragni, Donato Tamblè
Redazione
Federica Angelucci, Claudia Bonardi, Marco Cadinu, Teresa Colletta, Maria Elisabetta De Minicis, Antonella Greco, Paola Raggi, Stefania Ricci (coordinatrice), Laura Zanini
Segreteria di Redazione
Stefania Aldini, Irina Baldescu, Stefano Mais, Raimondo Pinna
Corrispondenti esteri
Alessandro Camiz, Eva Chodejovska, Rafał Eysymontt, Andrés Martínez Medina, Josè Miguel Remolina
Direttore responsabile: Ugo Soragni
Segreteria: c/o Stefania Ricci, Associazione Storia della Città, Via I. Aleandri 9, 00040 Ariccia (Roma)
e-mail: srstoriadellacitta@gmail.com
Autorizzazione del Tribunale di Palermo del 7 settembre 2021 n. 6/2021

In copertina: *Enrico Guidoni a San Giovanni Valdarno, giovedì 20 novembre 2003 (foto di M. Cadinu).*

La rivista, organo editoriale dell'Associazione Storia della Città, è consultabile in versione PDF open access all'indirizzo: http://www.storiadellacitta.it/category/biblioteca/riviste/

Copyright © 2022 Caracol s.r.l.
piazza Luigi Sturzo, 14 - 90139 Palermo
tel. 0039 340011 | mail: info@edizionicaracol.it

Finito di stampare nel mese di settembre 2022 presso la Tipografia PressUp (Vt)

STORIA DELL'URBANISTICA
Speciale n. 2/2022

ENRICO GUIDONI
ARCHITETTO, STORICO, UMANISTA
L'ATTUALITÀ DEL SUO PENSIERO

Atti del convegno di studi in onore di Enrico Guidoni
Roma, aula Magna della facoltà di Architettura "Valle Giulia"
13-14 dicembre 2017

INDICE

9 **Ugo Soragni**
Intervento introduttivo al convegno / *Introductory Speech to the Conference*
DOI: 10.17401/su.s2.us00

PRIMA GIORNATA
ENRICO GUIDONI A ROMA. ERMENEUTICA E STORIA DELL'ARTE

26 **Paolo Micalizzi**
La via Alessandrina, la Scala Regia e il colonnato berniniano */ The Via Alessandrina, the* Scala Regia *(Royal Staircase) and the Bernini colonnade*
DOI: 10.17401/su.s2.pm02

42 **Federica Angelucci, Chiara Melchionna**
Interferenze farnesiane a Capodimonte (1385-1649) / *Farnesian interferences in Capodimonte (1385-1649)*
DOI: 10.17401/su.s2.fa-cm03

68 **Giada Lepri**
Modi e protagonisti nella nascita di tre piazze del Tridente romano: piazza dell'Oca, piazza Monte d'Oro e piazza degli Otto Cantoni / *Methods and Leading Players in the Birth of Three Squares in the Roman Tridente: Piazza dell'Oca, Piazza Monte d'Oro and Piazza degli Otto Cantoni*
DOI: 10.17401/su.s2.gl04

86 **Barbara Nazzaro**
Il convento di Santa Maria Nova, la demolizione della Velia e la via dell'Impero: trasformazioni urbane nella prima metà del XX secolo / *The Convent of Santa Maria Nova, the Demolition of the Velia and the Via dell'Impero: Urban Transformations in the First half of the 20th Century*
DOI: 10.17401/su.s2.bn05

104 **Ugo Soragni**
Giorgione: Madonna in trono tra san Giorgio e san Francesco (pala di Castelfranco). Nuove ricerche / *Giorgione: Madonna and Child Between St. Francis and St. Nicasius or the Castelfranco Madonna (la Pala di Castelfranco). New research*
DOI: 10.17401/su.s2.us06

128 **Carla Benocci**
I rebus disvelati dei giardini: il Sacro Bosco di Bomarzo nell'interpretazione guidoniana, la villa di Papacqua a Soriano nel Cimino, la Sala della Solitudine nel palazzo Farnese a Caprarola / *The Unveiled Rebus of the Gardens: the Sacred Wood of Bomarzo in the Guidonian Interpretation, the Villa of Papacqua in Soriano nel Cimino, the Sala della Solitudine in the Palazzo Farnese in Caprarola*
DOI: 10.17401/su.s2.cb07

146 **Daniela Corrente**
Gli affreschi nella Santa Casa di Loreto di Piero Dei detto Bartolomeo della Gatta / *The Frescoes in the Holy House of Loreto by Piero Dei Known as Bartolomeo della Gatta*
DOI: 10.17401/su.s2.dc08

160 **Francesco De Santis**
Un artista giorgionesco e l'umanesimo romano: il caso di Giulio Campagnola / *A Giorgionesque Artist and Roman Humanism: the Case of Giulio Campagnola*
DOI: 10.17401/su.s2.fds09

SECONDA GIORNATA
STORIA DELLA CITTÀ E TERRITORIO. STORIA DELL'ARCHITETTURA E CITTÀ

177 **Marco Cadinu**
Intervento introduttivo / *Introductory Speech*
DOI: 10.17401/su.s2.mc10

186 **Teresa Colletta**
Le nuove fonti per la storia dell'urbanistica / *New Sources for the History of Urban Planning*
DOI: 10.17401/su.s2.tc11

200 **Chiara Devoti**
Sinopie paesaggistiche: tracce di commende degli ordini equestri nel territorio storico / *Landscape Sinopias: Traces of Commendams in the Equestrian Orders in the Historical Territory*
DOI: 10.17401/su.s2.cd12

214 **Flavio Piero Cuniberto**
L'idea di città. Valenze simboliche e tradizionali nel pensiero urbanistico di Enrico Guidoni / *The Idea of a City. Symbolic and Traditional Value in Enrico Guidoni's Urban Planning Philosophy*
DOI: 10.17401/su.s2.fpc13

228 **Laura Zanini**
Localizzazione e relazioni spaziali degli insediamenti religiosi e conventuali nelle città europee / *Localization and Spatial Relations of Religious and Conventual Settlements in European Cities*
DOI: 10.17401/su.s2.lz14

240 **Marco Cadinu**
La città medievale tra la scala geografica e la dimensione costruttiva / *The Medieval City between the Geographical Scale and the Constructive Dimension*
DOI: 10.17401/su.s2.mc15

262 **Ettore Sessa**
L'oltremare nel rinnovamento dell'urbanistica italiana / *The Overseas Exhibiton (l'oltremare) in the Renewal of Italian Town Planning*
DOI: 10.17401/su.s2.es16

282 **Donato Tamblè**
Fonti archivistiche e ricerca per la storia dell'architettura e della città / *Archival Sources for the History of Architecture and the City*
DOI: 10.17401/su.s2.dt17

290 **Claudia Bonardi**
Sul valore simbolico dell'architettura: tre torri rotonde nel basso Piemonte / *On the Symbolic Value of Architecture: the Circular Towers in the Southern Piedmont*
DOI: 10.17401/su.s2.cb18

310 **Francesca Martorano**
La difesa della Calabria tra XVI e XVII secolo: nuovi dati / *The Defence of Calabria Between the XVI and XVI Centuries: New Data*
DOI: 10.17401/su.s2.fm19

324 **Elisabetta Cristallini**
E 42: l'arte nella costruzione della 'città della rappresentazione' / *E 42 (The 1942 World Exhibition): Art in the Construction of the City as the 'Place of Representation'*
DOI: 10.17401/su.s2.ec20

342 **Antonella Greco**
Ponti e Ojetti. Vicende architettoniche degli anni Trenta nella storia di un'amicizia / *Ponti and Ojetti. Architectural Events of the 1930s in the History of a Friendship*
DOI: 10.17401/su.s2.ag21

356 **Daniele Ferrara, Domenico Fornaro**
Il paesaggio tra realtà e rappresentazione. Sistemi di croci votive e viarie in Molise / *Landscape between Reality and Representation. Systems of Votive Crosses and Roadways in Molise*
DOI: 10.17401/su.s2.df-df22

372 **Elisabetta De Minicis**
Il progetto 'Museo della città e del territorio', nuovi sviluppi / *'The City and Territory Museum' Project: New Developments*
DOI: 10.17401/su.s2.edm23

ALLE STAMPE PER RICORDARE ENRICO

386 **Monica Ferrando**
«Fin dove riusciamo a leggere»: la poesia come metodologia implicita nelle scienze umane */ «As far as we can read». Poetry as hidden methodology of human sciences*
DOI: 10.17401/su.13.mf24

BIBLIOGRAFIA DI ENRICO GUIDONI

403 **Ugo Soragni**
Bibliografia di Enrico Guidoni. Storia dell'arte
DOI: 10.17401/su.s2.us25

408 **Elisabetta De Minicis**
Le Collane: strumento di ricerca e divulgazione
DOI: 10.17401/su.s2.edm26

413 **Marco Cadinu**
Le riviste, l'associazionismo, Il sito internet, Il corso di dottorato, gli atlanti
DOI: 10.17401/su.s2.mc27

417 **Bibliografia di Enrico Guidoni**
DOI: 10.17401/su.s2.b28

INTERVENTO INTRODUTTIVO AL CONVEGNO

DOI: 10.17401/su.s2.us01

Ugo Soragni

Ringrazio Elisabetta De Minicis e tutti i colleghi ed allievi di Enrico Guidoni (1939-2007), oggi presenti in gran numero, per avermi chiesto di pronunciare queste brevi parole in apertura delle presenti giornate di studi. Giornate che, come è stato già sottolineato nei saluti istituzionali, non hanno finalità commemorativa ma intendono essere occasione per presentare alla comunità scientifica i risultati di numerose ricerche in grado di testimoniare, attraverso il loro legame con i suoi orientamenti metodologici e critici, la perdurante attualità dell'insegnamento impartito dall'insigne studioso ed accademico nell'arco di quasi quarant'anni.

Al fine di corrispondere a tale intendimento le giornate sono state articolate in sezioni tematiche corrispondenti ai principali ambiti disciplinari coltivati da Guidoni nel corso della sua lunga attività di intellettuale e di docente. All'interno di ciascuna di esse interverranno molti dei suoi allievi, alcuni studiosi e qualche giovane ricercatore i cui interessi, pur in assenza di una frequentazione diretta, sono stati profondamente influenzati dalla conoscenza dei suoi contributi.

In questa chiave credo assuma rilevanza l'annuncio dell'imminente pubblicazione della bibliografia completa degli scritti di Guidoni, comprendente, accanto ai titoli più conosciuti, editi e tradotti dalle maggiori case editrici italiane e straniere, i testi meno noti o di più difficile reperimento, comparsi, in alcuni casi, su periodici cessati talvolta da decenni.

Vorrei sottolineare altresì la presenza quest'oggi di Giovanni Carbonara, direttore emerito della Scuola di specializzazione in beni architettonici e del paesaggio – Sapienza, Università di Roma, di Daniela Esposito, direttore della medesima Scuola, e di Orazio Carpenzano, direttore del Dipartimento di architettura e progetto – Sapienza, Università di Roma, che hanno voluto testimoniare così i loro sentimenti di amicizia e stima.

Per brevità ho ritenuto di riassumere in pochi cenni i caratteri distintivi della formazione di Guidoni, il suo ruolo dominante nella fondazione delle discipline storico urbanistiche, l'apporto dei suoi metodi alla storia dell'arte e la sua figura di maestro e studioso, sempre aperto, pur nella saldezza dei propri convincimenti, al confronto con chiunque volesse esprimere e dibattere le proprie idee.

Ho conosciuto Guidoni nel 1971, nella sede di piazza Borghese della facoltà romana di architettura: lui giovanissimo professore trentaduenne, incaricato – come si diceva allora – di storia dell'urbanistica, io studente diciottenne del

primo anno del corso di laurea. I riferimenti biografici servono a rimarcare, unitamente alla distanza temporale che ci separa da essi, un dato critico e cronologico di rilievo: l'anno precedente Guidoni aveva pubblicato infatti, con l'editore Mario Bulzoni, i volumi *Arte e Urbanistica in Toscana* e *Michelangelo-Mosè. Introduzione ai modelli spaziali del rinascimento*. Il primo era stato concepito e scritto materialmente nel 1965-67, il secondo rendeva note indagini, riflessioni e interpretazioni dell'arte di Michelangelo leggermente posteriori, risalenti alla fine degli anni Sessanta.

La complessità concettuale e la struttura analitica ed argomentativa dei due studi, che ancora oggi si leggono senza percepirne alcun sentore di invecchiamento metodologico, critico o espressivo, sembrano confermare il convincimento – che ho scoperto di non essere il solo ad avere maturato – che Guidoni avesse sin da allora sviluppato compiutamente i lineamenti essenziali del suo metodo di ricerca.
Credo anzi di poter affermare che i fondamenti dell'indagine scientifica di Guidoni comincino a consolidarsi assai prima della conclusione della sua formazione universitaria e che la loro messa a punto inizi a delinearsi – in forza di un'attitudine al ragionamento rigorosa e al tempo stesso originalissima, mai condizionata dalle tendenze del momento – già durante gli anni del liceo, preludendo a sviluppi tanto fecondi quanto saldamente debitori di processi psichici di investigazione sperimentati a partire proprio dagli anni della sua formazione scolastica superiore. Sono persuaso sia in quel lasso di tempo che egli abbia iniziato ad affinare la propria capacità di analisi dei numerosi e variegati eventi storici, culturali ed artistici capaci di catturarne l'interesse, dimostrando di saperne cogliere e ridisegnare i tratti fondanti (ricondotti entro uno schema interpretativo in grado di resistere brillantemente ad ogni obiezione proveniente dall'ambito disciplinare di appartenenza e, al tempo stesso, di moltiplicarne le relazioni con quelli ad esso contigui) senza lasciarsi condizionare dalle interpretazioni più tradizionali ed accettate; tanto capaci di influenzare in modo duraturo la ricerca della verità quanto frequentemente erronee o fuorvianti.
Di questa attitudine è testimonianza eloquente l'invariabilità nei decenni del metodo di stesura dei suoi contributi scientifici. Chi ha frequentato Guidoni ne ricorderà certamente non solo il ricorso esclusivo alla scrittura manuale – mai abbandonata, neppure negli anni successivi alla diffusione dell'uso degli strumenti digitali, ed affidata ad una grafia chiara e ordinata, punteggiata di tanto in tanto da rarissime correzioni – ma, soprattutto, la sua sbalorditiva rapidità, fluidità e continuità, dalle quali discendeva la consuetudine di riempire senza fratture pagine e pagine di testo, sovente già organizzate diligentemente in capitoli e paragrafi. Riflesso inequivoco di una prassi di cristallizzazione del proprio pensiero che interveniva solo a conclusione di un processo di elaborazione mentale

compiutamente ed organicamente perfezionato in ogni dettaglio e dunque pronto ad assumere la veste di pubblicazione, di norma senza bisogno di ulteriori revisioni o integrazioni.

Un aspetto, quest'ultimo, che deve incoraggiarci a perseguire con convinzione l'intendimento di giungere, nella consapevolezza di non esercitare alcuna forzatura intellettuale rispetto a materiali comprensibilmente sospettabili di appartenere alla categoria dei 'semilavorati', alla graduale pubblicazione – in edizione critica – della moltitudine dei lavori scientifici di Guidoni rimasti allo stadio di manoscritto.

Come sia il primo dei due libri appena ricordati rappresentava, sotto molti aspetti, il vero e proprio atto fondativo delle odierne discipline storico-urbanistiche, intese come ambito di ricerca in larghissima parte distinto sia dalla storia dell'architettura sia dalle discipline storiche in senso lato e, dunque, provvisto di una propria inedita e specifica strumentazione d'indagine, da applicare in primo luogo all'individuazione ed alla classificazione del tessuto urbano medievale e, con esso, dei rapporti tra rete viaria e spazi edificati o aperti. Evidenze materiali e relazioni da intendersi come frutto non già di azioni scarsamente controllate o 'spontanee' ma – al contrario – esito di precise intenzionalità progettuali; tali da dover costituire oggetto di indagini in grado di superare la quasi totale indisponibilità di vedute, di immagini o di rappresentazioni cartografiche anteriori al XV secolo. Fino a quel momento i pochi che avevano affrontato lo studio degli insediamenti urbani erano stati indotti infatti, il più delle volte e con poche eccezioni (tra le quali va menzionato Wladimiro Dorigo con le sue accurate indagini sulla topografia veneziana nei secoli XII-XIV), ad arrestare le proprie ricerche di fronte alla ricostruzione della loro fase medievale, in ragione dell'assenza pressoché totale di testimonianze grafiche o cartografiche, o – peggio ancora – ad affrontarne sbrigativamente la trattazione, ripiegando su formule storiografiche stereotipate o convenzionali; a dispetto, viceversa, della mole pressocché sterminata di documenti coevi a contenuto descrittivo, conservati negli archivi (statuti, regolamenti edilizi, deliberazioni, resoconti di operazioni di misurazione e di tracciamento di strade, piazze e lotti edificabili).

Il secondo, quello dedicato al gigante michelangiolesco romano di San Pietro in Vincoli, poneva le premesse per un'intensa attività di ricerca nel campo della storia dell'arte, che, pur non cessando mai di svolgersi 'sotto traccia', si sarebbe manifestata apertamente solo trent'anni dopo, anche qui basandosi (al contrario dell'estetica visibilista o della storia sociale dell'arte di derivazione hauseriana) sulla collocazione dei processi di storicizzazione dell'opera d'arte al centro del lavoro dello studioso. Opera d'arte che, interrogata adeguatamente con strumenti appropriati, inclusivi di sistematici confronti ad ampio raggio, si sarebbe rivelata disponibile a rivelare finalmente larga parte dei suoi significati più oscuri ed ermetici, permettendo la ricomposizione di quelle relazioni comunicative che

ne facevano, per i contemporanei, occasione e mezzo di commento di eventi storici e politici, di convincimenti personali in materia di religione o di scienza, di fatti di cronaca.

Entrambi i libri, pur nella profonda diversità degli argomenti affrontati, erano accomunati da due connotati di metodo essenziali:

1. Apertura verso qualsiasi ambito disciplinare suscettibile di contribuire validamente alla storicizzazione ed alla comprensione dei fenomeni oggetto di studio, inclusi quelli che, all'epoca, erano pressocché totalmente estranei ai metodi degli architetti impegnati sul versante della storia o degli storici dell'arte militanti; come, per esempio, la letteratura e la poesia, la ricerca scientifica e tecnologica, la psicanalisi, la ritualità popolare, il costume;
2. Capacità di valutare quegli stessi fenomeni tenendosi al riparo dai condizionamenti che agivano diffusamente nell'ambito del contesto politico ed intellettuale della fine degli anni Sessanta e settanta del secolo scorso, imponendo modelli interpretativi fondati sull'impiego degli strumenti della storiografia marxista e sul tentativo di proiettarne meccanicamente le analisi, basate sullo studio delle dinamiche sociali ed economiche, sul terreno dell'urbanistica, dell'architettura e dell'arte.

In un saggio del 2007, pubblicato a pochi mesi di distanza dalla scomparsa di Guidoni e dedicato al *Festino degli dei* di Giovanni Bellini, accostavo la sua figura a quella di Sigmund Freud. Non tanto, e non solo, per il vivace interesse manifestato da Guidoni verso le incursioni dello psicanalista di Vienna nella storia dell'arte (come verificatosi proprio nel caso del *Mosè* di Michelangelo o della *Gioconda* di Leonardo, entrambi divenuti oggetto di studi monografici di Guidoni) quanto, soprattutto, per le assonanze metodologiche e di pensiero che ritenevo di poter cogliere tra i due studiosi. Freud aveva affrontato lo studio dei fenomeni psichici fondando quasi dal nulla le scienze psicanalitiche, superandone la precedente collocazione all'interno della psichiatria o della neurologia, dove l'attenzione loro dedicata era limitata, nei casi di manifestazioni patologiche, alla ricerca della loro eziologia; mentre l'interpretazione delle dinamiche psichiche restava, come nel caso delle indagini nel campo dell'elaborazione onirica, terreno di speculazione dei fisiologi o, all'opposto, dei cultori delle discipline letterarie o filosofiche.

Guidoni, al pari di Freud con la psicanalisi, aveva sostanzialmente riconosciuto per primo dignità scientifica e valore autonomo alla storia dell'urbanistica, facendo emergere la peculiarità del tema della formazione e dell'evoluzione degli insediamenti urbani e sancendone in modo definitivo la separazione dal novero degli altri settori di ricerca che si ritenevano alle stesse convenzionalmente più o meno contigui o, addirittura, sovrapponibili *tout court*: la storia dell'architettura, le scienze geografiche, la storia dell'economia o delle istituzioni.

«Attraverso un itinerario critico le cui premesse possono intravvedersi sin dalle prime pubblicazioni della fine degli anni sessanta, Guidoni ha contribuito più di chiunque altro alla comprensione dell'urbanistica dei secoli XI-XIV, circoscrivendone da un lato il debito verso l'eredità del mondo antico e sottolineandone dall'altro l'originalità dei fondamenti teorici e il livello raggiunto dalla circolazione di esperienze, modelli e tecniche, considerati espressioni e documenti testuali del pensiero, della cultura e della vita del tempo.
Secondo una definizione particolarmente appropriata, che si ritrova nel titolo di un suo libro del 1992, 'l'arte di progettare le città' nel medioevo si sarebbe rivelata capace di esprimere le qualità attribuite convenzionalmente alla città dei secoli successivi da una storiografia spesso superficiale e dilettantesca, in bilico tra accostamenti indebiti e derive architettoniche, letterarie, simboliche o araldiche. Opponendosi al pensiero prevalente, che attribuiva al Rinascimento la qualità di periodo nel quale si sarebbero messi a punto per la prima volta modelli urbanistici di città nuove (o ideali) rispondenti ad una piena intenzionalità progettuale, Guidoni avrebbe attuato sin dall'inizio un rovesciamento radicale di impostazione e di prospettiva storiche, avvalorandolo con centinaia di esempi italiani ed europei dei secoli XII-XIII, molti dei quali riguardanti le città nuove.
Egli partiva dalla consapevolezza che il vero ostacolo allo studio dei centri di fondazione consisteva in difetti di conoscenza originati da steccati disciplinari e retaggi metodologici anacronistici e fuorvianti, riassumibili nell'incapacità di comprendere (o di accettare) che la decifrazione delle vicende urbanistiche del medioevo avrebbe dovuto indirizzarsi verso la ricostruzione delle sue intenzionalità progettuali, ricondotte invece, nella generalità dei casi, all'interno delle categorie della spontaneità esecutiva. Si trattava, a ben vedere, di posizioni insostenibili *ex se* nel quadro più generale degli studi di storia medievale. Esisteva infatti una lunghissima tradizione disciplinare afferente alla storia delle istituzioni, dell'economia, delle arti, della scienza e della cultura, alla quale corrispondeva la mancanza di qualsiasi interesse a trasferirne le acquisizioni sul terreno degli spazi e delle forme materiali della città»: Ugo Soragni, *Le città di fondazione medievale: geometrie e tecniche d'impianto*, in *La città europea. Temi e modelli*, Giornata di studio in onore di Enrico Guidoni (Facoltà di architettura «Valle Giulia», Roma, 23 novembre 2007).
Come nella storia dell'urbanistica anche nella storia dell'arte Guidoni ha dimostrato, come acutamente osservato, a proposito della prima, da Paolo Micalizzi, la sua capacità di immedesimarsi profondamente nella mentalità dell'artefice medievale o rinascimentale, impegnandosi strenuamente nella decifrazione dei significati che l'opera d'arte intendeva comunicare ai suoi contemporanei.
Egli chiariva dunque finalmente che l'ermetismo, il nascondimento, il gioco linguistico, la sovrapposizione e la stratificazione di significati che caratterizzavano la letteratura e la poesia di quei tempi si potevano trasportare di peso – in molti

casi – nel campo dell'arte; e che, in ogni periodo storico, l'artista tendeva a servirsi di un tema iconografico (biblico, religioso, mitologico) volendo in realtà impegnarsi nella comunicazione di ben altri significati, che egli non intendeva (o non poteva) trattare apertamente. In tal modo l'artista manifestava la propria inclinazione ad una rappresentazione 'nascosta' del proprio pensiero, coscientemente sottratta alla comprensione dei più, dando corpo ad un'affermazione orgogliosa della propria libertà individuale che, altrimenti, avrebbe dovuto fare i conti (come ci ricorda ancora nel 1857 Flaubert con il suo grido «Madame Bovary c'est moi!», lanciato al cospetto dei magistrati che lo stavano processando per oltraggio al pudore) con i vincoli ed il peso opprimente della burocrazia religiosa o di governo.

Anche nel campo della storia dell'arte Guidoni è stato costretto a misurarsi, forse assai più di quanto accaduto con i propri studi sulla storia degli insediamenti urbani, con l'ostracismo decretatogli dalla maggioranza dei cattedratici di tale disciplina; la quale, dinanzi della forza argomentativa delle sue interpretazioni, non ha trovato di meglio che ricorrere alla sottovalutazione sprezzante (tuttavia mai argomentata) o, il più delle volte, ad un ostinato e indifferente silenzio. Di fronte all'obbligo del confronto e della discussione scientifica costoro hanno preferito – e continuano tuttora a preferire – la strada di un rassicurante circuito di reciproci rinvii e riconoscimenti corporativi e di continue ricapitolazioni del già detto, sospingendo ai margini, o cercando di ignorare del tutto, il valore innovativo delle scoperte effettuate da Guidoni nella rivelazione dei significati delle opere d'arte; fatto salvo – come verificatosi crescentemente negli ultimi anni – il tentativo di appropriarsene fraudolentemente (come accaduto, ad esempio, per le frasi di appoggio e i *rebus* composti dai gesti e dagli oggetti raffigurati in un dipinto o la presenza occulta di volti, lettere o numeri), in forme inevitabilmente approssimative e maldestre.

Come ho già avuto modo di scrivere «Non penso di sbagliare affermando che alcuni dei silenzi della critica che hanno inizialmente accompagnato l'uscita dei suoi studi, a partire dalla monografia su Giorgione (*Giorgione. Opere e significati*, Roma 1999), si spieghino con il dispetto e con la sofferenza di quegli studiosi che, impegnati da tempo sui medesimi argomenti, si trovavano improvvisamente a fare i conti con interpretazioni tanto innovative da sconvolgere l'assetto consolidato dei propri studi quanto difficilmente confutabili sul terreno delle argomentazioni scientifiche, fondate com'erano su stringenti confronti tra opere, su dimostrabili evidenze e relazioni storiche, cronologiche e culturali, su un'inedita comprensione delle regole comunicative, delle consuetudini e delle tensioni che governavano e attraversavano il mondo rinascimentale»: *Il Festino degli dei di Giovanni Bellini. Mitologia e paganesimo rinascimentali da Alessandro VI a leone X*, Roma 2007, p. 6.

A dispetto di tutto questo Guidoni ha sempre coltivato sia un'apertura senza pre-

concetti verso le ricerche di valore maturate in ambienti a lui estranei sia una spiccata capacità di aggregazione di risorse ed energie intellettuali nuove, diventando, senza nessuna concessione alla facile popolarità, soggetto attraente per i giovani studiosi più seri e rigorosi; in primo luogo grazie alla sua instancabile capacità di organizzazione, alla sua frugalità e alla sua disponibilità all'ascolto, che, dietro un'apparenza di distacco e talvolta di freddezza (frutto, come egli stesso ammetteva, di un'incancellabile timidezza), egli sapeva esprimere. Credo sia mio dovere sottolineare, al riguardo, la grande attenzione che Guidoni riservava al rapporto con gli studenti e la serietà con la quale ne considerava il pensiero; anche quando, come in occasione dei miei primi incontri con lui, tale pensiero si esprimeva attraverso confusi balbettii disciplinari, dai quali egli sapeva tuttavia estrarre e rielaborare il poco eventualmente recuperabile al rigore del ragionamento scientifico.

Ci vorranno decenni affinché gli studiosi possano cogliere nella sua interezza e complessità il significato innovativo della lezione interpretativa dei fatti della storia impartita da Guidoni attraverso una produzione scientifica di livello impressionante per quantità e qualità. Guidoni aveva previsto con assoluta lucidità, insieme alla sottovalutazione e alla censura sistematica dei suoi contributi più innovativi, l'avverarsi di questa condizione, confidando più volte ai suoi amici ed allievi tale consapevolezza ed adoperandosi insieme a loro alla costruzione, con energia ed entusiasmo, di un tessuto fittissimo di iniziative (periodici e riviste, fondazioni ed associazioni, musei, collezioni e raccolte) in grado di assicurare il prosieguo del lavoro comune anche dopo la sua scomparsa.

Oltre alla rivista «Storia dell'urbanistica», che ho l'onore di dirigere e che, a partire dal 2009, ha saputo raggiungere una confortante regolarità di pubblicazione, consolidando, attraverso i suoi contenuti sempre aggiornati, il proprio primato nazionale ed internazionale nel campo degli studi storico-urbanistici, e all'Associazione Storia della Città, di cui la rivista è organo, possiamo citare tra i tanti il Museo della Città e del territorio di Vetralla (fondato nel 1992 ed ora parte integrante del patrimonio dell'Università della Tuscia) e la sezione di piccola scultura italiana del XIX secolo, donata nel 2006 al Museo michelangiolesco di Caprese (Arezzo).

Partendo da questi punti fermi è intendimento di tutti gli allievi ed estimatori di Guidoni continuare l'impegno affinché il suo contributo alla scuola storiografica italiana diventi al più presto patrimonio culturale universalmente conosciuto e condiviso.

Introductory Speech to the Conference

Ugo Soragni

I would like to thank Elisabetta De Minicis and all Enrico Guidoni's (1939-2007) *colleagues and students, here in large numbers today, who have asked me to say a few brief words at the beginning of these study sessions. These sessions, which, as has already been underlined in the formal opening statements, do not have a commemorative purpose but instead aim to be an opportunity to present to the scientific community the results of numerous research projects which, through their links with Guidoni's methodological and critical approach, bear witness to the continuing relevance of the teachings of this distinguished scholar and academic over a period of almost forty years.*

With this intention in mind, the sessions have been arranged by topic, corresponding to the main subject areas pursued by Guidoni throughout his long career as an intellectual and lecturer. Within each, speeches will be given by many of his students, some scholars and some young researchers whose interests, albeit without any direct contact, have been deeply influenced by the knowledge in his contributions.

In light of this, firstly I believe that the announcement regarding the imminent publication of the complete bibliography of Guidoni's writing is particularly important, also including, as far as possible, his complete publications, in order to include - alongside the best-known texts published and translated by major Italian and foreign publishers - the lesser-known or more difficult-to-find works that featured in periodicals that in some cases ceased to exist decades ago.

I would also like to underline the presence today of Giovanni Carbonara, emeritus director of the School of Specialization in Architectural and Landscape Heritage - Sapienza, University of Rome, of Daniela Esposito, director of the same School, and of Orazio Carpenzano, Dean of Architecture and Design - Sapienza, University of Rome, who wanted to testify their feelings of friendship and esteem.

For the sake of brevity, I have decided to summarise in a few words the defining features of Guidoni's formative training, his dominant role in the establishment of historical urban planning academic disciplines, the contribution of his methods to Art history and his role as a master and scholar, always open to discussion, albeit in the steadfastness of his convictions, with anyone who wished to express and debate their own ideas.

I met Guidoni in 1971 in the Piazza Borghese site of the Roman Faculty of Architecture: he was a very young thirty-two-year-old lecturer, in charge - as it was then

called - of the History of Town Planning, and I was an eighteen-year-old student in the first year of my degree course. The biographical references serve to underline, together with the time gap that separates us, an important, critical and chronological fact: the previous year Guidoni had in fact published, with the publisher Mario Bulzoni, the volumes 'Art and Town Planning in Tuscany' and 'Michelangelo - Moses: an introduction to the spatial models of the Renaissance'. The first was conceived and formally written between 1965 and 1967, the second showcased slightly later investigations, reflections and interpretations of Michelangelo's art, dating back to the late sixties.

The conceptual complexity and the analytical and argumentative structure of the two studies, which can still be read today without any sense of them being dated from a methodological, critical or communicative perspective, would appear to confirm the conviction (which I have discovered I am not alone in having developed) that Guidoni had already, even back then, fully elaborated the essential outlines of his research method.
Indeed, I believe I am able to say that the fundamentals of Guidoni's scientific investigations began to consolidate long before the end of his university education and that their definition started to take shape - by virtue of an aptitude for rigorous but highly original thinking that was never conditioned by passing trends - even during his high school years, as a prelude to developments that were as fertile as they were firmly indebted to the psychological processes of investigation, tried and tested since his secondary school education. I am convinced that in that time he began to refine his ability to analyse numerous and diverse historical, cultural and artistic events capable of capturing interest, demonstrating that he knew how to grasp and redraw the founding traits (brought back within an interpretative framework capable of successfully opposing any objections coming from the academic environment to which he belonged and, at the same time, of multiplying relationships with adjacent environments) without allowing himself to be conditioned by more traditional and accepted interpretations (both capable of having a lasting influence on the search for the truth but often incorrect or misleading).
Over the decades, the consistency of his method of drafting scientific contributions is an eloquent testimony to this aptitude. Those who spent time with Guidoni will certainly remember not only his exclusive reliance on writing by hand - which he never abandoned, not even in the wake of the widespread use of digital tools, entrusting his thoughts instead to clear and orderly handwriting, marked occasionally by very rare corrections - but above all his astonishing speed, fluidity and continuity, from which he derived the habit of filling pages and pages of text without pause, often already diligently organized into paragraphs and chapters. This was an unequivocal reflection of a practice of thought crystallisation which only

occurred at the conclusion of a process of mental elaboration that was completely and organically honed in every detail and as such ready for publication, normally without the need for further revisions or additions.
This last point should encourage us to pursue with determination the aim of achieving the gradual publication - in critical editions - of the plethora of Guidoni's scientific works that were left at the manuscript stage, safe in the knowledge that we are not using any intellectual contrivance with regard to understandably suspect materials that belong to the category of 'half-finished work'.
The first of the two books mentioned earlier represented, in many ways, the true founding act of today's historical-urban planning academic disciplines, understood as an area of research that is largely distinct both from the history of architecture and from historical subjects in the broadest sense and, therefore, equipped with its own original and specific investigative tools, to apply primarily to the identification and classification of medieval urban fabric and, with it, the relationship between the road network and built or open spaces. That is, material evidence and relationships intended not as the result of poorly controlled or 'spontaneous' activities but, on the contrary, of specific planning intentions; so as to represent the subject of studies capable of overcoming the almost total unavailability of views, images or cartographic depictions prior to the 15th century. Until that moment, the few who had addressed the study of urban settlements had often been prompted to stop their research in the face of the reconstruction of their particular medieval period, due to the almost total lack of graphic or cartographic evidence or, even worse, to tackle the subject in a hurried manner, reformulating stereotypical or conventional historiographic formats. The few notable exceptions include Wladimiro Dorigo with his accurate surveys of Venetian topography in the XII-XIV centuries. This is in stark contrast to the almost endless amount of coeval documents with descriptive content, kept in archives (statutes, building regulations, resolutions, reports of measurement operations and the tracing of streets, squares and building lots).
The second, dedicated to the giant Roman sculpture by Michelangelo in San Pietro in Vincoli, laid the foundations for intense research activity in the field of art history which, although it never came out from 'under the radar', would only openly manifest itself thirty years later, here based also (unlike the 'visibilist' aesthetic or the social history of art of Hauserian derivation) on the placing of the processes of historicization of the work of art at the centre of the scholar's work. A work of art which, when properly examined with appropriate tools, including systematic wide-ranging comparisons, would finally reveal a large part of its darkest and most hermetic meanings, allowing for the reconstruction of the communicative relationships which, for its contemporaries, made it an opportunity and a means to comment on historical and political events, personal beliefs in relation to religion

or science, and news stories.
Both books, despite the profound diversity of the subjects addressed, shared two essential methodological features:

1. *Openness to any subject area likely to make a valid contribution to the historicization and understanding of the phenomena under study, including those which at the time were almost totally unrelated to the methods of architects involved in history or to militant art historians; such as, for example, literature and poetry, scientific and technological research, psychoanalysis, and folk rituals and customs;*
2. *Ability to evaluate those same phenomena by steering clear of conditioning that figured widely in the political and intellectual environment of the late Sixties and Seventies of the last century, imposing interpretative models based on the use of the tools of Marxist historiography and the attempt to mechanically project their analysis, based on the study of social and economic processes, on the terrain of urbanism, architecture and art.*

In a 2007 essay, published a few months after Guidoni's passing and dedicated to Giovanni Bellini's 'Feast of the Gods' (Festino Degli Dei), I compared his persona to that of Sigmund Freud. Not so much (and not only) for the lively interest shown by Guidoni in the Vienna psychoanalyst's forays into art history (as was the case with Michelangelo's Moses or Leonardo's Mona Lisa, both of which became the subject of Guidoni's monographic studies) but, above all, for the methodological and thought parallels that I believed I could detect between the two scholars. Freud approached the study of psychic phenomena, thus founding psychoanalytic sciences almost from scratch, surpassing their previous collocations within psychiatry or neurology, where the attention devoted to them was limited, in cases of pathological events, to the search for their aetiology. At the same time, the interpretation of psychic dynamics remained, as in the case of the interpretation of dreams, a field of speculation for physiologists or, on the contrary, for lovers of literary or philosophical studies.
Guidoni, like Freud in psychoanalysis, was the first to recognise scientific dignity and autonomous worth in the history of urbanism, thus revealing the uniqueness of the topic of the formation and evolution of urban settlements and definitively establishing their detachment from the group of other research areas that were traditionally considered to be to some extent adjacent or even briefly overlapping, i.e. the history of architecture, geographical sciences, and the history of economics or institutions.
«Through a critical itinerary whose presuppositions can be discerned even in his early publications at the end of the Sixties, Guidoni contributed more than anyone else to the understanding of urban planning between the XI and XIV centuries, defining on the one hand its debt to the legacy of the ancient world and underlining

on the other the originality of its theoretical foundations and the standards reached through the sharing of experiences, models and techniques, considered as expressions and textual documents of thought, culture and life at that time.
According to a particularly appropriate definition, found in the title of one of his books from 1992, the 'art of designing cities' in the Middle Ages would have been perfectly capable of expressing the qualities traditionally attributed to the city in later centuries by an often superficial and amateurish historiography, hovering between unwarranted associations and architectural, literary, symbolic or heraldic drifts. Opposing prevailing opinion, which defined the Renaissance as the period when urban planning models for new cities (or ideal versions) were first developed in response to intentions regarding complete designs, Guidoni would implement from the very beginning a radical overthrow of historical approach and perspective, supporting it with hundreds of Italian and European examples from the 12th-13th centuries, many of which related to new cities.
He began with the awareness that the real obstacle to the study of founded cities was the lack of knowledge originating from subject boundaries and anachronistic or misleading methodological vestiges, epitomised by the inability to understand (or accept) that the deciphering of urban planning developments in the Middle Ages should have been aimed at the reconstruction of its planning intentions instead of, in most cases, bringing them back into the categories of spontaneous execution. On closer inspection, these were in themselves unsustainable positions within the more general framework of medieval history studies. In fact, a very long disciplinary tradition used to exist, relating to the history of institutions, the economy, the arts, science and culture, where there was a complete lack of interest in transferring their findings to the field of the city's spaces and material forms».
[Ugo Soragni, Le città di fondazione medievale: geometrie e tecniche d'impianto (Medieval Founded Cities: Planning techniques and Geometries) in La città europea. Temi e modelli*, (The European City: Themes and Models) Study Session in honour of Enrico Guidoni (Valle Giulia Architecture Faculty, Rome, 23 November 2007)].*
Similarly in the history of urban planning, as in the history of art, Guidoni demonstrated, as keenly observed with regard to the former by Paolo Micalizzi, his ability to profoundly identify himself with the mentality of medieval or Renaissance creators, by strenuously committing himself to deciphering the meanings that works of art intended to communicate to their contemporaries.
He finally made it clear that the hermeticism, the concealment, the linguistic interplay, the overlapping and stratification of meanings that characterized the literature and poetry of those times could be carried over by their sheer weight - in many cases - into the field of art; and that, in every historical period, artists tended to use iconographic themes (biblical, religious, mythological) but in reality wished

to commit themselves to the communication of very different meanings, which they did not intend to (or could not) deal with openly. In so doing, artists showed their propensity for a 'hidden' portrayal of their own thinking, consciously removed from the understanding of many, giving substance to a proud statement of individual freedom which they would otherwise have been denied because of the constraints and oppressive weight of religious dogma or government bureaucracy (as we remember again Flaubert in 1857 with his cry of «Madame Bovary c'est moi!», hurled against the magistrates who were trying him for outraging public decency). Even in the field of art history, Guidoni was forced to contend with the ostracism imposed on him by the majority of the lecturers in this discipline, perhaps much more than what happened with his studies on the history of urban settlements. These scholars, in the face of the argumentative vigour of his interpretations, could do no better than resort to contemptuous (but never reasoned) underestimation or, more often than not, to obstinate and indifferent silence. When faced with the need for dialogue and scientific discussion, they opted for - and still continue to do so - a reassuring cycle of mutual referrals and corporative recognition and continual recapitulation of what has already been said, whilst pushing to the margins, or attempting to ignore altogether, the innovative value of the discoveries made by Guidoni in revealing the meanings of works of art. Except when - as has increasingly occurred in recent years - they have attempted to fraudulently appropriate them but in inevitably inaccurate and clumsy ways (as has happened, for example, with their supporting statements and combined rebuses made up of the gestures and objects depicted in a painting or the hidden presence of faces, letters or numbers).

*As I have already had the opportunity to write «I don't think I'm wrong when I say that some of the silence from critics that initially followed the publication of his studies, starting with the monograph on Giorgione (*Giorgione. Works and Meanings, *Rome 1999), can be explained by the spite and suffering of these scholars who, having worked on the same subjects for some time, suddenly found themselves dealing with innovative interpretations that not only upset the well-established framework of their studies but were also difficult to refute scientifically, based as they were on rigorous comparisons between works, on demonstrable evidence and historical, chronological and cultural relations, and on an unprecedented understanding of the rules of communication, customs and tensions that ruled and traversed the Renaissance world» [*The Feast of the Gods by Giovanni Bellini. Mythology and Renaissance Paganism from Alexander VI to Leo X*, Rome 2007, (p. 6)].*

Despite all this, Guidoni always nurtured both an unprejudiced openness to invaluable research developed in environments foreign to him and a distinct ability to aggregate new resources and intellectual efforts, thus becoming, without any indulgence to easy popularity, an appealing candidate for the most serious and rig-

orous young scholars. First of all, this was thanks to his tireless capacity for organisation, his frugality and his willingness to listen which lay behind a somewhat detached or even cold demeanour (the result, as he himself admitted, of an *unforgiving shyness). I think it is my duty to underline, in this regard, the enormous attention that Guidoni paid to relationships with students and how seriously he took their thoughts; even when, as on the occasion of my first meetings with him, such thoughts were expressed through confused babblings, from which he nevertheless knew how to extract and rework the little that could be retrieved through the rigour of scientific reasoning.*

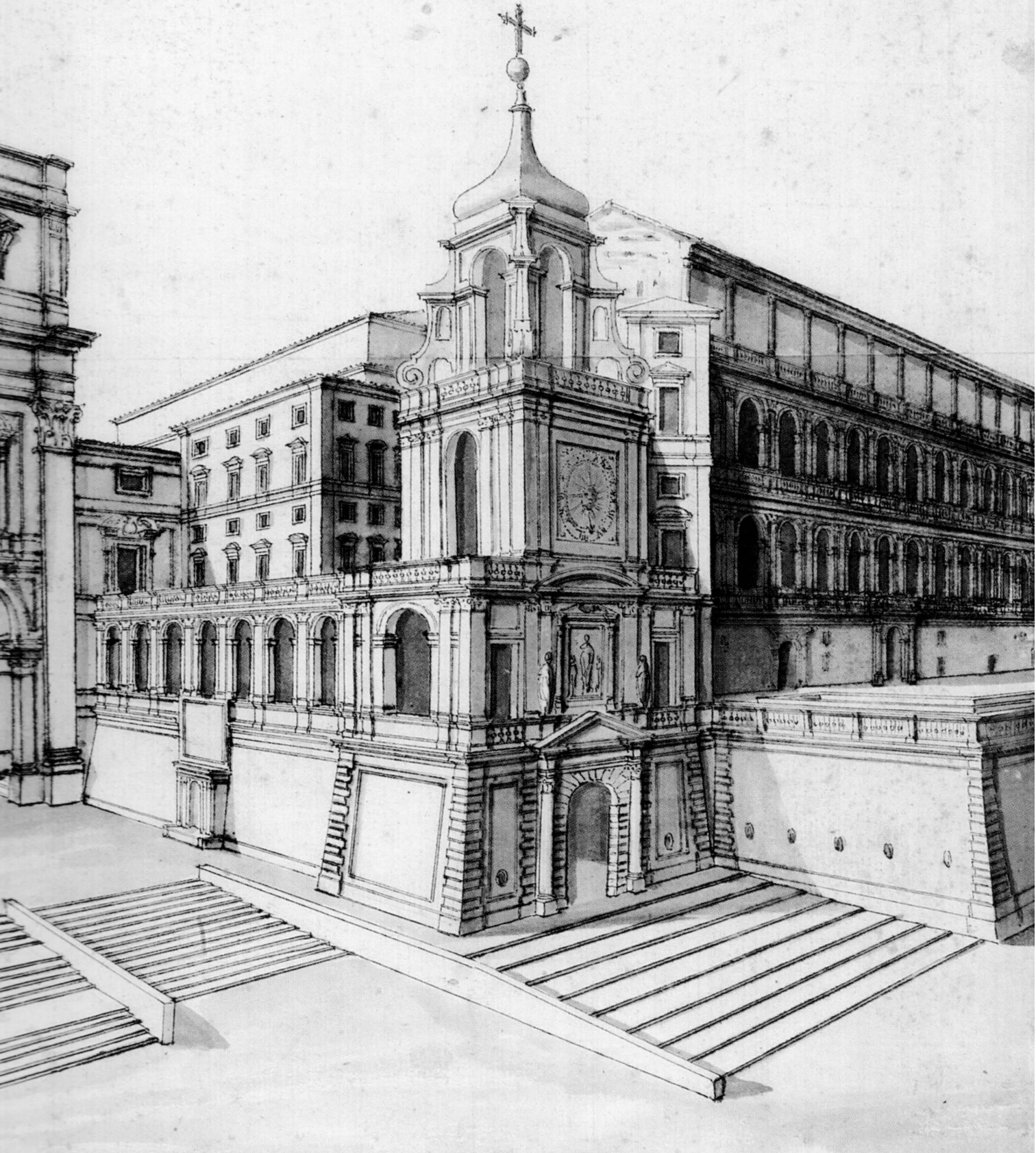
It will take decades for scholars to grasp the entirety and complexity of the innovative meaning of Guidoni's interpretative teachings on the facts of history through his stunningly impressive scientific output in terms of quantity and quality. Guidoni had foreseen with absolute lucidity, together with the underestimation and systematic censorship of his most innovative contributions, the realisation of this awareness, continually entrusting his friends and students with this knowledge and working together with them to build, with energy and enthusiasm, a rich tapestry of initiatives (periodicals and journals, foundations and associations, museums and collections) in order to ensure the continuation of this joint work even after his death.

In addition to the «Storia dell'urbanistica» journal, which I have the honour of running and which, since 2009, has managed to achieve a reassuringly regular publication, thus consolidating, through its continually updated contents, its national and international leadership in the field of urban-historical studies, and the Storia della Città *Association*, *of which the magazine is an integral part, we can mention among many others the Museum of the City and Territory of Vetralla (founded in 1992 and now part of the heritage of the University of Tuscia) and the section of small Italian sculptures from the 19th century, donated in 2006 to the Michelangelo Museum in Caprese (Arezzo).*

Starting from these fundamental points, it is the intention of all Guidoni's students and admirers to continue their efforts to ensure that his contribution to the Italian historiographic school soon becomes part of a universally known and shared cultural heritage.

Prima giornata

ENRICO GUIDONI A ROMA
ERMENEUTICA E STORIA DELL'ARTE



LA VIA ALESSANDRINA, LA SCALA REGIA E IL COLONNATO BERNINIANO

The Via Alessandrina, the Scala Regia *(Royal Staircase) and the Bernini colonnade*

DOI: 10.17401/su.s2.pm02

Paolo Micalizzi
Università Roma Tre
paolo.micalizzi@uniroma3.it

Parole chiave
Enrico Guidoni, Giulia Petrucci, Gian Lorenzo Bernini, Roma, Borgo

Abstract
La via Alessandrina in Borgo costituiva una delle più importanti strade della Roma quattro-cinquecentesca. Già Enrico Guidoni in un magistrale saggio scritto con Giulia Petrucci ne ha sottolineato le qualità urbanistico-architettoniche, vedendo in essa un modello di "strada con doppio fondale" di eccezionale rigore compositivo.
Il presente saggio, che sviluppa e approfondisce la relazione già presentata da chi scrive al convegno del 2007 su Enrico Guidoni, è inteso a evidenziare la presenza di altri rapporti, non ancora completamente studiati, fra la strada stessa e le opere seicentesche che porteranno alla sistemazione di piazza San Pietro. In particolare, in esso sono evidenziati, prima, i collegamenti diretti fra la via Alessandrina, il corridore nord del colonnato berniniano e la Scala Regia, per poi procedere alla rilettura, alla luce di tali premesse, dell'intera logica compositiva del Colonnato e della piazza.

The Via Alessandrina in the Borgo was one of the most important streets in Rome in 15th and 16th centuries. Enrico Guidoni, in a masterful essay written with Giulia Petrucci, has already underlined its urban-architectural qualities, viewing it as a model of "street with a two-fold backdrop" of exceptional compositional rigour.
This last essay on such an important subject, which develops and elaborates on the paper already presented by Paolo Micalizzi at the 2017 conference on Enrico Guidoni, aims to highlight the existence of other (as yet not fully studied) relationships between the street itself and the 17th century works that would lead to the redevelopment of St. Peter's Square. In particular, it

highlights first of all the direct connections between the Via Alessandrina, the north corridor of the Bernini colonnade and the Scala Regia (Royal Staircase), and then proceeds to the reinterpretation, in light of these preliminary considerations, of the entire compositional logic of the Colonnade and the square.

La via Alessandrina in Borgo costituiva una delle più importanti strade della Roma quattro-cinquecentesca. Già Enrico Guidoni, in un magistrale saggio scritto con Giulia Petrucci, ne ha rilevato le qualità urbanistico-architettoniche, vedendo in essa un modello di 'strada con doppio fondale' di eccezionale rigore compositivo[1]. Per questo mi è sembrato che l'argomento fosse particolarmente adatto a un convegno dedicato all'attualità del pensiero guidoniano.

La relazione che mi propongo di presentare è intesa a evidenziare la presenza di altri rapporti, non ancora completamente studiati, fra la strada stessa e le opere seicentesche che hanno portato alla sistemazione di piazza San Pietro. In particolare, saranno evidenziati i collegamenti diretti fra la via Alessandrina, il corridore nord del colonnato berniniano e la Scala Regia, per poi procedere alla rilettura della raffinata logica compositiva dell'area urbana compresa fra Castel Sant'Angelo e la basilica vaticana, sconsideratamente vanificata dallo sventramento della Spina dei Borghi e dall'apertura di via della Conciliazione.

Procedendo con ordine, giova ripercorrere brevemente alcuni dei principali assunti del saggio di Enrico Guidoni e Giulia Petrucci. Penso, anzitutto, all'accurata ricostruzione delle fasi di realizzazione della nuova strada, voluta da Alessandro VI Borgia – in una fase tormentatissima di quel pontificato, funestata dal saccheggio di Roma da parte dell'esercito francese al comando di Carlo VIII (1494-95) – e inaugurata con grande evidenza simbolica in occasione del giubileo del 1500 ben prima della effettiva conclusione dei lavori[2]. Ma penso anche all'individuazione delle componenti figurative dell'opera, sia sotto il profilo generale (come definizione di un originalissimo esempio di "strada rettilinea a doppio fondale") che negli elementi di dettaglio, brillantemente risolti nella composizione di un insieme rigorosamente controllato dalla ripetizione del modulo longitudinale di 25 canne, pari alla misura del lato di piazza Scossacavalli, a sua volta determinato, secondo Giulia Petrucci «dalla misura della facciata del pa-

---

1. Enrico Guidoni, Giulia Petrucci, *Urbanistica per i Giubilei – Roma, via Alessandrina – Una strada "tra due fondali" nell'Italia delle corti (1492 – 1499)*, Kappa, Roma 1997.

2. Uno degli ostacoli principali all'ultimazione dell'opera era costituito dall'ingombrante mole della *Meta Romuli* ubicata nella parte orientale della strada; sull'epoca della sua demolizione sono state sviluppate varie ipotesi: per alcuni venne interamente abbattuta all'epoca dei lavori promossi da Alessandro VI, per altri la demolizione sarebbe stata completata all'inizio del secolo successivo, presumibilmente fra il 1509 e il 1519 (Ibidem, pp. 36-38).

1_Veduta aerea della Basilica di San Pietro e della Spina dei Borghi prima dell'apertura di via della Conciliazione.

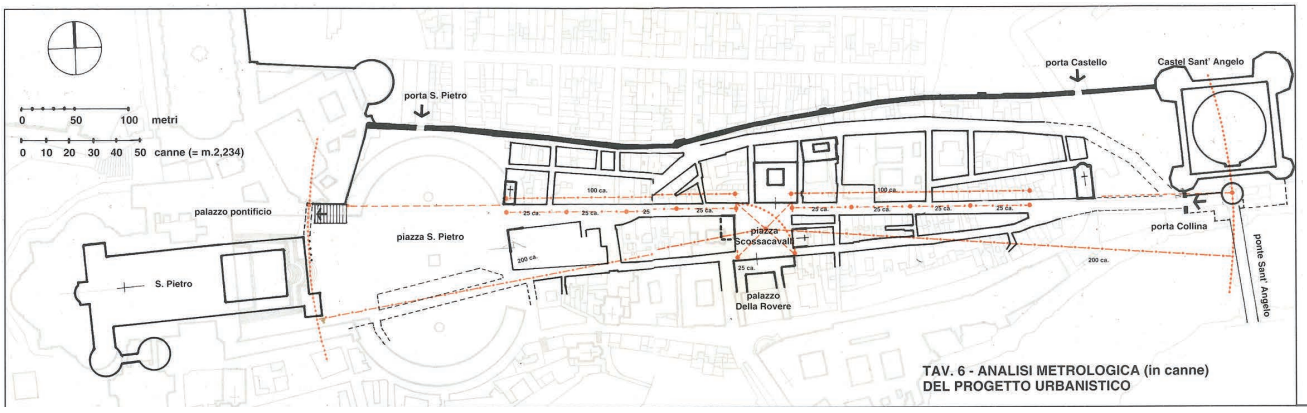
1_

lazzo del cardinale della Rovere sullo slargo preesistente»[3] [Fig. 4]. Sulla novità del modello sono state sviluppate altre interessanti riflessioni che individuano i diretti precedenti dell'intervento romano in alcuni centri marchigiani, come Mondolfo e Mondavio, trasformati entrambi dalla realizzazione di strade rettilinee; opere che, nel rimodellare, regolarizzare e ampliare l'assetto dei preesistenti tessuti medievali, hanno stabilito evidenti relazioni con le 'moderne' opere d'architettura militare realizzate in quegli stessi centri secondo un programma e modalità riferibili al *modus operandi*, alle teorizzazioni e quindi, potremmo dire, alla *poetica* di Francesco di Giorgio Martini, «massimo teorico della nuova architettura e della nuova città militare»[4] [Figg. 2, 3].

Ma l'assetto della via Alessandrina è ancora più chiaro ed esemplare di quello dei due citati centri marchigiani, rivelandosi perfettamente controllato e calibrato sotto ogni punto di vista: per la rilevanza dei due opposti fondali, costituiti, a ovest, dal portale del palazzo pontificio e, a est, dalla porta di San Pietro all'Adrianeo, come dall'imponente torrione sangallesco voluto dallo stesso Ales-

3. Ibidem, p. 38.
4. Ibidem, p. 9.

2 | 3



4

2_Veduta aerea di Mondavio.

3_'Pianta in alzato' di Mondolfo (da Guidoni, Petrucci, *Urbanistica per i Giubilei*, cit., 3).

4_Ricostruzione planimetrica della via Alessandrina e dei suoi fondali originari (disegno e analisi metrologica di Giulia Petrucci, in Guidoni, Petrucci, *Urbanistica per i Giubilei*, cit., tav. 6 – da rilevare che il toponimo 'porta Collina' riportato nella tavola è stato sostituito nel presente saggio da quello, meglio documentato, di: 'porta San Pietro all'Adrianeo').

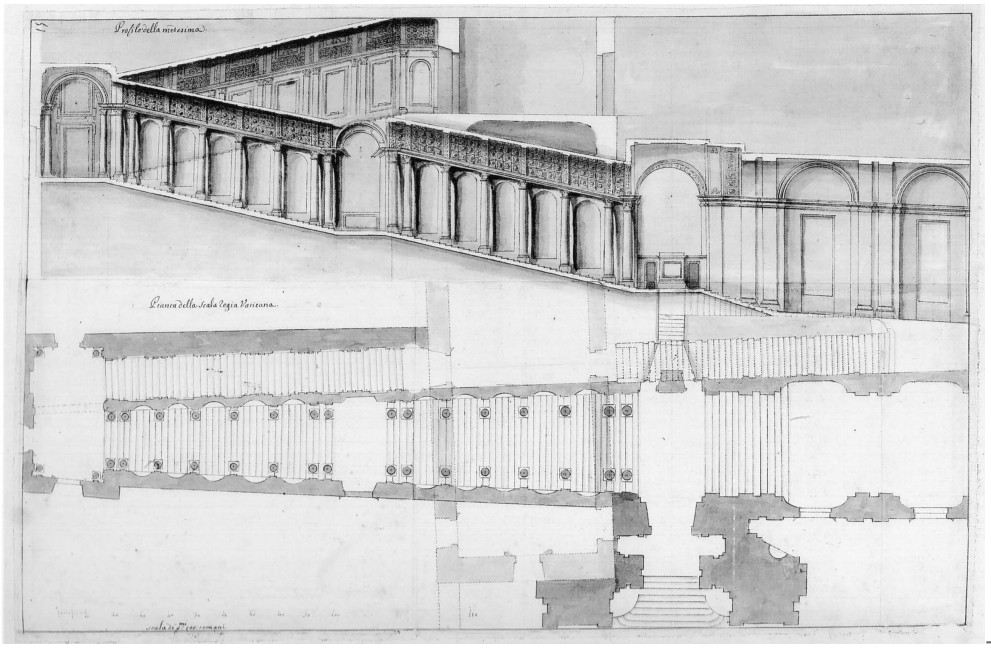
sandro VI[5]; per la compiutezza della regolarissima piazza Scossacavalli, situata in posizione perfettamente equidistante dai due suddetti fondali [Fig. 4]; per la regolarità dei fronti strada, assicurata sia dal controllo sulle altezze dei nuovi edifici, sia dalla già rilevata modularità planimetrica della nuova arteria; per il pregio architettonico di molte sue architetture, come il preesistente palazzo della Rovere e i nuovi palazzi Caprini, Castellesi, Branconio, da Brescia ecc.; infine per la qualità degli architetti a vario titolo attivi in questa stessa parte della città, da

5. In effetti, il torrione, per i condizionamenti costituiti dal ponte e dal Castello, non era allineato con l'asse della via Alessandrina ma col suo lato settentrionale. Al di là di questa particolarità geometrica, è indiscutibile che la mole dello stesso fosse comunque percepita, insieme alla porta, come 'fondale' della nuova arteria.

Antonio e Giuliano da Sangallo, a Bramante e a Raffaello.
Non meno rilevante nel saggio in questione l'individuazione di uno specifico collegamento tra gli esempi marchigiani e quello romano nella persona di Giovanni Maria della Rovere, nipote di Sisto IV e genero di Federico da Montefeltro, autorevolmente presente sia nell'uno che nell'altro ambiente: in un caso perché investito dal 1474 della signoria di Senigallia e del vicariato di Mondavio («comprendente venticinque centri che saranno teatro, fino al 1501, di significative operazioni di ristrutturazione urbanistica e fortificatoria»[6]); nell'altro quale prefetto di Roma dal 1479 al 1501.
È su queste illuminanti interpretazioni che si sono sviluppate altre mie personali riflessioni tese a individuare nuove relazioni fra la via Alessandrina e le successive trasformazioni che hanno interessato le zone circostanti.
La prima relazione non può non essere rintracciata nel colonnato progettato e realizzato dal Bernini fra il 1656 e il 1669; penso in particolare al corridore settentrionale che, per essere allineato con la via Alessandrina in modo assolutamente preciso ed evidente, si prestava a essere interpretato come tratto porticato della via stessa e, al contempo, come tratto iniziale (o 'terminale', per chi provenisse dal centro della città) dell'intero percorso della *via Papalis*. Considerato che in precedenza questo stesso 'tratto porticato' del percorso di attraversamento pontificio della città era segnalato da una cordonata, che per qualche tempo fu anche provvista di una sorta di porticato effimero costituito da teli sorretti da pali lignei, possiamo vedere nel corridore seicentesco qualcosa di simile alla versione lapidea di quel porticato effimero.
Si tratta di una particolarità comunque interessante, ma che acquista un rilievo del tutto particolare se posta in relazione a un'altra opera berniniana dalla quale, a mio avviso, non può essere separata: mi riferisco alla celeberrima Scala Regia realizzata per collegare il portale del palazzo pontificio, ormai coperto dal corridore, alla cappella Sistina, in sostituzione della precedente scala, inadatta a confrontarsi adeguatamente con opere tanto importanti[7]. A tal fine Bernini modifica radicalmente la prima rampa, la pone in asse con il vestibolo monumentale e, avvalendosi degli artifici di correzione prospettica a lui ben noti, attribuisce alla

6. Guidoni, Petrucci, *Urbanistica per i Giubilei,* cit., p. 9.

7. «Una scalinata posta nel medesimo sito della scala Regia era probabilmente servita a collegare il palazzo alla basilica fin dall'inizio del XIII secolo» (Tod A. Marder, *Della nuova Scala Regia che conduce al Palazzo Pontificio*, in *Il Tempio Vaticano 1694 – Carlo Fontana*, a cura di Giovanna Curcio, Electa, Milano 2003, p. CCXVI). Al tempo di Bramante e Giulio II la scalinata, denominata *via Iulia Nova*, venne ricostruita per essere poi rimodernata, durante il pontificato di Paolo III (1534-49) da Antonio di Sangallo il Giovane (ivi). Infine «Carlo Maderno dovette risistemare la scalinata durante il pontificato di Paolo V (1605-21), quando la basilica venne completata con l'aggiunta di una nuova navata e della facciata» (ivi).



5_Carlo Fontana, *Profilo della scala reggia vaticana*; *Pianta della detta scala*, (Madrid, Patrimonio Nacional, Real Biblioteca, Palacio Real, Grab. 23 VIII-M_398, f. 44).

__5

rampa stessa il ruolo, compositivamente essenziale, di terminale dell'allineamento fra via Alessandrina e corridore [Fig. 5]. Il tutto impreziosito dalla permanenza della finestra sulla parete di fondo del primo pianerottolo[8]: soluzione che nel nuovo contesto, prospetticamente aberrato, acquista un rilievo del tutto particolare, abbagliando il visitatore per stupirlo e soverchiarlo con la magnificenza della luce celeste. In definitiva, possiamo immaginare che le opere berniniane abbiano offerto la necessaria conclusione figurativa alla via Alessandrina e, con essa, all'intero percorso della *via Papalis*, facendo in modo che quest'ultima si trasformasse progressivamente da tracciato urbano propriamente detto, quindi *esterno*, a strada coperta e porticata, fino a concludersi in una straordinaria architettura d'interno; di modo che nell'avvicinarsi alla sacralità della Cappella Sistina, l'attonito visitatore potesse ricevere la necessaria preparazione spirituale attraverso una sorta di percorso iniziatico che, dopo la percezione *in exterioribus* delle magnificenze urbane della *via Papalis*, potesse arricchirsi nel godimento *in interioribus* delle raffinate geometrie del corridore e della Scala Regia, per concludersi

8. Sulla preesistenza della finestra valga quanto sostiene Carlo Fontana: «Per quella longhezza, che era più di palmi 300, rendevasi la medesima [scalinata, N.d.A.] molto oscura: non essendo bastante quel solo lume, che in faccia aveva, per illuminarla più del primo Tomo, e però era tenebroso il secondo, come quello che riceveva in pochissima quantità il lume, per essere da esso molto lontano» (Carlo Fontana, *Il Tempio Vaticano e sua origine*, Buagni, Roma 1694, p. 233).

con la percezione *in superioribus* della luce celeste … necessaria premessa all'ingresso e alla frequentazione dell'intero complesso petriano[9].

Si tratta di una serratissima composizione urbanistico-architettonica che risponde anche all'esigenza di offrire alla parte della piazza adiacente alla facciata della basilica una conformazione trapezoidale in applicazione di principi di aberrazione prospettica analoghi (ma di segno opposto) a quelli che si ritrovano nella Scala Regia. Al riguardo, giova rilevare che in un saggio del 2015, l'autore, Marcello Fagiolo, ha tentato di sminuire l'originalità di questa soluzione, sostenendone l'inevitabilità, in ragione della preminente necessità di allineare il nuovo corridore alla preesistente via Alessandrina. Contro questa posizione ho già rilevato in termini generali che:

«le scelte più significative in questo campo – quelle destinate a concretizzarsi, a durare nel tempo, a mettere radici, a storicizzarsi – non potrebbero mai svilupparsi *contro* i condizionamenti esterni, né, tanto meno, essere concepite in assenza di essi, su una indefinita *tabula rasa*; laddove, la loro segreta ragion d'essere è data dalla *naturalezza* con cui in esse ogni conflitto si placa, ogni peculiarità locale (dalla orografia del sito, alle preesistenze architettoniche, fino alle esigenze del committente) si risolve in una forma tanto unica e necessaria dal poter apparire inevitabile e scontata»[10].

Osservando più da vicino e nello specifico l'intervento in questione, l'ipotizzata *inevitabilità* della soluzione berniniana è smentita dalla circostanza che la conformazione trapezoidale della piazza ha invece comportato una netta inversione di tendenza sia rispetto alle proposte in atto che allo stato dei luoghi[11]. Se, infatti, le proposte correnti oscillavano fra soluzioni a pianta circolare e soluzioni a pianta rettangolare, come quelle dei progetti redatti da Carlo Maderno o da Martino Ferrabosco, lo stato dei luoghi era altresì definito dalla presenza, lungo il lato settentrionale dell'antipiazza, di un'importante opera dello stesso Ferrabosco, quale la "Porta Horaria", adattabile più all'inserimento in una piazza rettangolare, che alla soluzione trapezoidale effettivamente adottata da Bernini[12] [Figg. 6-10]. Riguardo

6_Anonimo, "controprogetto" per la sistemazione di piazza San Pietro (Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 14620, f. 2; da: Curcio (a cura di), *Il Tempio Vaticano 1694*, cit., p. CCX).

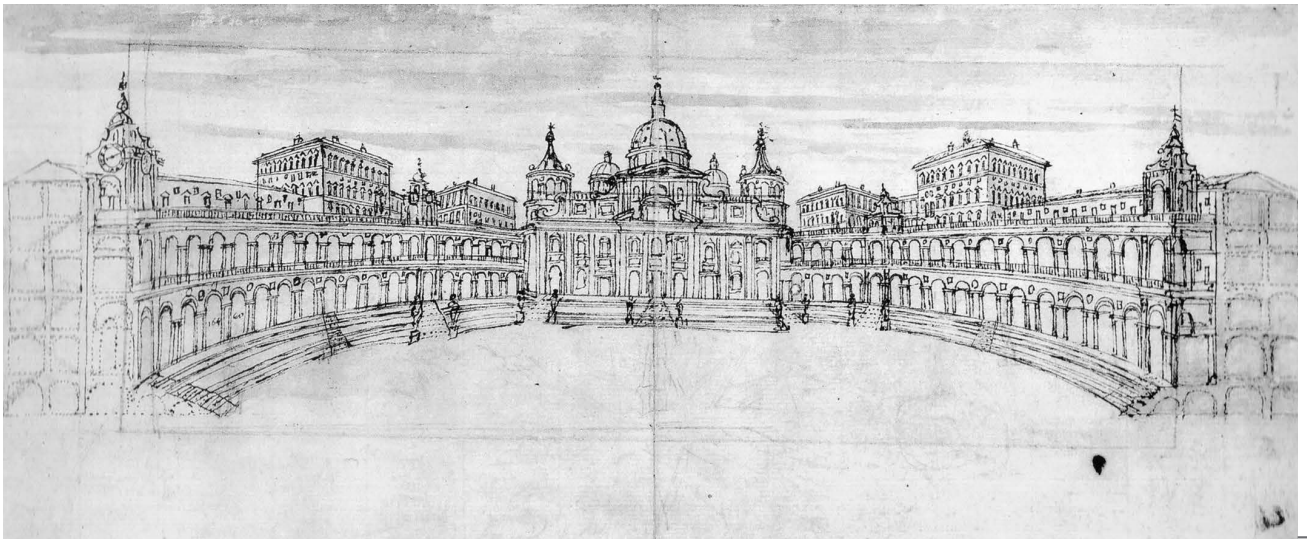
7_Carlo Maderno, area antistante la basilica di San Pietro, circa 1616 (GDSU, A. 6728; da: Marcello Villani, *Il colonnato di piazza S. Pietro*, Gangemi, Roma 2016, p. 109). Nel disegno, in alto con tratto chiaro, è abbozzata la pianta dell'avancorpo con torre, (Porta Horaria) che sarebbe stato realizzato fra il 1616 e il 1618 da Martino Ferrabosco e Giovanni Vasanzio. È evidente come l'allineamento della torre con la via Alessandrina fosse molto approssimativo e, comunque, alquanto inclinato rispetto all'asse della strada.

8_Carlo Maderno, progetto di sistemazione dell'area antistante la basilica di San Pietro, circa 1613 (GDSU, A. 263; da: Villani, *Il colonnato,* cit., pp. 110 e 142).

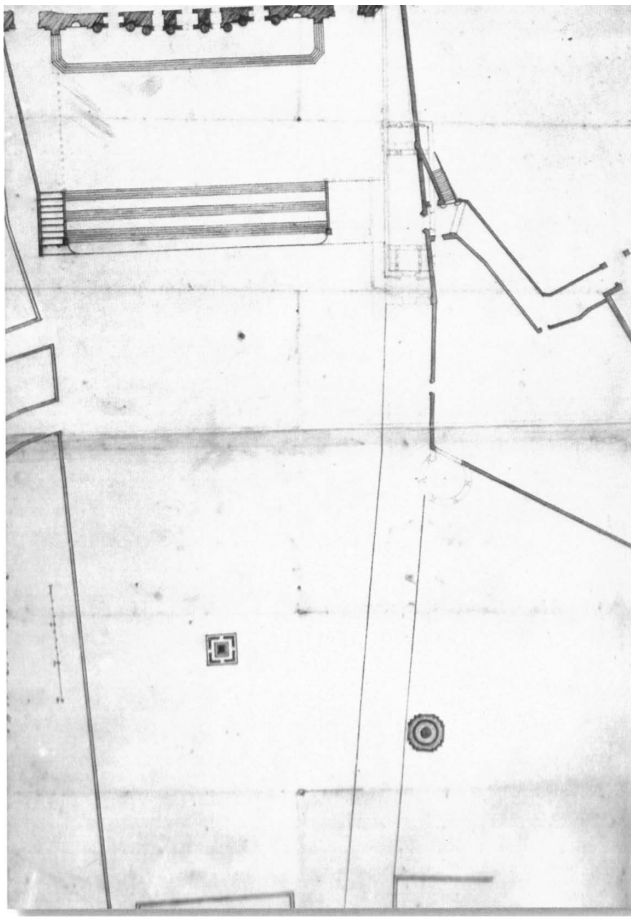
9. I termini in corsivo erano utilizzati dal pensiero *scolastico* per individuare i vari passaggi del percorso di crescita spirituale nella ricerca di Dio. Mi è piaciuto riprenderli considerando che all'epoca era in atto una significativa ripresa della filosofia scolastica da alcuni denominata "Scolastica barocca" o "Scolastica della modernità".

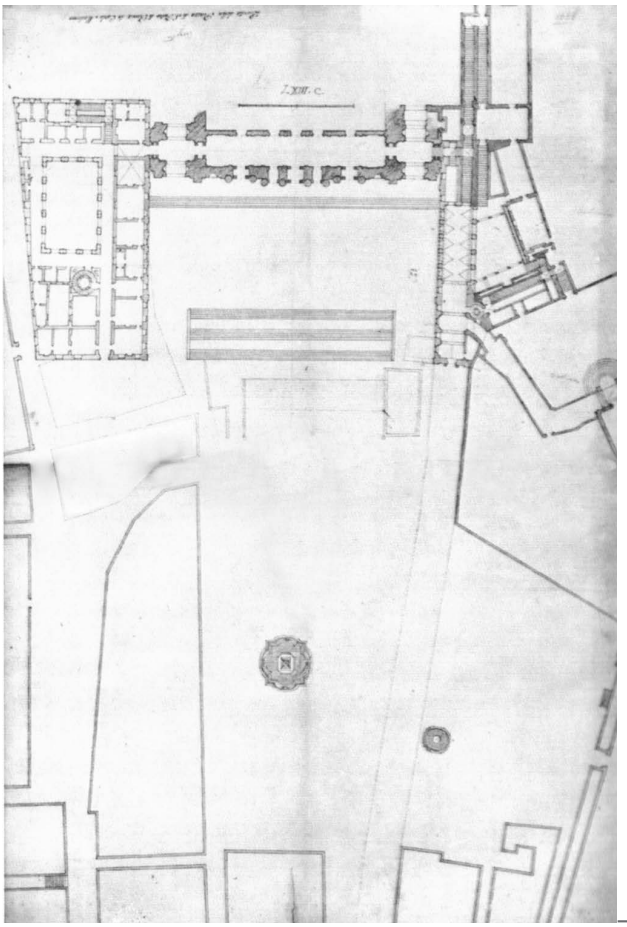
10. Paolo Micalizzi, *Il progetto della città medievale: dai modelli 'naturali' a quelli 'razionali' (XI sec.-XIII sec.)*, in «Storia dell'Urbanistica», 7, 2015 (2016), p. 67.

11. A confermare l'originalità della soluzione berniniana valga l'osservazione di Tod A. Marder secondo cui «La scelta di uno spazio rettangolare si sarebbe fondata sull'autorità di Vitruvio che, secondo Fontana, descriveva "peristilij, cioè di figura parallelogramma, ò quadrati, che direttamente si congiongessero al tempio"» (Tod A. Marder, *Delli Portici, e Piazze avanti il Tempio Vaticano*, in Curcio (a cura di), *Il Tempio Vaticano 1694*, cit., p. CCVI).



__6





__7 | 8

9 | 10__

9_Martino Ferrabosco, *Pianta del Vaticano*, in *Il libro de l'architettura di San Pietro*, Roma 1620 (1684), tav. I (da: Curcio (a cura di), *Il Tempio Vaticano 1694*, cit., p. XXVI).

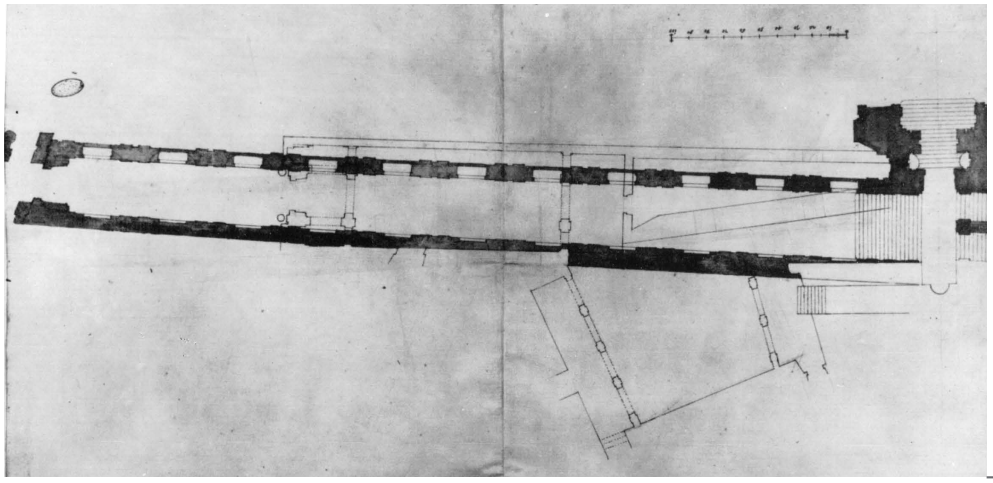
10_Carlo Fontana, la 'Porta Horaria' di Martino Ferrabosco, disegno preparatorio per Il Tempio Vaticano (Madrid, Patrimonio Nacional, Real Biblioteca, Palacio Real, Grab. 23 VIII-M-398, f. 43; da: Curcio (a cura di), *Il Tempio Vaticano 1694*, cit., p. CXV).

a quest'ultimo aspetto della questione, giova inoltre precisare che, diversamente da quanto è stato rilevato, il corpo di fabbrica culminante nella "porta" del Ferrabosco era, seppur leggermente, inclinato rispetto all'asse della via Alessandrina[13] [Figg. 7, 8, 11]; la pervicace volontà berniniana di pervenire a un nuovo impianto

12. In effetti, nella *Pianta del Vaticano* redatta da Martino Ferrabosco nel 1620 (Martino Ferrabosco, *Il libro de l'architettura di San Pietro*, Roma 1684, tav. I), possiamo notare come la Porta Horaria, realizzata pochi anni prima dallo stesso Ferrabosco, sia perfettamente inserita nell'impianto rettangolare previsto per la piazza antistante la basilica.

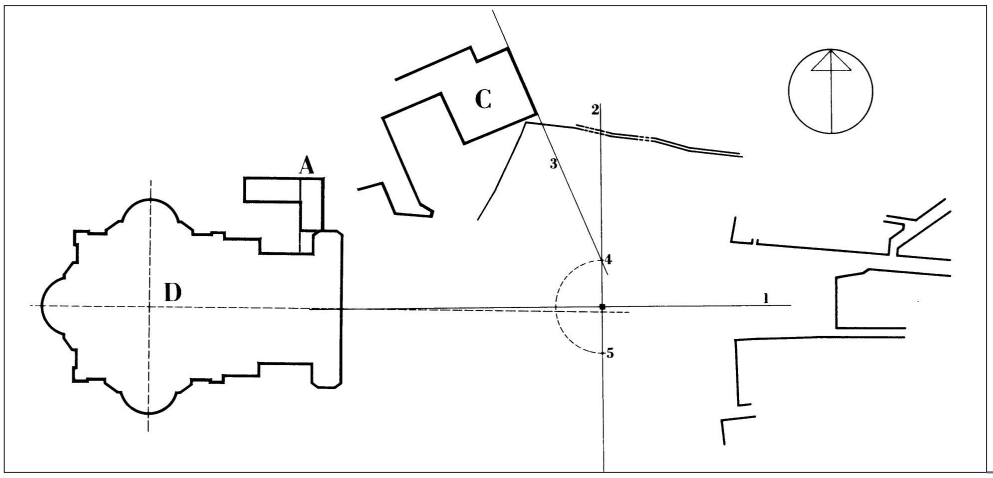
13. Mi riferisco alle osservazioni di M. Birindelli che, nel rilevare (correttamente) la «coassialità con Borgo Nuovo del corridore Nord e del primo tratto della Scala Regia» (Massimo Birindelli, *La Machina Heroica. il disegno di Gianlorenzo Bernini per piazza San Pietro*, Università degli Studi di Roma, Istituto di Fondamenti dell'architettura, Roma 1980, p. 116), sostiene, sulla base di un dettagliato disegno del Codice Chigi, che «il portale disegnato da Martino Ferrabosco era già coassiale con Borgo Nuovo» (ivi, p. 117). Osservazione smentita, non solo da precedenti disegni di Carlo Maderno, ma anche dallo stesso disegno citato dal Birindelli a sostegno della propria tesi che mostra come fra il corridore berniniano e la 'Porta Horaria' del Ferrabosco sussistesse una differenza di orientamento, di entità certamente ridotta, ma tale da comportare un disallineamento fra l'asse della strada e quello longitudinale della 'Porta' [Figg. 7, 8, 11].

11_Gianlorenzo Bernini, disegno per il corridore settentrionale, c. 1659 (Roma, Bibl. Vaticana, cod. Chigi P VII 9, f. 25v/26r; da: Birindelli, *La Machina Heroica*, cit., 57).



__11

12_Nel disegno redatto da Massimo Birindelli è posto in luce il disallineamento dell'obelisco rispetto all'asse della navata (da: Birindelli, *La Machina Heroica*, cit., 6).



__12

basato sul pieno allineamento fra corridore e strada era, con tutta evidenza, tale da ritenere necessaria, con la demolizione della Porta, l'eliminazione di un'anomalia che avrebbe reso impraticabile quell'idea di progetto.

La disamina delle relazioni fra rettifilo, corridore e scala potrebbe concludersi qui; ma, in realtà, osservando più attentamente ciò che resta di questo stupefacente complesso urbano e architettonico si rendono evidenti alcune anomalie, apparentemente inspiegabili, come il disallineamento dell'obelisco rispetto all'asse della facciata della basilica di San Pietro e la diversa inclinazione dei due corridori rispetto alla facciata stessa [Fig. 12]. Ad un primo, superficiale, approccio potremmo essere indotti a ipotizzare eventuali errori o approssimazioni nella fase di progetto o in quelle esecutive e di rilevamento topografico del sito.

Tuttavia, nel caso in questione questa spiegazione è inaccettabile, sia per la qua-

lità degli autori a vario titolo coinvolti in queste opere (da Domenico Fontana, a Carlo Maderno e a Gian Lorenzo Bernini), sia perché, come avremo modo di spiegare tra breve, tali 'anomalie' rivelano una reciproca congruenza.

Per giudicare con piena cognizione di causa la disposizione planimetrica delle opere in esame giova anzitutto ricostruire mentalmente alcune tessere mancanti dell'assetto quattro-cinquecentesco dell'area in esame, ponendo particolare attenzione alle fasi di definizione dell'assetto di Borgo Nuovo. Penso in particolare alle stringenti relazioni che in origine legavano l'apertura della via Alessandrina alla sistemazione della Spina dei Borghi. All'interno di questo progetto occupa una posizione particolarmente importante la realizzazione, negli ultimi anni del Quattrocento, del già menzionato torrione borgiano nel luogo verso cui convergevano tre importanti assi: quello, preesistente, del ponte e quelli, in corso di formazione, della via Alessandrina e della Spina dei Borghi[14]. Fatta questa premessa possiamo immaginare come l'innalzamento dell'obelisco ad opera di Domenico Fontana nel 1586, quando ancora non erano state prolungate le navate della basilica vaticana e realizzata la nuova facciata, non era certamente riferito allo slargo ancora discontinuo e irregolare della piazza, quanto all'asse della Spina dei Borghi passante per il centro di piazza Scossacavalli e traguardato dal nuovo, imponente torrione [Figg. 13, 14]. Per questo, quando pochi anni dopo Carlo Maderno attenderà al prolungamento della basilica e alla realizzazione della nuova facciata (dal 1608) non potrà evitare il disallineamento della stessa rispetto all'obelisco che, in effetti, risulta spostato verso nord di circa quattro metri rispetto all'asse di simmetria della facciata[15].

Alla luce di queste considerazioni, la coraggiosa rilettura delle relazioni fra il colonnato e l'intorno urbano operata nella seconda metà del Seicento da Gian Lorenzo Bernini appare ancora più lucida e coraggiosa.

Evidentemente il Nostro, anche in assenza del torrione borgiano, ormai demolito da circa trent'anni, e delle ingenti trasformazioni apportate alle fortificazioni di Castel Sant'Angelo, aveva percepito appieno come l'intero assetto della parte di città compresa fra la basilica di S. Pietro e il fiume fosse comunque sbilanciata nella direzione già indicata dal torrione e dalla porta verso cui si incuneava la Spina dei Borghi. Per questo, immagino, volle accettare la stessa logica compositiva che aveva indotto Domenico Fontana a disallineare la posizione dell'obelisco rispetto all'asse della basilica, procedendo alla demolizione dell'avancorpo del Ferrabosco, per offrire al corridore settentrionale del colonnato la stessa in-

14. Mi riferisco alla parte più regolare della Spina compresa fra la sua testata occidentale, prospettante su piazza San Pietro, e il suo centro geometrico e compositivo costituito dalla regolarissima piazza Scossacavalli.

15. Birindelli, *La Machina Heroica,* cit., p. 7.

13_Particolare da *Il Martirio di San Sebastiano* di Cima da Conegliano (Strasbourg, Musée des Beaux-Arts); nel dipinto dei primi anni del Cinquecento, ambientato in prossimità di Castel Sant'Angelo, si distinguono la porta di San Pietro all'Adrianeo e il torrione Sangallesco.

__13

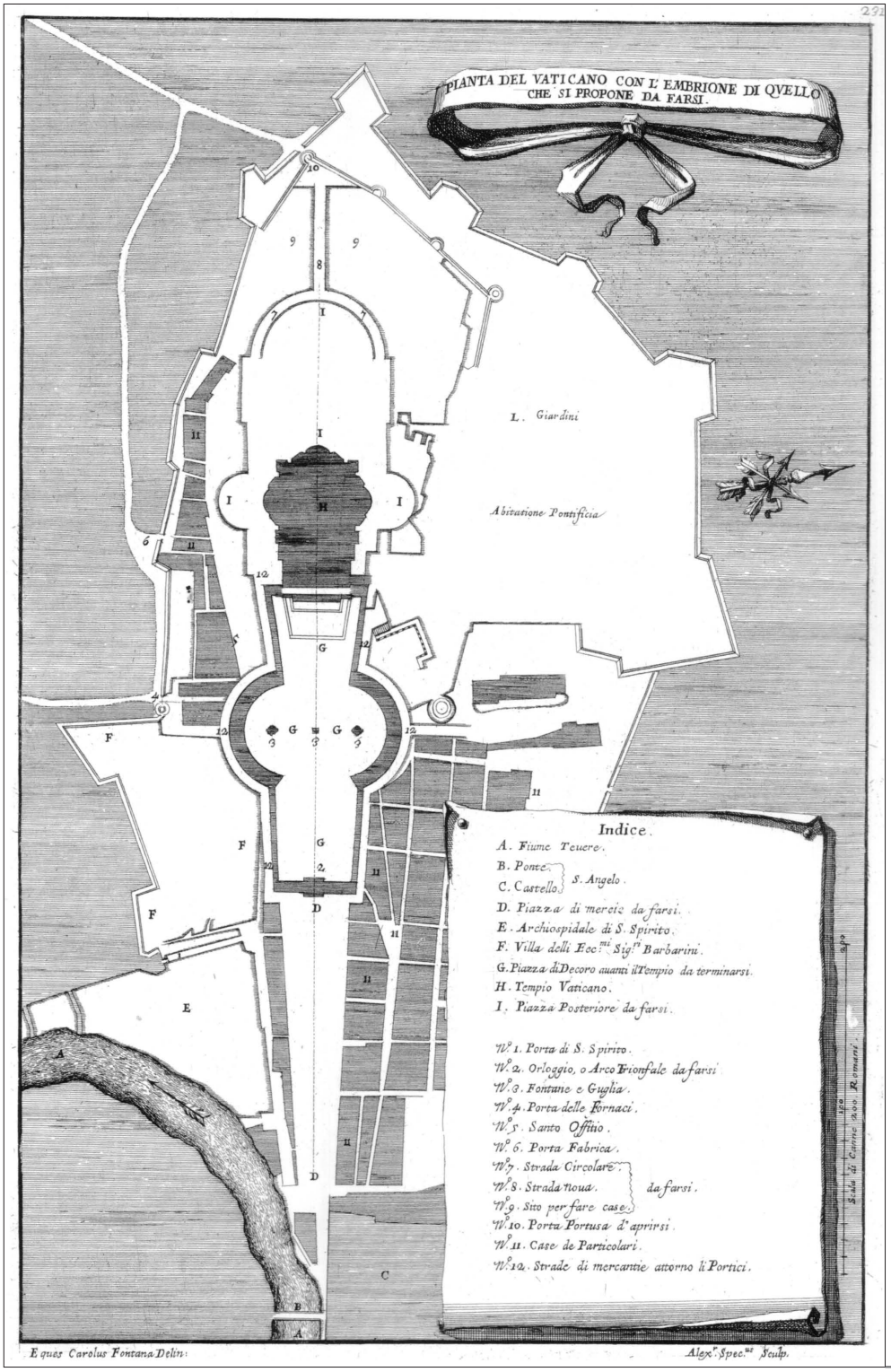
14_Willelm van Nieuwelandt (1584-1635), Castel Sant'Angelo con il torrione borgiano e la cinta bastionata di Francesco Laparelli, prima dei lavori di Giulio Buratti, 1605 (British Museum, *Prints and Drawings,* n. 1925,0728.30).

__14

clinazione della via Alessandrina e a quello meridionale un'inclinazione addirittura maggiore, in modo da assicurarne la convergenza verso lo stesso 'polo' cui tendeva la Spina.
Finalmente, rinunciando a ogni semplicistica valutazione dell'assetto dell'area alla fine del Seicento per ripercorrere dall'interno la formazione e la logica compositiva delle varie parti che la compongono, ogni anomalia può risolversi per rivelare come l'estrema raffinatezza e compiutezza di opere quali la via Alessandrina, la Spina dei Borghi, la sistemazione dell'Obelisco Vaticano, il Colonnato, la Scala Regia ecc., costituissero nel loro insieme una preziosa testimonianza della capacità di ogni grande architettura urbana di tradurre le irregolarità del sito in elementi di pregio, tali dall'inglobare ogni anomalia in un insieme di relazioni obbedienti a stringenti necessità figurative.

Purtroppo gli artifici compositivi messi a punto dal genio berniniano nella realizzazione del Colonnato erano forse troppo raffinati perché potessero stabilire un rapporto duraturo con la facciata del Maderno, sprezzantemente definita "quatta" dallo stesso Bernini; facciata che, occultando il tamburo della cupola alla vista di chi osservasse la basilica dalla piazza, aveva postulato fin dalla sua prima realizzazione l'allontanamento del punto di osservazione tramite la demolizione della Spina dei Borghi e, con essa, la cancellazione di tutti i raffinatissimi procedimenti compositivi di cui abbiamo trattato. Non a caso già Carlo Fontana ne aveva previsto la demolizione in alcune sue proposte di sistemazione del Vaticano che intendevano ricondurre la complessità del sito entro un impianto basato sulle più rassicuranti regole della centralità e della simmetria[16] [Fig. 15]: profetica prefigurazione della demolizione della Spina che, dopo aver suggestionato altre proposte (come quella tardo-settecentesca di Cosimo Morelli), avrebbe infine trovato attuazione negli sciagurati sventramenti realizzati nel 1936 sotto la direzione di Marcello Piacentini e Attilio Spaccarelli per l'apertura di via della Conciliazione.

16. Mi riferisco in particolare a tre proposte di sistemazione dell'area comprese nella celebre opera di Carlo Fontana, *Il Tempio Vaticano e sua origine*, Buagni, Roma 1694; la prima di esse è intitolata: *Pianta proposta da Noi quale dimostra la gionta de i Bracci o Corritori verso la Città per ottenerne miglior dispositione e perfetta figura et ingrandimento della Piazza* (ivi, Libro IV, p. 211); la seconda intitolata: *Pianta del Vaticano con l'embrione di quello che si propone di farsi* (ivi, p. 231); la terza intitolata: *Pianta del Vaticano moderno anno 1690* (ivi, Libro V, p. 245).



15_Carlo Fontana, Pianta del Vaticano con l'embrione di quello che si propone da farsi (da: Fontana, *Il Tempio Vaticano,* cit., p. 231).

15

INTERFERENZE FARNESIANE A CAPODIMONTE (1385-1649)

Farnesian interferences in Capodimonte (1385-1649)

DOI: 10.17401/su.s2.fa-cm03

Federica Angelucci, Chiara Melchionna
Università di Roma Tre
federica.angelucci@uniroma3.it, chiaramelchionna.cm@gmail.com

Parole chiave
Capodimonte, Farnese, Urbanistica cinquecentesca, Rocche e castelli farnesiani
Capodimonte, Farnese, Sixteenth Century, Town Planning, Farnese, Fortresses, Castles

Abstract
Il significato del rinnovamento urbano di Capodimonte durante l'appartenenza del feudo alla famiglia Farnese (1385-1649) si palesa attraverso la figura del cardinale Alessandro, poi papa Paolo III (1534-1549). La logica è quella della presa di possesso del territorio attuata con una progettazione dal ridisegno organico e coerente. L'ammodernamento, la riqualificazione e la razionalizzazione del borgo creano un continuum urbano tra i due nuclei abitativi e la fortificazione. Lo studio evidenzia come le due contrade si relazionino l'un l'altra attraverso i medesimi allineamenti planimetrici, i rapporti serrati tra le dimensioni dell'abitato, la rocca e i bastioni poligonali progettati da Antonio da Sangallo il Giovane. Nei fatti gli spigoli dei puntoni nord e sud divengono i fulcri della progettazione dell'intero impianto planimetrico. L'uso programmatico della 'veduta a distanza' di elementi architettonici con forte significato ed il conseguente utilizzo del bidente e del tridente nel tessuto viario costituiscono ancora una volta l'impronta della famiglia Farnese sui propri possedimenti.

The significance of the urban redevelopment carried out at Capodimonte during the period it belonged to the Farnese family fief (1385-1649) appears with the election of Cardinal Alessandro Farnese to the papal throne (1534). The Cardinal acted on this territory by carrying out modernisation, redevelopment and rational reorganisation of the entire urban layout. The two quarters are related to each other by the same layout and by the close correspondence in the size of their built-up areas. It is impossible to overlook the fortress, situated in a central position between the two centres, especially the architectural elements of its poly-

gonal bastions designed by Antonio da Sangallo the Younger. There is a comprehensive and cohesive unitary redesign project to obtain an urban continuum between the two towns and the fortress. The programmatic use of 'long-distance views' for very important architectural elements and the consequent use of two-road and three-road convergence points in the street plan once again constitute the hallmarks of the impression made by the Farnese family on its possessions.

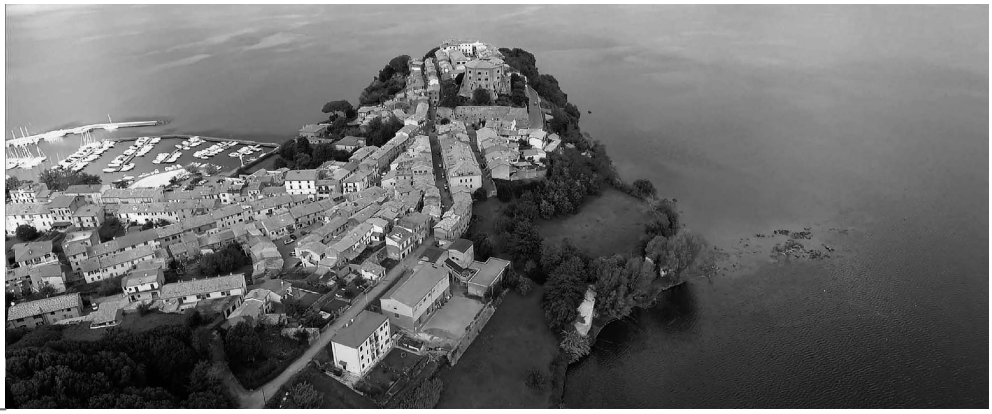
Se è vero che il termine interferenza ha, nell'uso comune, un'accezione negativa legandosi al concetto di disturbo è invece qui usato nel suo puntuale significato di sovrapposizione di due o più elementi che cooperano e si compenetrano dando origine ad un insieme nuovo e propriamente di interferenze urbanistiche ed architettoniche si parla nel momento in cui a Capodimonte giungono i Farnese.
Prima di analizzare le sensibili trasformazioni urbane apportate al piccolo centro sarà bene ricostruire quale fosse la situazione dell'insediamento in età medievale e le condizioni di impianto prima dell'arrivo della potente famiglia a capo del feudo.

L'insediamento medievale

Poco conosciamo del nucleo originario del *Vicus Capomarta*[1] in età alto medievale se non che doveva attestarsi sul punto più alto del promontorio. Dopo la distruzione dell'antica città di *Bisentium* ad opera dei Longobardi nel 749, il *vicus* subisce un incremento delle abitazioni accogliendo parte della popolazione proveniente dalla città devastata. Una prima incisiva trasformazione dell'esiguo agglomerato urbano si compie nell'XI secolo per volontà dei Signori di Bisenzio che fanno innalzare una massiccia torre ad impianto rettangolare a difesa del *vicus* alto medievale. Oltre alla salvaguardia del promontorio lo scopo è quello di controllare il territorio circostante ed in particolare le due strade principali di collegamento tra il capo, Marta, Valentano e il lungolago di Bolsena. Nel 1102 Capodimonte è già citato come *Castrum Capudemontis*[2].
Un momento chiave per la definizione dell'assetto urbano del *castrum* si verifica nel 1254: per volere di papa Alessandro IV[3] la torre esistente viene circoscritta da un castello o rocca. Con la costruzione della torre difensiva dell'XI secolo e con l'ampliamento della fortificazione in forma massiccia e rettangolare ad opera di Alessandro IV si conferma la direzione settentrionale come orientamento preminente per lo sviluppo edificatorio; il pianoro sul quale si attestavano le abita-

1. Cfr. Umberto Pannucci, *I castelli di Bisenzo e di Capodimonte dal Medioevo ad oggi: cronistoria*, Agnesotti, Viterbo 1976, p. 40.
2. Ibidem, p. 45.
3. Rinaldo dei Signori di Jenne, papa dal 1254 al 1261.

1_Capodimonte, vista del promontorio dallo Stradone de Pioppi (attuale via Guglielmo Marconi).



2_Capodimonte, veduta aerea del promontorio con il lago di Bolsena e l'isola Bisentina.

zioni risultava infatti ben protetto orograficamente dalla rupe sul lago e, sul lato collegato alla terraferma, dal castello appena costruito [Figg. 1-2].
In età medievale la totale assenza di mura[4], di porte urbiche, di edifici religiosi appartenenti agli ordini mendicanti, conferma la ridotta entità economica e politica di Capodimonte approssimabile, dunque, ad un centro di piccole dimensioni; detto questo, il limite fisico del centro era dato dagli edifici disposti lungo il pianoro e dalla rocca ancora nella sua forma rettangolare che inviluppava l'originaria torre.

4. La città 'alta' non aveva delle mura difensive propriamente dette ma era delimitata dal perimetro delle case a schiera distribuite sui lati longitudinali del promontorio, le quali avvolgevano la parte alta con la piazza e la rocca. Lungo tali fronti edilizi si aprivano le due porte principali di accesso: la prima localizzata a nord, una piccola 'porticella' che segnava probabilmente l'accesso pedonale alla piazza, attraverso un percorso che corre lungo il fianco occidentale del promontorio. La seconda e più importante a sud-est, collocata proprio tra la chiesa parrocchiale e l'abitazione anticamente destinata all'arciprete. La continuità tra la chiesa e le abitazioni adiacenti doveva in qualche modo costituire una «buona linea di mura castellane». Cfr. Pannucci, *I castelli*, cit., p. 148 e p. 290-292.

I Farnese: trasformazioni urbane tra esigenze militari e rappresentative

Esattamente un secolo dopo la costruzione della rocca Capodimonte diviene possedimento della famiglia Farnese. Dall'anno 1385[5] ha inizio il periodo di maggiore fasto legato al coinvolgimento del piccolo centro nella politica economica e territoriale della famiglia. In particolare dal XV secolo fino alla distruzione di Castro il possedimento godrà di tale considerazione da divenire meta privilegiata di numerosi pontefici[6].
Le maggiori sperimentazioni urbane a Capodimonte si avranno con l'avvento, a capo del feudo, di Pier Luigi il Seniore (1435-1487) e di Alessandro Farnese (1468-1549).
La fase più incisiva dello sviluppo prende l'avvio dalla valorizzazione e dall'ammodernamento della rocca tra il 1450[7] ed il 1485. La modifica sostanziale della fortificazione consiste nel mutare sensibilmente la forma del preesistente castello, detto 'palazzotto'[8], da edificio rettangolare al suo odierno aspetto in forma ottagonale. Oltre alla trasformazione del castello è tracciato, a meridione, il lungo viale denominato Stradone de Pioppi[9], l'odierna via Guglielmo Marconi, che costeggia per un buon tratto il lago collegandosi alla via Verentana.
Già da cardinale, Paolo III, pensa e avvia durature trasformazioni della struttura urbana riuscendo a trasformare il piccolo centro medievale non solo intervenendo sulla fortificazione preesistente adeguandola ad una funzione moderna ma anche edificando ex novo la Contrada Borgo e tracciando nuovi assi viari.
Ancora una volta la valorizzazione del piccolo centro parte dalla ristrutturazione della rocca che diviene il cardine di Capodimonte emergendo volumetricamente tra la Contrada Borgo appena realizzata e l'antica Contrada Rocca che occupava il pianoro del promontorio ed egregiamente difesa dalla fortificazione. La prio-

---

5. 13 giugno 1385. Cfr. Giulio Silvestrelli, *Città, castelli e terre della regione romana. Ricerche di Storia medievale e moderna sino all'anno 1800*, Città di Castello, 1914, pp. 780-781. Cfr. *La genealogia dei Farnese* in Giada Lepri, (a cura di), *Guida ai luoghi farnesiani: le dimore dell'Alto*, Lazio, ADSI, Roma 2015, pp. 58-59.

6. Tra gli ospiti del piccolo centro si annoverano papa Eugenio IV Condulmer, Pio II Piccolomini, Alessandro VI Borgia. Cfr. Pannucci, *I castelli*, cit., pp. 124-127.

7. In questo anno il castello di Capodimonte è menzionato nel testamento di Ranuccio Farnese tra i feudi lasciati ai propri figli. Pier Luigi assume l'amministrazione di Capodimonte dopo la morte del padre Ranuccio. Cfr. Silvestrelli, *Città*, cit., pp. 780-781; Salvatore Enrico Anselmi, *In lilio decor: committenze farnesiane in Tuscia nel 16° e 17°secolo*, Campisano, Roma 2008, p. 83.

8. Già appartenuto ai Signori di Bisenzio. Cfr. Anselmi, *In lilio decor*, cit., p. 83. Cfr. Pannucci, *I castelli*, cit., p. 138.

9. Archivio di Stato di Roma (ASR), Collezione I, Disegni e Piante, Imago, http://www.cflr.beniculturali.it/Collezione_I/ collezione_I.html (Segnatura 12-45/1-1774), [10-11-2017].

3 | 4__

rità della trasformazione obbedisce ad un'esigenza militare alla quale si sovrappone l'intenzione di operare un ammodernamento oggettivo della struttura d'impianto del tessuto viario ed abitativo. A tale proposito una posizione chiave assume la fortezza a quattro bastioni costruita da Antonio da Sangallo il Giovane (1484-1546) intorno al più antico palazzo, nei fatti a difesa dell'abitato, stabilendo il significato ambivalente sia di legame tra le due sfere urbane che di separazione oggettiva. In questo contesto non va dimenticata la costruzione del ponte, contemporaneo ai bastioni, che rappresenta un chiaro segnale che si tratta comunque di un'operazione di conquista e di presa di possesso 'militare' da parte del pontefice del piccolo feudo.

3_Capodimonte, estratto dalla mappa della Collezione I disegni e Piante, (1774). ASR, Collezione I, *Disegni e Piante*, Imago, 12-45/1.

4_L'immagine descrive la presenza dei due distinti nuclei abitativi di Capodimonte, la Rocca e il Borgo. Mette in risalto anche la posizione del vicus, antico nucleo di fondazione della città e l'ipotesi di collocazione della torre medievale realizzata dai Signori di Bisenzio nell'anno 1000.

L'organismo complessivo: l'impianto urbano, la rocca ed il tessuto viario

La mappa del Catasto Gregoriano[10] (XIX secolo) e la planimetria della Collezione Disegni e Piante[11] (XVIII secolo), evidenziano l'impianto urbano di Capodimonte come risultato di due nuclei abitativi piuttosto distinti, separati anche dalle differenti quote di imposta, in cui la rocca diviene l'elemento di cerniera tra i due insediamenti [Fig. 3-4].
La Contrada Rocca, nucleo più antico posto a settentrione, è delimitata a nord e ad

10. Cfr. ASR, Catasto Gregoriano, Centri urbani, Viterbo, Capo di Monte, mappa n. 103. http://www.cflr.beniculturali.it/Gregoriano/mappe.php [15-09-2017].

11. Ibidem.

5 | 6

5_L'immagine descrive i limiti della contrada Rocca con le sue porte di accesso e la fortificazione. È posta in risalto la posizione del vicus, antico nucleo di fondazione della città e l'ipotesi di collocazione della torre medievale realizzata dai Signori di Bisenzio nell'anno 1000.

6_Capodimonte, Contrada Rocca. La "porticella", a nord, segna l'accesso pedonale alla città alta, 1903 ca.

est dalla rupe scoscesa cha cade nel lago di Bolsena, mentre ad ovest il terreno degrada con un salto di quota inferiore [Figg. 5-6]. I differenti livelli caratterizzano l'intero impianto in cui il tessuto abitativo è facilmente gerarchizzabile sia cronologicamente (in rapporto alla localizzazione degli edifici nel punto più alto) che per la prossimità alla rocca. Attualmente la Contrada Rocca risulta impostata su di una lunga piazza centrale di forma poligonale irregolare. La piazza è delimitata a nord dal palazzo Poniatovski al quale si addossano delle abitazioni, ad ovest e ad est da due stecche sfalsate di edifici a schiera e a sud, verso il castello, da due emergenze architettoniche quali la torre dell'orologio ad occidente e la chiesa di S. Maria Assunta ad oriente. Nella piazza, al suo estremo nord, è visibile una fontana ad un livello leggermente più basso della quota pavimentale, elemento non presente nella planimetria del Catasto Gregoriano[12]. L'antico centro è posto direttamente in contatto con la rocca tramite un ponte di accesso alla fortificazione. Ad ovest la stecca di edifici prospicienti la piazza è affiancata da un'altra serie di fabbricati, paralleli alla prima, che condividono dapprima un vicolo, poi, affacciandosi sul retro, un'ulteriore fascia di edifici a schiera (impostati su di una quota inferiore in direzione del lago) tra le attuali via Coste e via dell'Orologio.
Per quanto riguarda la Contrada Borgo[13] è bene puntualizzare che essa scaturisce dal processo di rinnovamento e riqualificazione del centro abitato per volere

12. Catasto Gregoriano, mappa n. 103, cit.

13. Non a caso nel 1545 Capodimonte registra un sensibile incremento demografico e abitativo a seguito della realizzazione della sistematica espansione verso sud. Cfr. Anselmi, *In lilio decor*, cit., p. 81.

del cardinale Alessandro Farnese (cardinale dal 1493 al 1534), processo peraltro già attuato in vari altri possedimenti del Ducato.
L'impianto progettuale del nuovo borgo, a ridosso dei bastioni poligonali sangalleschi, risulta in relazione strettissima con la rocca appena ristrutturata ed il tessuto viario è finalizzato alla visione tridimensionale dello spigolo del bastione poligonale tanto da costituire un duplice cannocchiale ottico sul puntone sangallesco per permettere da lontano la vista dell'elemento più rappresentativo, non a caso elemento di difesa e simbolo del possesso del territorio. Il tessuto viario è dunque impostato su di un tridente formato dalla via di Sotto, via di Mezzo e via di Sopra, (oggi rispettivamente vie Annibale Caro, Biagio Cesetti e San Carlo) dove l'intersezione dei prolungamenti dei tracciati della via di Sotto e della via di Sopra si congiunge rispettivamente nello spigolo nord e nello spigolo est del puntone di nord-ovest. Nei fatti, congiungendo le due strade del bidente (via di Sotto e via di Mezzo) si ottiene che la via di Sotto cada volutamente nello spigolo superiore del bastione poligonale di nord-ovest, mentre prolungando la via di Mezzo essa si congiunge con lo spigolo inferiore sinistro di detto puntone. Quindi il bidente ha come fondale la veduta del bastione che emerge in tutta la sua plasticità. L'impostazione di impianto sui due tracciati viari preminenti obbliga gli edifici centrali a creare un trapezio la cui base minore, formata dalla facciata di una singola abitazione, è prospiciente su uno slargo limitrofo al puntone sud-ovest della rocca sul quale era presente un elemento urbano piuttosto importante quale il pozzo.
Si tratta di schemi già sperimentati in altri ambiti urbani[14] e che possono essere ricondotti alla città radiale e alla strada con fondale in relazione alla quale Enrico Guidoni scrive:
«Ciò che è degno di essere osservato, che emerge rispetto al tessuto ambientale circostante, deve essere visto a distanza per imporsi, in modo diretto ed immediato (attraverso cioè una linea di visuale che corrisponde a una strada rettilinea di cui l'oggetto architettonico fa da fondale in tutta la sua potenzialità dominante»[15].
Modelli di questo tipo saranno riproposti in molti centri appartenenti ai Farnese,

---

14. Tra gli esempi emblematici di bidente e di strada a cui fa da fondale un elemento di architettura militare (con palese significato di controllo strategico del territorio) si cita il caso delle strade duecentesche per la *grande Firenze* di Arnolfo di Cambio. Cfr. Enrico Guidoni, *Storia dell'urbanistica. Il Duecento*, Laterza, Roma-Bari 1989, pp. 134-173; in particolare le pp. 150-154; 163; Idem, *Strada e isolato. Dall'Alto Medioevo al Settecento*, in «Lotus International», XIX (1978), pp. 4-19; Idem, *Antonio da Sangallo il Giovane e l'urbanistica del Cinquecento*, in Gianfranco Spagnesi (a cura di), *Antonio da Sangallo il Giovane: la vita e l'opera,* Atti del XXII congresso di Storia dell'architettura, Centro di studi per la storia dell'architettura, Roma 1986, pp. 217-230; anche in Idem, *L'Arte di progettare le città. Italia e Mediterraneo dal Medioevo al Settecento*, Kappa, Roma 1992, pp.147-156.

15. Cfr. Enrico Guidoni, Angela Marino, *Storia dell'Urbanistica*, *Il Cinquecento*, Laterza, Bari 1982, pp. 275 e segg. Cfr. anche cap. IV, *Roma e l'universo farnesiano*, pp. 270-308.

in particolare nell'Alto Lazio, dove l'impianto viario a tridente diverrà l'elemento riconoscibile della progettazione farnesiana.
Le strade hanno caratteri differenti con un significato più pubblico della via di Sotto e della via di Mezzo e più privato della via di Sopra (nonostante vi si attesti la chiesa di San Carlo Borromeo)[16] anche a causa del transito che può avvenire solo parzialmente a causa della sua terminazione sul declivio. La via di Sotto, gerarchicamente più importante delle altre che formano il Tridente, confluisce direttamente nel noto Stradone de Pioppi mediante un importante cambio direzionale.
Dunque, l'impianto del nuovo borgo risponde alla volontà di Paolo III di migliorare la struttura del piccolo centro ammodernandolo anche attraverso la razionalizzazione del tessuto viario d'impianto.
La grande innovazione urbanistica apportata a Capodimonte dal pontefice consiste nel concepire il feudo finalmente come un *unicum*, creando le famose interferenze urbanistiche con la cooperazione tra tutti gli elementi che sommandosi danno luogo alla completa rinascita del centro.
Ciò avviene legando idealmente, ma tramite continui riferimenti fisici alla fortezza[17], il tessuto abitativo di entrambe le contrade nonostante le differenti quote di imposta dei due borghi e della rocca; e ancora, il reale rinnovamento filologico si attua nell'uso programmatico della 'veduta a distanza' di elementi architettonici altamente significativi (ad esempio il bastione poligonale), elementi che in questo, come in altri molteplici casi su possedimenti farnesiani, definisce chiaramente l'appartenenza del territorio a questa specifica famiglia ed il suo elevatissimo privilegio sociale. Tali acquisizioni inedite sulle trasformazioni dell'impianto urbano di Capodimonte ad opera di Alessandro Farnese (cardinale dal 1493 fino all'elezione al soglio pontificio avvenuta nel 1534)_sono puntualmente evidenziate dallo studio sugli allineamenti tra le varie componenti nei successivi paragrafi e nelle tavole di analisi.

La fortificazione

Già con Pier Luigi il Seniore il castello era stato adeguato alle nuove tecniche belliche mutandone la forma da semplice rettangolo ad organismo poligonale ottagono[18]. Nel momento in cui Capodimonte è prepotentemente al centro degli

16. La chiesa si costruisce nel 1616 sulle rovine di un vecchio oratorio dedicato a San Rocco ancora esistente agli inizi del Seicento. Cfr. Anselmi, *In lilio decor*, cit., p. 90.

17. Gli interventi precedenti si erano basati esclusivamente sulla valorizzazione dell'elemento difensivo.

18. Cfr. Federica Angelucci, *Fortificazioni del primo Cinquecento nel Lazio settentrionale*, Atti del

interessi di Paolo III sul territorio del feudo Farnese[19] ecco che la rocca dovrà essere nuovamente ammodernata: non solo aggiornata militarmente ma, essendo divenuta meta privilegiata dal Pontefice come luogo di svago, dovrà anche ottemperare alla funzione di residenza fortificata (oppure possibile proprio per questa sua connotazione difensiva). Con l'arrivo del cardinale Alessandro Farnese (1468-1549) a Capodimonte, la rocca subisce delle trasformazioni mediante l'utilizzo di elementi architettonici di innovazione. Tra il 1510 ed il 1515, viene chiamato Antonio da Sangallo il Giovane[20], verosimilmente conosciuto durante i lavori di ammodernamento del castello di Civita Castellana, per adeguare con urgenza l'edificio preesistente, già originariamente a destinazione difensiva, a forme e a modelli di maggior perfezionamento tecnico-militare. Circa Antonio da Sangallo il Giovane il Vasari scrive: «Nella quale andata [a Gradoli] fece grandissima utilità nel restaurare la rocca di Capo di Monte, con ricinto di mura basse e ben foggiate»[21].
Lo scopo del Sangallo e ovviamente della committenza farnesiana è finalizzato ad ottenere un organismo del tutto nuovo non solo per la difesa ma come edificio altamente rappresentativo di potenza e di prestigio con la duplice funzione tipologica di fortezza e di palazzo. Obiettivo raggiunto con interventi mirati, impegno costruttivo ed economico. Operando su un edificio preesistente che peraltro aveva già subìto alcuni interventi, l'opera non appare morfologicamente organica e continua, denunciando planimetricamente e spazialmente le forme

---

Convegno Nazionale di Studi "Pier Francesco da Viterbo e l'architettura militare italiana del primo Cinquecento" (Roma-Viterbo, Facoltà di Architettura "Valle Giulia", Università degli Studi di Roma "La Sapienza" – Palazzo Brugiotti, 27-28 novembre 2008), a cura di Guglielmo Villa, in «Storia dell'Urbanistica», Annuario nazionale di storia della città e del territorio, Anno XXVIII, Serie Terza, 1, 2009, pp. 33-48, figg. 1-13.

19. Feudo che sarà incluso nel Ducato di Castro (1537-1649). Il Ducato, creato da Paolo III in favore del figlio Pier Luigi Farnese, nasce come feudo dello Stato Pontificio. Dopo alterne vicende, legate alla situazione patrimoniale debitoria dei Farnese nei confronti dello Stato Pontificio, il papa Innocenzo X Pamphilj ordinerà la demolizione della città di Castro e con essa la fine del Ducato.

20. Notevoli sono i legami tra la committenza farnesiana e alcuni architetti chiamati a progettare le opere dei centri dello 'stato dei Farnese' (Caprarola e Gradoli solo per citarne alcuni), tanto che anche qui, come a Caprarola, si succedono Antonio da Sangallo il Giovane e poi Vignola. Cfr. Anselmi, *In lilio decor*, cit. p. 87.

21. «E non passò molto tempo che andò a Gradoli, luogo su lo stato del Reverendissimo cardinal Farnese, e vi fece fabbricare per quello un bellissimo et utile palazzo. Nella quale andata fece grandissima utilità nel restaurare la rocca di Capo di Monte, con ricinto di mura basse e ben foggiate; e fece allora il disegno della fortezza di Capraruola». Cit. Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri,* nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550, Einaudi, Torino 1986, p. 816. Cfr. anche ivi, nota n. 18: «*Il Sangallo restaurò intorno al 1510-13 la rocca di Capodimonte nei pressi del Lago di Bolsena, che era stata edificata nella seconda metà del secolo precedente. Il disegno 35A conservato presso il Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi riporta gli adattamenti di Antonio*».

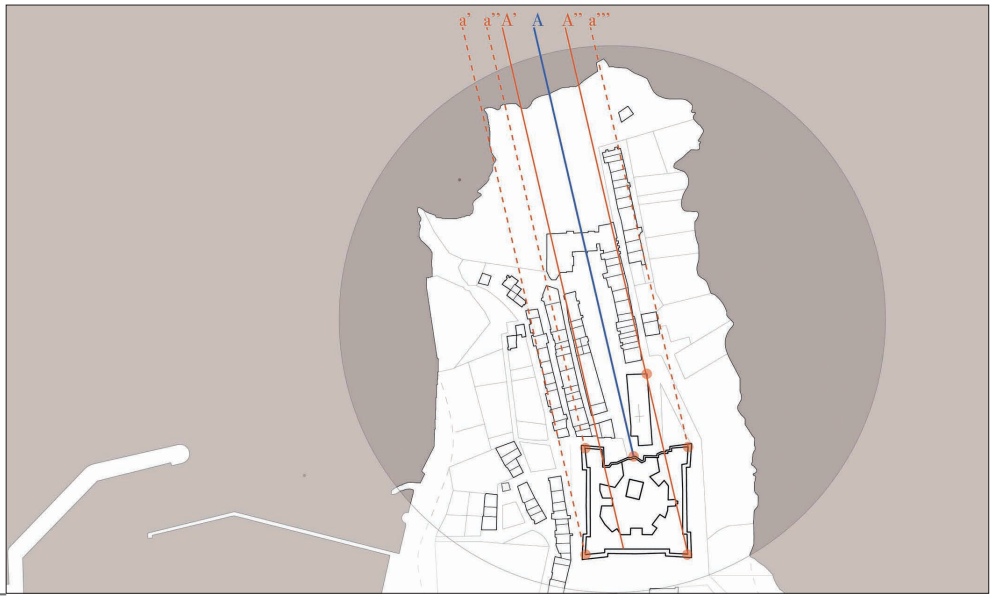
originarie caratteristiche del luogo e gli interventi avvenuti in epoche successive ad inglobare il primitivo elemento fortificatorio.
La rocca, separata dal tessuto urbano, domina il centro abitato e controlla l'intero lago di Bolsena e le vie Verentana e Martana del territorio limitrofo. Dal punto di vista planimetrico è possibile riconoscere le varie fasi costruttive. Il castello, costruito originariamente ad impianto quadrilatero con fossato e successivamente modificato in ottagono, è ammodernato dal Sangallo per mezzo di una base ai cui estremi vi sono quattro bastioni poligonali; l'architetto dei Farnese disegna anche il ponte[22] che collega l'ingresso principale della rocca alla piazza del borgo vecchio. Gli interventi del Sangallo si occupano di aumentare la difesa della fortificazione inserendo i contrafforti su tutti gli angoli dell'ottagono, la cortina muraria ed i bastioni, aggiungendo il loggiato a settentrione, l'avancorpo di ingresso e ridisegnando il cortile interno. Le lunghe cortine murarie a congiungimento dei puntoni sono tra loro parallele denunciando un tipo di fortificazione assai regolare e per questo ancora acerba rispetto alle complesse planimetrie stellari di interventi successivi. Alessandro Farnese (cardinale dal 1493 al 1534) desidera inoltre abbellire la fortificazione e offrirle maggiormente l'aspetto di una residenza. Sangallo sistematizza e regolarizza il cortile interno tramite l'uso di arcate e di ordini architettonici sovrapposti[23], il cui lato meridionale si attesta sull'originaria torre del XIII secolo e realizza il giardino pensile superiormente ai puntoni. L'ultimo meritevole intervento consiste nell'annessione alla facciata settentrionale della rocca di un loggiato che aggetta come un avancorpo sul panorama del lago spaziando sui centri del territorio limitrofo, ricordo della medesima funzione del noto loggiato di palazzo Piccolomini a Pienza; è dunque evidente l'attenzione per l'elemento naturale, i rimandi continui tra architetture e paesaggio.
Dunque puntuali ed efficaci interventi che mutano la fortificazione non solo nell'aspetto, ingentilendola, ma nella destinazione d'uso: da mera ma indispensabile fortificazione a residenza, soprattutto estiva, dove accogliere la corte ed i pontefici per gite sul lago e alle isole.

Il tessuto abitativo

Attualmente la Contrada Rocca [Fig. 7] risulta composta dal palazzo Poniatowsky che segna fisicamente il limite nord dell'insediamento sul pianoro del promon-

22. Di questo ponte esiste un disegno di Antonio da Sangallo il Giovane (1484-1546) con l'iscrizione '*ponte lavatore chapitumonti*' contenuto nella raccolta *Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi*, A 35v. Cfr. Gustavo Giovannoni, *Antonio da Sangallo il Giovane*, Tipografia Regionale, Roma 1959, I, p. 267.

23. Cfr. Lepri, *Guida ai luoghi farnesiani*, cit., p. 17.



7_Studio e graficizzazione degli allineamenti planimetrici nella contrada Rocca. In particolare sono individuati gli assi: A, asse di simmetria passante per uno dei lati del ponte;
AA'=AA"= 8 canne romane, assi che individuano la zona centrale del nucleo originario del vicus;
a', a", a'" , assi principali di allineamento paralleli ad A e passanti per i bastioni della Rocca.

7

torio, dall'emergenza architettonica della chiesa di S. Maria Assunta che fronteggia la rocca sebbene collocata lateralmente in posizione ad essa subordinata, dall'attuale palazzo comunale e da cinque file di abitazioni di tipologia edilizia definibile 'a schiera'[24]. Ciò che emerge chiaramente è la gerarchizzazione di detti 'fabbricati' a seconda della loro localizzazione ossia se delimitano la piazza della Rocca o se si attestano ad una quota inferiore. Proprio gli evidenti livelli orografici ai quali è subordinato l'impianto urbano caratterizzano il tessuto abitativo di Capodimonte. Le due file di edifici che delimitano la piazza dovevano, in origine, essere formate da elementi della tipica casa a schiera medievale in cui la cellula tipo era composta da un piano terra, da un unico piano superiore e da una copertura con tetto a tegole.
È nota la situazione del nucleo abitativo alla seconda metà del XV secolo in cui l'insediamento conta poche case raggruppate sulla sommità del promontorio che, con quelle dei coloni e le Scuderie dei Signori, delimitano una piazzetta[25]. Si

24. Per la tipologia edilizia 'a schiera' della tradizione romana cfr. Federica Angelucci, *La tipologia edilizia del Quattrocento nel Borgo di Ostia*, in «Storia dell'Urbanistica», *Città medievali, orientamenti e metodi di ricerca*, a cura di Enrico Guidoni, Annuario nazionale di storia della città e del territorio. n.s., 5, Roma 1999, pp. 117-133, figg. 1-10, tav. XXVI-XXVII.

25. Nell'anno 1453 Capodimonte conta cinquanta famiglie. Cfr. notizia documentata nella visita pastorale del vescovo di Monfiascone. Cfr. Silvio Pierluigi, *Capodimonte e l'Isola Bisentina, (Lago di Bolsena) durante la signoria dei Farnese (1385-1649)*, Tipografia "La Commerciale", Viterbo 1939, pp. 27-36.

può affermare verosimilmente che la piazza e con essa il tessuto abitativo muti all'interno del più ampio disegno di risistemazione urbana deciso dal cardinale Alessandro Farnese (futuro Paolo III) a capo del feudo. In assenza di un rilievo delle abitazioni ma conoscendone la suddivisione grazie alle mappe del Catasto Gregoriano e del Catasto attuale, è possibile osservare che le unità edilizie presentano attualmente una ripartizione degli alloggi piuttosto modificata rispetto a ciò che è possibile ipotizzare circa la loro origine ed in ogni caso dal raffronto con la mappa del Gregoriano. Tali modifiche riguardano naturalmente sia la pianta che l'alzato degli edifici.

Le case, addossate ma indipendenti l'una dall'altra, sono disposte razionalmente sullo spazio del pianoro andando a delimitare la piazza prima del salto di quota e formando con la loro sagoma un limite fisico di accesso al borgo, una linea muraria costituita dalla continuità degli edifici. La profondità di ogni stecca è data prevalentemente da due cellule addossate, appartenenti o no al medesimo proprietario e dove, con la quota inferiore della zona retrostante il pianoro, gli edifici ad un piano abitativo raggiungono l'altezza di tre piani.

La progettazione di impianto, maggiormente regolare nella Contrada Borgo realizzata ex novo, fa qui invece i conti con la preesistenza di alcuni alloggi che vanno a dettare la scarsa regolarità nell'altezza dei singoli edifici cosa che non permette ad esempio di avere una stessa linea di colmo per cui non si può parlare di caseggiati ma di un insieme di corpi edilizi attestantisi su una stessa linea di sedime.

Le schiere della Contrada Rocca hanno dimensioni che variano dalle 2,5 alle 3,5 canne romane. Gli edifici che delimitano la piazza hanno la profondità di 3 canne per la fascia ad ovest e di 3,5 canne per quella ad est, mentre le abitazioni su via Coste hanno una dimensione di 3,5 canne romane per passare poi agli edifici su via dell'Orologio, i più recenti e di minori dimensioni (anche in altezza) che attestano la loro profondità in 2,5 canne romane.

Il carattere economico delle abitazioni è giustificato dalla presenza nel borgo di cittadini appartenenti più che altro ad un ceto basso e dove solo alcune famiglie emergevano socialmente.

La presenza di scale a profferlo, tipiche della tradizione viterbese, è prevalentemente concentrata in questa contrada, in particolare nelle abitazioni attestantesi sulla piazza della Rocca.

Per quanto concerne i materiali utilizzati, i quattro muri portanti della cellula tipo sono realizzati in blocchetti di tufo malamente sbozzati ancora visibili nei pochi edifici non ricoperti da intonaco, finitura senz'altro non presente in origine poiché piuttosto costosa.

La copertura è del tipo a coppo e contro coppo senza soluzione di continuità, ossia senza essere intervallata a distanza regolare dalla presenza di filari di embrici per la manutenzione del tetto. L'orditura dei tetti è realizzata in legno

di castagno in piena corrispondenza con la tradizione viterbese e con la massiccia presenza di boschi di castagni nella regione.
Osservando sia il Catasto Gregoriano che la planimetria attuale si nota che gli edifici appartenenti alla Contrada Borgo hanno dimensione e forma assai variabile in quanto devono assoggettarsi al disegno urbano dei tracciati viari del tridente farnesiano.
Gli isolati abitativi risultano di lunghezza e larghezza differenti per cui il numero di cellule cambia a seconda della dimensione e della posizione del blocco. La fascia di abitazioni, partendo da ovest, lungo il tracciato della via di Sotto risulta composta da un'unica fila di cellule con profondità di 3 canne romane mentre l'isolato tra via di Sotto e via di Mezzo è quello che maggiormente risente del vincolo progettuale tanto da assumere una forma trapezioidale andando a scardinare la regolarità del modulo edilizio pur di obbedire alle rigide esigenze di disegno urbano. Lungo la via di Sotto, gerarchicamente preminente rispetto alle altre, alcuni edifici hanno subìto nel corso degli anni la sopraelevazione di un piano. L'isolato con le abitazioni tra la via di Mezzo e la via di Sopra, in particolare la fascia ad est, è quello che possiede le maggiori dimensioni andando a raggiungere la profondità di 6,5 canne romane[26]. Inoltre, la lunghezza complessiva del caseggiato (42 canne) è pari a tre volte l'ampiezza di palazzo Macchi (14 canne) situato all'estremità meridionale di dette schiere. I caseggiati lungo la via di Sopra, attualmente di ampiezza pari a 6 canne[27], mantengono la dimensione originaria in altezza denunciando il carattere defilato di detta via.
Nonostante la serrata progettazione della contrada i successivi rimaneggiamenti non permettono di leggere immediatamente il disegno unitario. Nei prospetti le aperture seguono lo schema tipico della schiera in cui si ha al piano terra un ingresso all'abitazione e, ove presente, uno più ampio alla bottega, mentre superiormente la posizione divaricata delle finestre lascia al centro uno spazio vuoto, in genere dedicato all'elemento del camino[28].
Le poche botteghe e i laboratori artigiani necessari alla vita della cittadella erano

26. Una canna romana equivale a 2,234 m., mentre un piede romano equivale a 0,297896 m, quindi circa 30 cm.

27. Mentre l'ampiezza della chiesa di San Carlo in testata alla fila di schiere è pari a 4,5 canne romane.

28. Il posizionamento del camino è dovuto al tipo di solaio usato nel viterbese che, grazie all'uso dell'essenza di castagno che possiede un tronco imponente, permette di situare la trave centrale parallelamente al fronte lasciando libero il vano centrale mentre le due campate dell'orditura secondaria gravano in modo equivalente sui muri laterali (tutti i quattro muri della cellula edilizia sono portanti).

collocati in questa contrada (la presenza di aperture di maggiori dimensioni confermerebbero quanto detto).
Lo studio del brogliardo[29] afferente al catasto del 1819 ha testimoniato, ancora a quella data, la vocazione agricola del centro con la massiccia destinazione d'uso (oltre alle residenze) di 'stalle e fienili', 'cantine' e 'magazzini' nonché la presenza sul territorio circostante di 'vigne', 'oliveti', 'castagneti' e campi destinati al 'pascolo' o a 'seminativo'.
L'analisi ha dunque evidenziato una forte discrepanza tra planimetria ed alzato ossia tra le chiare intenzioni progettuali realizzate con serrati legami tra tessuto abitativo ed elemento fortificatorio (per un ridisegno urbano razionale e coerente) e la realizzazione degli edifici. Quindi se planimetricamente parliamo di un impianto piuttosto maturo grazie alla puntuale attenzione nel disegno dei tracciati viari possiamo affermare che volumetricamente si perde il progetto unitario a causa dell'eccessiva eterogeneità degli edifici, assente invece in molti esempi coevi con impianti più elementari.

Nel 1609 Capodimonte conta 216 famiglie con 835 abitanti[30]. Con l'avvento della Prima guerra di Castro negli anni 1641-1644, anche Capodimonte è occupata dalle truppe pontificie e l'amministrazione passa temporaneamente alla Camera Apostolica. Non è casuale se in questi stessi anni si contano restauri all'edificio della rocca con risarcimento alla cinta muraria delle lacune nell'apparecchiatura lapidea, ripristino del fossato e dei terrapieni[31].
La crisi successiva all'abolizione dei privilegi commerciali concessi da Paolo III decreta il fallimento economico dei Farnese. Nel 1649 si perpetra la distruzione della città di Castro ad opera delle truppe pontificie di Innocenzo X Pamphilj. Il 19 novembre la Camera Apostolica entra in possesso delle terre ducali della famiglia Farnese mantenendo la Castellania di Capodimonte e Bisenzio.

F.A.

29. Con il termine 'brogliardo' si indica un registro catastale diviso in colonne nel quale è indicato il numero della particella riferita alla mappa (in questo caso del Catasto Gregoriano), il nominativo del proprietario, l'ubicazione, il numero civico, la natura dei fondi ed il loro uso, nome cognome e genitore del proprietario, numero dei piani, superficie dei fondi.

30. Visita pastorale del vescovo di Montefiascone. Bisenzio, nella stessa epoca conta 40 famiglie con 126 abitanti. Cfr. Pierluigi, *Capodimonte e l'Isola Bisentina*, cit., pp. 70-74.

31. Gli interventi architettonici di costruzione e restauro proseguono anche per quanto concerne la chiesa di Santa Maria Assunta. Dal 1635 al 1648, Il consiglio cittadino decreta una serie di opere da realizzare che prevedono sia interventi di manutenzione ordinaria che restauri veri e propri al fine di risarcire la copertura e di dotare il presbiterio di scranni per le magistrature.

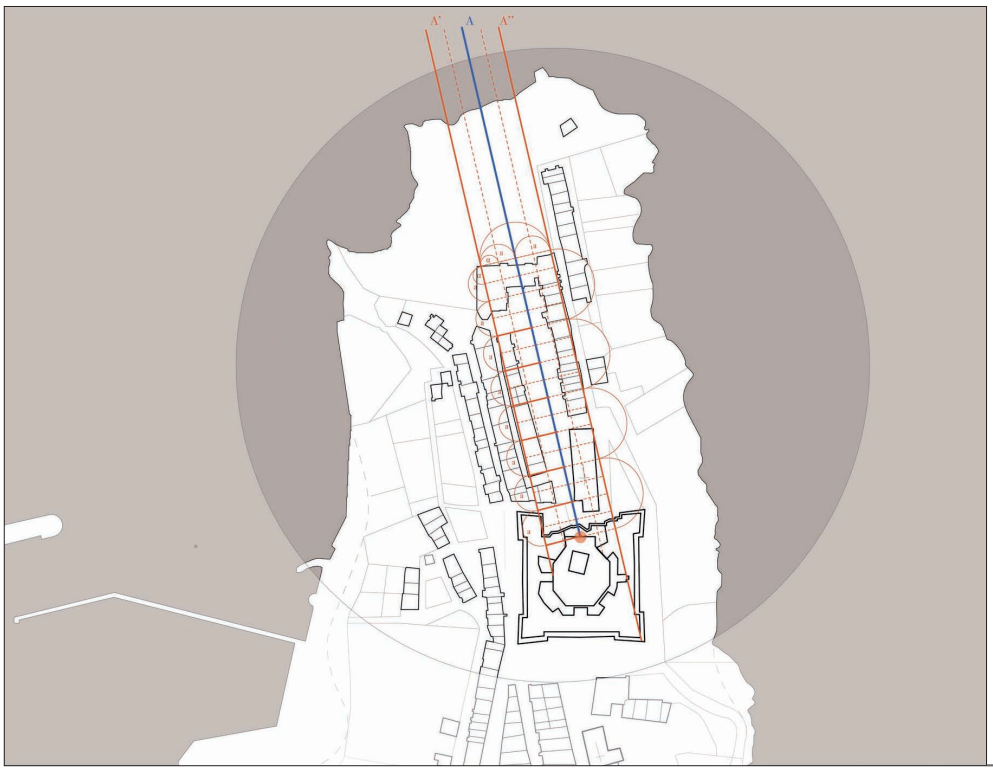
Il *Vicus*: analisi degli allineamenti

Il punto di partenza dell'analisi, poi trasformatosi nello strumento fondamentale dello studio, è stato il confronto tra il catasto attuale e il catasto Gregoriano[32]. Sulla base dell'attuale catasto georeferenziato, il lavoro di rettifica del catasto Gregoriano ha permesso di rendere omogenee le due piante. Inoltre, nel considerare gli scarti derivanti dal differente tipo di rilievo, si è ottenuta una graficizzazione più chiara e ordinata del catasto del 1819. Tale confronto tra i documenti catastali ha come obiettivo delineare i caratteri dell'evoluzione architettonica e urbanistica dell'abitato di Capodimonte. Più precisamente, la ricerca è stata condotta attraverso lo studio degli allineamenti planimetrici (e visivi) del tessuto urbano della città. Il lavoro ha condotto a risultati nuovi e inediti nel tentativo di rilevare importanti sovrapposizioni e parallelismi tra le sistemazioni urbanistiche delle contrade Rocca e Borgo, unitamente alla presenza della fortezza.

Nell'individuazione degli allineamenti del *vicus* non si è potuto fare a meno di prescindere dalla presenza della rocca farnesiana, poiché in relazione con il costruito sia della città alta sia dell'insediamento cinquecentesco. Si è innanzitutto individuato uno degli assi di allineamento principali, l'asse A passante per uno dei lati del ponte di collegamento tra la piazza della Rocca e la fortificazione e quasi per il centro della piazza stessa. Proprio questo asse risulta parallelo all'asse A'', allineato a est con il bastione meridionale della rocca, la chiesa parrocchiale di Santa Maria Assunta e uno dei fronti della linea delle schiere lungo via Puniatoschi.
La distanza di 8 canne romane[33] tra gli assi AA'' è la stessa tra AA'; ciò implica che l'asse A sia l'asse di simmetria della zona centrale del nucleo del *vicus*. Gli assi A' e A'' delimitano la parte centrale della contrada, con riferimento alle prime due linee di edifici a schiera che si fronteggiano su piazza della rocca. A ciò si aggiunge che gli ulteriori allineamenti secondari paralleli ad A, ovvero a', a'', a''', risultano tutti disposti in asse con i bastioni poligonali della rocca e con i fronti degli edifici delle schiere, ad est e ad ovest della piazza. Dunque, si può affermare che esiste una relazione tra l'intera fortezza e il tessuto della Contrada Rocca, in quanto risultano vicendevolmente allineati tra loro [Fig. 7].
Inoltre, le ricerche effettuate sulla contrada hanno analizzato i rapporti pro-

32. La mappa del catasto gregoriano è conservata presso l'Archivio di Stato di Roma. Nel brogliardo associato alla mappa sono rilevabili i toponimi di *Vicus* e *Borgo*, riferiti alle due contrade principali di Capodimonte. Cfr. ASR, Catasto Gregoriano, Centri urbani, Viterbo, Capo di Monte, mappa n. 103. http://www.cflr.beniculturali.it/Gregoriano/mappe.php [15-09-2017].

33. Una canna romana equivale a circa 2,234 metri.



8_Studio e graficizzazione dei proporzionamenti del tessuto edilizio del vicus. Il modulo pari a 8 canne romane, su cui si imposta l'area della piazza, risulta nuovamente adattabile anche per il tessuto edilizio, con riferimento al gruppo delle abitazioni a ovest della piazza. Estendendo il modulo a tutta la parte individuata dagli assi A' e A", l'impianto rispetta un rapporto di proporzionamento trasversale-longitudinale pari a 1:4.

8

porzionali e dimensionali di una parte dell'abitato, in particolare il gruppo di schiere a ovest della piazza, compreso tra piazza della Rocca e via della Gavettona. Emerge nuovamente un sistema proporzionale in canne romane e, come per la piazza risulta un'ampiezza di 8 canne romane, anche l'intero fabbricato è proporzionato secondo tale "modulo", complessivamente ripetuto quattro volte. Il ragionamento è stato esteso fino alla facciata dell'avancorpo sangallesco, per evidenziare come la distanza tra il fabbricato e il centro della facciata della loggia sia pari a 16 canne romane (dunque due volte il modulo base individuato in precedenza)[34]. Tornando a prendere in considerazione gli assi di allineamento precedentemente identificati, A, A', A'', si scopre che tutta la zona centrale del *vicus*, piazza e case a schiera sui due fronti di essa, fino alla rocca, risulta dimensionata secondo una maglia piuttosto regolare con modulo 4x4 canne romane, mantenendo un rapporto proporzionale trasversale-longitudinale di 1:4 [Fig. 8].

34. Si fa riferimento al modulo pari a 8 canne romane perché è quello su cui si dimensiona la piazza.

Un'apparente anomalia

Un dato che emerge dallo studio e dalla ricerca degli allineamenti generatori dell'impianto urbano è la presenza di un'anomalia: il mancato allineamento tra l'avancorpo della rocca con il ponte e di conseguenza con l'intero abitato del *vicus*. Peraltro, il ponte stesso non è allineato con l'ingresso al palazzo, che risulta a sua volta spostato verso destra rispetto alla facciata. È noto che Sangallo intervenne su un edificio ormai consolidato nella sua forma e struttura, dunque la sua è un'opera di ammodernamento, in cui chiaro è il vincolo delle preesistenze. Il cortile, già presente, venne da lui regolarizzato, attestandone il lato meridionale all'antica torre medievale, conservandone anche l'allineamento. É lecito supporre che anche l'ingresso al Palazzo, così spostato a destra e non in asse con la facciata, sia il frutto dell'allineamento col cortile. Per motivi spaziali, il ponte non avrebbe potuto certamente seguire lo stesso criterio, a causa della presenza dell'edificio della chiesa parrocchiale. Inoltre, non avrebbe avuto accesso diretto alla piazza, su cui il palazzo dominava. L'elemento di cerniera e transizione tra i due elementi, il ponte e la rocca, è dunque proprio l'avancorpo loggiato realizzato da Sangallo. Egli lo attesta probabilmente sul lato settentrionale della vecchia rocca ottagonale e riesce a creare un collegamento con il ponte, anche questo da lui progettato. Infatti come si è visto, uno dei lato del ponte è allineato con l'asse di simmetria della facciata della loggia. Cambiando per un istante il punto di osservazione dalla pianta all'alzato (ma anche lasciando alle spalle la rocca), affacciandosi dalla loggia e volgendo lo sguardo al lago, si può immaginare e scoprire perché l'avancorpo segua un suo autonomo allineamento [Fig. 9]. Ecco che gli allineamenti planimetrici e urbanistici lasciano il posto a quelli visivi, connotati certamente da significati specifici e diversi. Difatti, l'obiettivo di Sangallo (probabilmente su desiderio del suo committente Paolo III) fu quello di creare un collegamento visivo con l'isola Bisentina: qui, nella chiesa dei Santi Cristoforo e Giacomo, una sorta di vero e proprio monumento commemorativo della famiglia Farnese, sono conservati tuttora i sepolcri di Ranuccio Farnese il Vecchio e di Pierluigi il Seniore, personalità a cui si attribuisce la fortuna del casato. La chiesa stessa, edificata in corrispondenza della precedente chiesa di San Giovanni, viene attribuita al Sangallo e la cupola al Vignola[35].

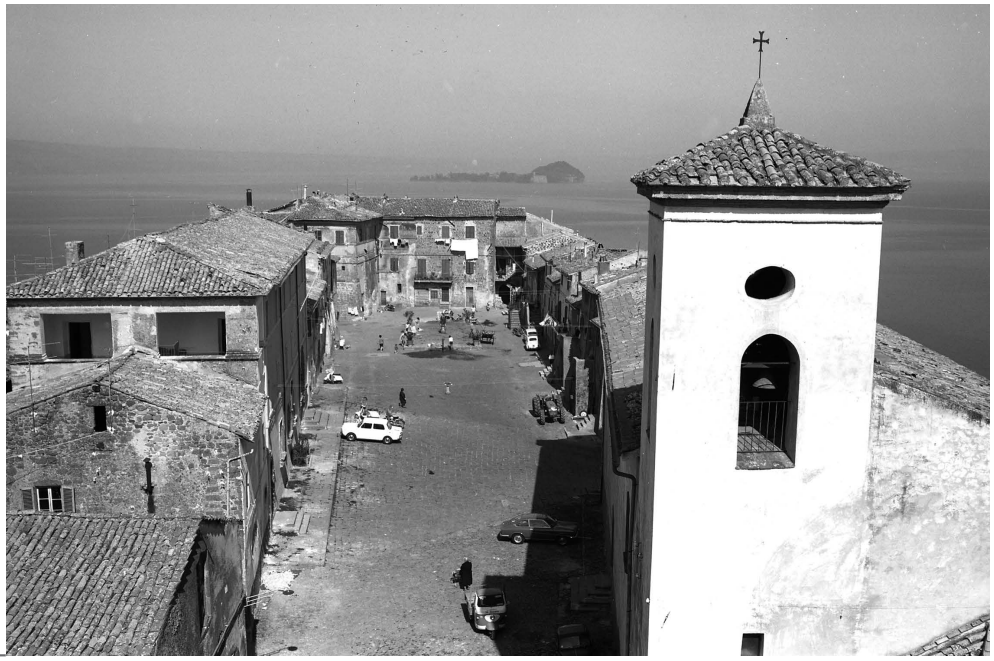
---

35. Cfr. Caprio Bonaventura, *Il castello di Latera e i suoi rapporti con la famiglia Farnese e con l'abbazia di San Salvatore al Monte Amiata: storia e arte*, Comune di Latera, Latera 2004, p. 93. Per completezza si rimanda ai diversi convegni sull'opera del Vignola e sui rapporti con la famiglia Farnese. Cfr. Anna Maria Affanni, Paolo Portoghesi, *Studi su Jacopo Barozzi da Vignola: atti del Convegno internazionale di studi*, Gangemi, Roma 2011. Cfr. Christoph Luitpol Frommel, Maurizio Ricci,

9_Prospetto dell'avancorpo dell'originario loggiato. In evidenza il disassamento dell'ingresso operato da Antonio da Sangallo il Giovane, con la facciata e il ponte. Foto dell'autrice C.M., 2017.

Si può quindi affermare che questa apparente anomalia non è stata certo frutto di un errore dovuto all'incapacità del progettista di relazionarsi con le preesistenze. Tale situazione permette invece di capire la complessità delle problematiche affrontate da progettisti e architetti, anche in relazione alle esigenze della committenza, le cui scelte dichiarano sempre un forte simbolismo di carattere politico. Il ponte avrebbe dovuto rispondere probabilmente ad

Richard J. Tuttle, *Vignola e i Farnese: atti del convegno internazionale Piacenza, 18-20 aprile 2002*, Electa, Milano 2003.



10_Capodimonte, piazza della Rocca ed isola Bisentina nel lago di Bolsena viste dal loggiato della rocca. (Capodimonte, Lazio, U.Fi: D. 93, a. 32 (1969), 161437) Biblioteca Hertziana - Max-Planck-Institut fur Kunstgeschichte, Rom.

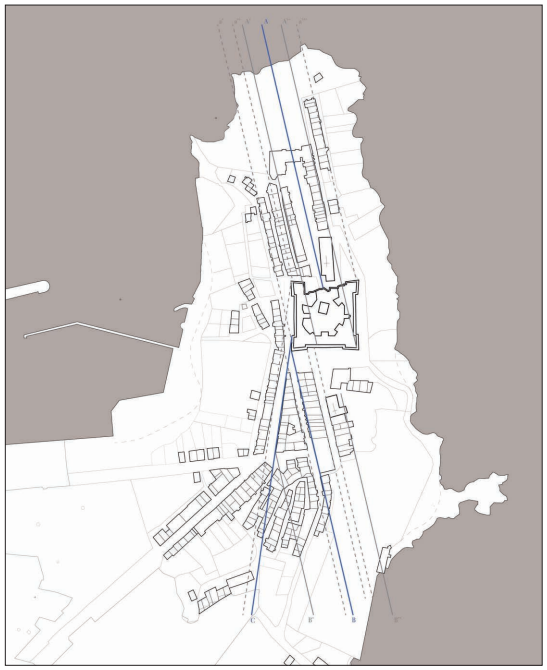
10__

una esigenza più pratica di reale collegamento materiale, e in questo senso la sua è una relazione con il terreno, con il suolo e con la città fisica, mentre la loggia, con il suo rapporto con l'intero contesto naturalistico, è protesa verso un mondo spirituale.

Il progetto del Borgo: l'impianto urbano

Come detto, la nuova contrada del Borgo si inserisce nei piani di ampliamento urbanistico sostenuti fortemente dai Farnese[36]. La città alta, stretta nelle rive scoscese del promontorio e avvolto dalle fitte linee di case a schiera, non avrebbe potuto accogliere nuove abitazioni. Di conseguenza, emerge la necessità di un nuovo spazio completamente disponibile, identificato nella porzione di territorio a sud della fortificazione.
Grazie all'analisi condotta sul tessuto urbano è evidente, ancora una volta, come

36. L'accrescimento urbanistico della città a cui seguì uno sviluppo demografico, si basava su obiettivi probabilmente di carattere economico. Infatti, per aumentare lo sviluppo agricolo del centro, affluirono numerosi lavoratori qualificati dalla Toscana, dall'Umbria e da Parma, probabilmente spinti dallo stesso Pierluigi, che nel 1545 aveva ottenuto in eredità il Ducato di Parma e Piacenza. Cfr. Pierluigi, *Capodimonte,* cit., pp. 65-66.



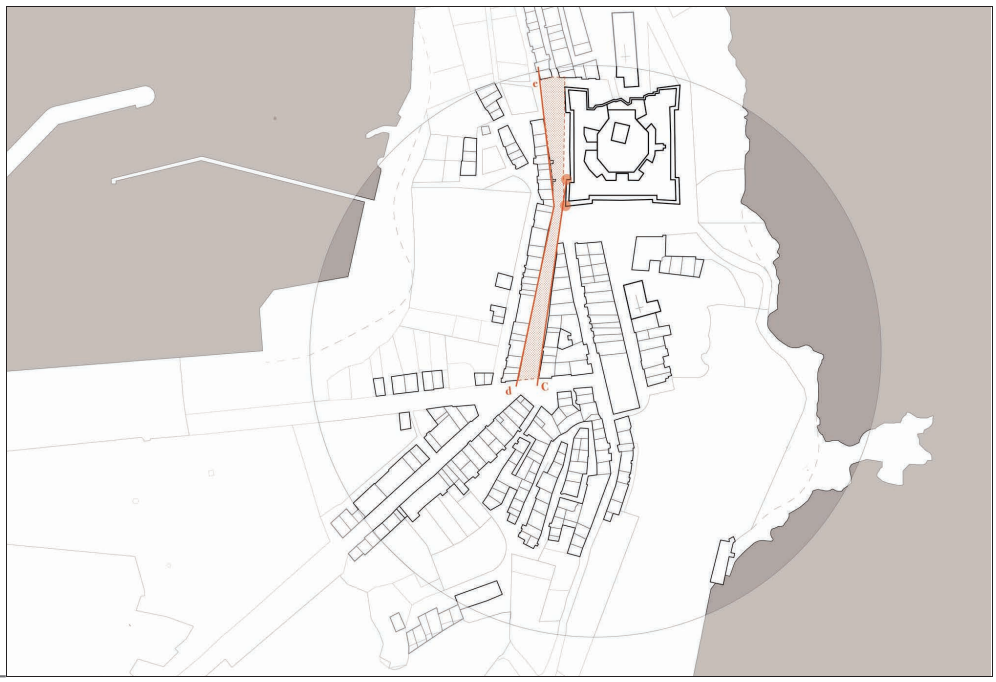
11 | 12

11_Analisi tra gli allineamenti dell'impianto urbano del vicus e del Borgo. Come si può notare tutti gli assi risultano paralleli tra loro. Anche per il nuovo tessuto cinquecentesco vengono rispettati i rapporti di simmetria e proporzione illustrati per il vicus.
- asse B è il centro di simmetria del Borgo , così come l'asse A lo è per il vicus.

12_Analisi dell'impianto urbano del Borgo.
- Asse B centro di simmetria del tessuto
- Asse B', B" individuano una parte del nuovo nucleo insediato, compreso tra le tre nuove strade
- Modulo b (BB'=BB") pari a 16 canne romane
- Asse C allineamento di uno dei fronti su via di Sotto
- B, b", C assi di sviluppo di Borgo, allineati con i tre spigoli del bastione meridionale della Rocca

tale espansione abbia seguito una logica di pianificazione urbana ben definita e direttamente connessa con l'impianto del nucleo abitativo originario.
Come per la Contrada Rocca, anche per la Contrada Borgo è stato utilizzato il metodo basato sulla definizione e sullo studio degli assi di allineamento. Mediante questo procedimento, è stato possibile verificare che l'allineamento prescelto per l'impianto del nuovo Borgo fosse esattamente lo stesso su cui si imposta anche l'abitato a nord della rocca [Fig. 11]. Questa ipotesi è stata suggerita da una prima osservazione a colpo d'occhio della planimetria di Capodimonte, a cui ha fatto seguito il confronto e la verifica degli allineamenti tra i due nuclei. L'asse B, individuato dal bastione meridionale della rocca, e passante per uno dei fronti dell'antica via di Mezzo, oggi via Biagio Cesetti, è stato confrontato con il precedente asse A: tali assi sono esattamente paralleli.
Inoltre, proprio come l'asse A risulta essere l'asse di simmetria del nucleo centrale del *vicus*, l'asse B è l'asse di simmetria del nucleo centrale del Borgo, nella parte compresa tra la rocca e lo Stradone de Pioppi, molto più a sud. Difatti gli assi B' e B''[37] si trovano equidistanti dal centro B di simmetria [Fig. 12].
Non solo le due contrade hanno gli stessi criteri di allineamento, ma risultano es-

37. Asse B' passante per una delle estremità meridionali dell'isolato su via di sotto, oggi via Annibal Caro. Asse B''passante per il fronte occidentale delle abitazioni di via di Sopra.



13_Cono ottico ed effetti prospettici prodotti dalla diversa sezione della Via di Sotto, che va restringendosi quando converge sul bastione della Rocca.

13__

sere legate anche da rapporti proporzionali, poiché l'ampiezza complessiva dell'abitato del Borgo (relativamente agli assi B', B'') misura esattamente il doppio di quello della Contrada Rocca (relativamente agli assi A'-A")[38]. Dunque, la maglia proporzionale con modulo pari a 4 canne romane che è alla base dell'abitato della città alta è associabile anche all'assetto del Borgo. All'interno dell'impostazione dell'impianto del tessuto edilizio, è possibile notare una nuova anomalia: un asse di allineamento completamente differente rispetto ad A e B, ovvero l'allineamento dell'asse C, il quale individua il tracciato della via di Sotto. È affermabile che gli assi B e C (assi che individuano i fronti dei fabbricati e i nuovi tracciati viari), alla base del bidente costituito dalle via di Mezzo e via di Sotto, rispondono al disegno progettuale che vede il nuovo impianto viario allinearsi planimetricamente e visivamente con il bastione meridionale della rocca farnesiana. In questo modo il nuovo sistema dei percorsi, a cui si aggiunge la via di Sopra, per creare con le due strade prima citate un nuovo tridente, è finalizzato alla visione tridimensionale dell'intero bastione. A ciò si aggiunge che la via di Sotto e la via di Mezzo ricalcano il modello propriamente rinascimentale della strada con fondale.
L'attenzione si pone sull'ampiezza dei tre nuovi tracciati, via di Mezzo, via di Sopra e via di Sotto, che assumono una misura pressoché costante (pari a 3

38. 16 canne romane per il Borgo, 8 canne romane per la Rocca.

canne). A fare eccezione è la via di Sotto, attualmente via Annibal Caro, poiché diversa è la sua ampiezza nei punti in cui questa incontra a nord piazza Umberto I e a sud via Guglielmo Marconi, denominato in passato Stradone de Pioppi. Infatti, a nord la misura è pari a 3 canne, come la sezione degli altri due percorsi, ma la sua ampiezza cresce progressivamente percorrendola in discesa verso il Borgo, raggiungendo una misura massima di 5 canne. Viene a formarsi un cono ottico [Fig. 13] la cui realizzazione sembra avere obiettivo, ancora una volta, proprio l'enfatizzazione della visuale verso la Rocca e il suo bastione, accentuandone la profondità. Infatti, giungendo dalla campagna circostante e dal lungolago, percorrendo lo Stradone de 'Pioppi e la strada per Marta, via di Sotto costituiva, e costituisce tuttora, l'unico momento durante il quale era possibile individuare visivamente la rocca. La pianificazione di Borgo era dunque "delimitata" da punti di riferimento solidi e già consolidati sul territorio: la rocca, che segna il confine meridionale della città alta, e il tracciato dello Stradone dei Pioppi, che collegava Capodimonte con i centri limitrofi (in particolare con Valentano). Tale percorso dovette necessariamente essere presente già dai primi insediamenti, per poi evolversi e consolidarsi come principale via di accesso alla città.

Disposto ortogonalmente a questo tracciato sorge l'edificio nel Seicento destinato alla «Caserma del Corpo di Guardia della Rocca»[39], in posizione preminente lungo la via di Mezzo, ancora una volta a sottolineare il carattere di controllo sul territorio che la famiglia Farnese doveva esercitare.

È ipotizzabile, dunque, che l'espansione nella zona del Borgo nel 1500 sia stata l'ultima grande opera di ampliamento del tessuto urbano di Capodimonte, relativamente alla porzione di territorio della penisola. Infatti, nell'ormai consolidato impianto urbano della città, poche sono le nuove costruzioni in atto, come suggerito dal confronto tra le mappe catastali in relazione agli interventi di demolizione e costruzione successivi alla data del 1819[40]. Più interessante è l'intervento di regolarizzazione dei fronti sulle due principali vie di accesso a Capodimonte, in particolare lo Stradone de Pioppi. L'espansione novecentesca si concentrerà lungo questo antico percorso, andando ad occupare l'unica parte di territorio disponibile verso sud ovest (compresa tra il lago e il colle di Villa Pianora). Dunque, lo sviluppo si allinea a quello già in atto nel 1800, distribuendosi

---

39. Uno studio ulteriore potrebbe riguardare l'analisi dell'allineamento del tracciato con questo edificio, probabilmente associati alla famiglia Farnese. Cfr. Pannucci, *I castelli,* cit., p. 333.

40. Oltre alle mappe già citate del catasto attuale e del Gregoriano, lo studio ha inoltre usufruito di una mappa di aggiornamento del catasto gregoriano, conservata presso l'Archivio di Stato di Viterbo. La mappa di aggiornamento del catasto del 1819 risale al 1869. È conservata e digitalizzata presso l'Archivio di Stato di Viterbo. Cfr. http://www.archiviodistatoviterbo.beniculturali.it/ws/Seshat/archives/CATASTO/MAPPE/CAPODIMONTE/capodimonte_sez_1/X.jpg [10-11-2017].

14_Sviluppo dell'abitato a partire dal 1819. Dopo la data del 1869 (mappa di aggiornamento del catasto Gregoriano http://www.archiviodistatoviterbo.beniculturali.it) la situazione rimane pressoché invariata (le poche costruzioni realizzate sono indicate in grigio scuro). L'espansione novecentesca, indicata in grigio chiaro, si distribuisce lungo i percorsi principali di collegamento tra Capodimonte e i centri limitrofi.

14_

sui tracciati principali che da Capodimonte si inoltrano verso Valentano, ad est, seguendo in parte il lungolago, e verso Marta, a sud [Fig. 14].

Conclusioni

Sembra evidente come la presenza dei Farnese[41], una delle famiglie più importanti e potenti del Cinquecento, abbia notevolmente condizionato le scelte effettuate sul proprio territorio da un punto di vista urbanistico. I Farnese attuano le prime tra-

41. Un ulteriore spunto di riflessione potrebbe riguardare l'individuazione di un particolare *modus operandi* dell'urbanistica farnesiana, nel tentativo di delineare caratteri specifici dell'agire e delle sistemazioni urbane, soprattutto in quelli che sono considerati i centri minori.

sformazioni in quella parte della città formatasi precedentemente al loro insediamento. La ricerca di un contatto assiduo tra nucleo originario e fortificazione costituisce la costante che guida il processo di riqualificazione dell'assetto urbano della Contrada Rocca. La fortificazione beneficia dei principali interventi, così da conservare il suo forte valore simbolico, politico e militare. La sua posizione baricentrica e dominante rispetto alla campagna circostante garantirà sempre la riconoscibilità del potere e del prestigio acquisito dal casato. Successivamente, i Farnese imposero le proprie scelte sull'impianto della nuova Contrada Borgo, facente parte di un chiaro piano di espansione, giustificato inizialmente da un aumento demografico. I risultati originali ottenuti dall'analisi svolta sul tessuto urbano, i suoi tracciati, allineamenti e proporzioni, chiariscono le intenzioni di un più ampio progetto di unificazione e razionalizzazione dell'intero impianto urbano della città, creando una sorta di continuum tra le due contrade. Qui la rocca costituisce di nuovo l'elemento mediatore e allo stesso tempo generatore delle particolari disposizioni planimetriche risultanti.

Probabilmente la crisi successiva alla Guerra di Castro, e il seguente declino della famiglia Farnese in Tuscia, fa emergere il carattere di incompiutezza della pianificazione attuata nel Cinquecento. Infatti, oltre lo Stradone de Pioppi si crea un altro nucleo abitativo con caratteristiche completamente differenti dall'impostazione del borgo cinquecentesco. È evidente come l'assenza sul territorio di un potere forte come quello dei Farnese possa essere considerata una delle cause di un mancato ulteriore sviluppo urbano della città: la situazione rimane inalterata, quasi paralizzata, fino alla fine dell'Ottocento, e soltanto durante l'inizio del secolo scorso si avrà una nuova espansione della città verso la campagna.

C.M.

Mausoleo
di
Augusto
de'
delle
Pontefici
Soderini
Vicolo
degli
Vicolo
Vicolo di S. Rocco
Otto
Cantoni
Vicolo
degli
Otto
Vicolo
Vicolo
Grottino
dell'

MODI E PROTAGONISTI NELLA NASCITA DI TRE PIAZZE DEL TRIDENTE ROMANO: PIAZZA DELL'OCA, PIAZZA MONTE D'ORO E PIAZZA DEGLI OTTO CANTONI

Methods and leading players in the birth of three squares in the Roman Tridente: Piazza dell'Oca, Piazza Monte d'Oro and Piazza degli Otto Cantoni

DOI:10.17401/su.s2.gl04

Giada Lepri
Sapienza Università di Roma
giadalepri@hotmail.com

Parole chiave
Tridente, Leone X, urbanistica rinascimento, magistri viarum
Tridente, *Leo X*, *Renaissance Urbanism*, *Magistri Viarum*

Abstract
Il progetto del Tridente rappresenta uno dei massimi interventi urbanistici avvenuti a Roma durante il XVI secolo, per la sua dimensione, per la portata degli investimenti economici ad esso collegati, per il suo rigore progettuale e per la presenza di numerosi personaggi che concorrono, direttamente o indirettamente alla sua realizzazione, tra cui papa Leone X dè Medici, i numerosi investitori, i *Magistri Viarum* e personalità artistiche quali Raffaello e Antonio da Sangallo il Giovane. All'interno di un disegno urbanistico perfettamente controllato si vanno ad inserire alcuni episodi, tra cui le piazze dell'Oca, Monte d'Oro e degli Otto Cantoni, che anche loro seguono un disegno perfettamente coerente con il tutto e che si rifanno a dei modelli non direttamente romani, ma da ricercare in delle esperienze fiorentine e lombarde, probabilmente legate alle origini dei proprietari dei terreni, tra cui ad esempio il senese Sigismondo Chigi, o delle "comunita" che vi si vanno ad insediare tra cui quella dei Lombardi. Nascono così tre piazze, diverse per forma, funzione e soprattutto per la tipologia di coloro a cui erano destinate, ovvero artisti, artigiani e anche curiali.

The Trident project represents one of the greatest urban planning developments that took place in Rome during the 16th century, for its size, the scale of the economic investment linked to it, the rigour of its design and the participation of the numerous personalities who directly or indirectly contributed to its creation, including Pope Leo X de' Medici, numerous investors, Magistri Viarum *and artistic personalities such as Raphael and Antonio da Sangallo il Giovane. Within a perfectly controlled urban design, there are a number of examples, including the* dell'Oca, Monte d'Oro *and* degli Otto Cantoni *squares, which also follow a design that is perfectly consistent with the whole and which, furthermore, refer not to directly Roman models but rather those that can be found in the Florentine and Lombard experiences, probably linked to the origins of landowners, including the Sienese Sigismondo Chigi or of the 'communities' that settled there, such as the 'Lombards'. This gave rise to three squares, different in shape, purpose and above all for the types of people for whom they were aimed, i.e. artists, craftsmen and also members of the Curia.*

«Fu salizzata e drizzata in Roma una strada che va da Campo Marzio al Popolo … Il Papa cavalcò a vederla, et piaqueli et disse voler far similmente la Flaminia che va dal Popolo al Capitolio, cioè slargarla, drizzarla et salizzarla, come era anticamente»[1].

Così riporta nel 1519 Marcantonio Michiel nei suoi *Diarii*, descrivendo una visita di Leone X alla nuova strada Leonina, uno dei tre assi portanti di quello che verrà chiamato Tridente[2], sorto in un'area, che solo 10 anni prima, ospitava vigne, orti e alcune rovine, tra le quali spiccava la mole del Mausoleo di Augusto. Posta tra le mura aureliane, il Tevere e le pendici del Pincio, questa parte della città non era molto diversa dal resto del territorio incluso all'interno delle mura aureliane che, a differenza della popolosa zona dell'ansa del Tevere, ancora all'inizio del XVI secolo manteneva un aspetto di campagna 'urbana'[3].

Nel giro di pochi anni questo luogo è oggetto di un'urbanizzazione sistematica, che ha per principali attori da una parte le grandi istituzioni ecclesiastiche proprietarie di terreni come l'Ospedale di San Giacomo degli Incurabili e il convento di S. Agostino, e dall'altra personaggi legati alla corte di Leone X, e che porterà alla nascita del Tridente, costituito dalle vie Leonina (poi Ripetta), Lata, e *Clementia* (poi del Babuino). All'interno, oltre alle strade, verranno create le piazze Monte d'Oro, dell'Oca e degli Otto Cantoni, che rappresentano un'innovazione

---

1. Hubertus Gunther, *Die Strassenplanung unter del Medici-Papsten in Rom (1513-1534),* in «Jahrbuch des Zentralinstituts fur Kunstgesischte», B. 1, 1985, pp. 237-293, nota 69, p. 275.

2. Sul Tridente romano, cfr. Fernando Bilancia, Salvatore Polito, *Via Ripetta*, in «Controspazio», Novembre 1973, V, pp. 18-47; Enrico Guidoni, Angela Marino, *Storia dell'urbanistica. Il Cinquecento*, Laterza, Roma-Bari 1982, pp. 204-208; Manfredo Tafuri, *'Roma Instaurata'. Strategie urbane e politiche pontificie nella Roma del primo Cinquecento*, in Christoph L. Frommel, Stefano Ray e Manfredo Tafuri (a cura di), *Raffaello architetto*, Electa, Milano 1984, pp. 59-106; Gunther, *Die Strassenplanung,* cit., *passim*; Vitale Zanchettin, *Via di Ripetta e la genesi del Tridente. Strategie di riforma urbana tra volontà papali e istituzioni laiche*, in «Romisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», 35, 2005, pp. 209-286; Giada Lepri, *Alcune considerazioni sulla nascita del Tridente romano e sul ruolo di Raffaello e di Antonio da Sangallo*, in «Storia dell'Urbanistica», 9/2017, pp. 247-267; Id, *Progettare il moderno, evocare l'Antico: Leone X, Raffaello e la nascita del Tridente Romano*, in Bruno Bonomo, Charles Davoine e Cécile Troadec (a cura di), *Reconstruire/Renover Rome*, atti del convegno internazionale di studi, (Ecole Française de Rome, Roma 30-31 ottobre 2019), in c.d.s.

3. Daniela Esposito, *Vigneti e orti entro le mura. Utilizzo del suolo e strutture insediative* in Giorgio Simoncini (a cura di), *Roma. Le trasformazioni urbane nel Quattrocento*, Olschki, Firenze 2004, II, pp. 205-228.

per Roma e per il suo sviluppo urbanistico, sia per i loro modelli di riferimento che sembrano appartenere ad una tradizione fiorentina ed europea, sia per un rigoroso schema economico basato sulla lottizzazione delle aree cedute attraverso l'enfiteusi.

Piazza dell'Oca

La vigna del Trullo, dal nome dell'antico monumento di età augustea posto al suo interno[4], confinava ad ovest con le mura di Roma e il Tevere, ad est con la via Lata, a sud con le proprietà di Mario Boccabella e a nord con degli orti appartenenti al convento di Santa Maria del Popolo. La proprietà della vigna, che spettava ai frati Agostiniani del convento di Sant'Agostino che avevano cominciato ad acquisire diversi lotti a partire dal 1407[5], appare però gravata da una situazione non molto chiara dal punto di vista della sua proprietà effettiva, dal momento che alcune sue parti erano in realtà di pertinenza dei frati agostiniani di Santa Maria del Popolo, che avevano ceduto dei terreni in enfiteusi a dei privati, che a loro volta avevano rivenduto ai frati di S. Agostino[6]. La controversia tra i due conventi farà si che nel 1486[7] si rese necessario nominare due periti per trovare una soluzione al problema, che di fatto non verrà risolto in maniera definitiva e che farà si che la lottizzazione della vigna del Trullo, rispetto alle aree circostanti, avverrà più tardi.

La prima cessione di terreni da parte del convento di S. Agostino avviene il 2 aprile 1519, quando Niccolò Gaddi, attraverso il suo procuratore Giovanni Battista Forteguerri, prende in enfiteusi 700 canne della vigna del Trullo poste tra la via Lata, e la «strada nova incominciata appresso la Mole del Trullo», da identificare con la via Leonina. Nel documento è detto anche che la reale dimensione della pro-

---

4. Carlo Lodovico Visconti, Virginio Vespignani, *Delle scoperte avvenute per la demolizione delle Torri della Porta Flaminia*, in «Bullettino della Commissione archeologica comunale di Roma», 1877, pp. 184-207, pp. 187-189.

5. Archivio di Stato di Roma (d'ora in avanti ASR), *Agostiniani di S. Agostino* (d'ora in avanti *ASA*), b. 16, «Vigna del Trullo, sopra la quale sono fondati i canoni, che presentemente si riscuotono dalle Case vicino alla Piazza del Popolo».

6. Zanchettin, *Via di Ripetta*, cit., p. 223. È il caso, ad esempio della vigna di due pezze che viene venduta a questi ultimi da Domenico *de Poranij*, a sua volta enfiteuta di Santa Maria del Popolo, cfr. ASR, *ASA*, b. 16.

7. Nel 1483 il convento di Sant'Agostino propone di scambiare i canoni annui dovuti a S. Maria del Popolo con delle case site al Pozzo Bianco, che però vengono rifiutate ai frati di S. Maria del Popolo, cfr. ASR, *ASA*, b. 16.

prietà verrà stabilita solo dopo "terminata" la nuova strada, con l'obbligo da parte del Gaddi di pagare 250 ducati, parte dei 300 che erano stati imposti al convento di S. Agostino dai Maestri delle Strade «per selciare la nova strada»[8]. L'acquirente appartiene ad una famiglia fiorentina tradizionalmente legata ai Medici e a Leone X, di cui Luigi Gaddi, fratello di Niccolò, è uno dei principali finanziatori[9]. La figura del Gaddi non è molto dissimile da quella di altri enfiteuti della vigna del Trullo, almeno in questa prima fase, dato che due giorni dopo questa prima cessione, Mario Maffei[10], vescovo d'Aquino, anche lui facente parte dell'entourage di Leone X, acquisisce 225 canne poste sull'altro lato della via Leonina[11]. Noto anche nel suo ruolo di sovrintendente per conto di Giulio de Medici alla costruzione di Villa Madama, Maffei si inserisce in questa operazione immobiliare, resa sempre più appetibile dalla rapida realizzazione della via Leonina, anche se meno di un anno dopo, il 20 gennaio 1520, il contratto di enfiteusi viene annullato. Sempre il 4 aprile 1519, un altro personaggio sicuramente molto conosciuto in quegli anni, e ugualmente legato a Leone X, ovvero Angelo Colocci, riceve dai frati 225 canne di terreno, alle quali se ne andranno ad aggiungere meno di un mese dopo, un lotto di 420 canne e un altro di 208 canne[12]. I due lotti dovevano essere contigui fra di loro e quello precedentemente acquisito il 4 aprile: il primo confinava con via Leonina, via *Colotia* e via Egidia, mentre il secondo con via *Colotia* e via Aureliana, quest'ultima da indentificare con via delle Scalette (via Angelo Brunetti). Le strade citate in questi documenti mostrano chiaramente che la lottizzazione era già avviata, e non a caso prendono il nome del Colocci e di Egidio da Viterbo[13], già Priore Generale dell'Ordine Agostiniano, nominato cardinale protettore degli Eremitani di Sant'Agostino nel 1518 da Leone X, e personaggio chiave a nostro avviso nella lottizzazione della vigna del Trullo e nell'apertura dell'ultimo tratto della via Leonina. Anche Colocci, appartiene ad un élite culturale[14] che però non disdegna in-

8. Ibidem.

9. Vanna Arrighi, *Niccolò Gaddi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 51, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1998. Nel 1521 diventa vescovo di Fermo mentre nel 1527 Clemente VII lo nomina cardinale, a confermare gli stretti rapporti tra i Gaddi e i Medici.

10. Su Mario Maffei, cfr. Alda Spotti, *Mario Maffei e Martino Virgoletta: note a un carteggio della Biblioteca Nazionale di Roma*, in Stefano Colonna (a cura di), *Roma nella svolta tra Quattro e Cinquecento*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Roma 28-31 ottobre 1996), De Luca Editore, Roma 2004, pp. 151-158.

11. Sui rapporti tra questi vari personaggi, cfr. Pio Paschini, *Una famiglia di curiali. I Maffei di Volterra*, in «Rivista di Storia della Chiesa in Italia», VII, 1953, pp. 338-376.

12. ASR, *Collegio dei Notai Capitolini* (d'ora in avanti CNC), b. 62, ff. 407 r-v, 21 maggio 1519.

13. John W. O' Malley s.j., *Giles of Viterbo on Church and Reform. A study in Renaissance thought*, E.J. Brill, Leiden 1968.

14. Sui rapporti tra Gaddi, Maffei e Colocci con la vita culturale romana nella prima metà del XVI

serirsi nel sistema degli affari e delle speculazioni immobiliari legate allo sviluppo dell'area del Tridente, tanto che già nel 1515 aveva preso in enfiteusi un altro terreno, posto però alle falde del Pincio[15]. Non è certo un caso poi che questi tre enfiteuti ricevano le aree più appetibili, ovvero quelle direttamente confinanti con la via *nova* Leonina. La lottizzazione procede infatti dai lotti a filo sulla via Leonina verso l'interno, anche se alcuni terreni vengono ceduti solo nel 1521, come nel caso dell'isolato posto nella parte settentrionale della vigna e prospiciente piazza del Popolo. Rispetto alle prime tre cessioni in enfiteusi, i terreni locati successivamente, almeno sino al 1522, sono di dimensioni molto minori, fino ad arrivare anche a 15 canne[16]; in genere i fronti stradali sono di circa 3- 4,5 canne e si sviluppano in profondità per una misura che va dalle 15 alle 6 canne. Già nel 1520 però alcuni terreni vengono in qualche modo "rilocati", come nel caso delle 225 canne già di Mario Maffei che vengono date in enfiteusi a Francesco de Rubeis[17] o il lotto di 200 canne che Giovanni di Gaspare affitta il 16 novembre 1520[18], e da identificare con uno dei lotti già di Angelo Colocci. Nell'atto sono infatti descritti i confini, che sono quelli citati nella precedente locazione, anche se non compare più il toponimo *Via Colotia*, ma semplicemente «strada che va dalla via Aureliana [via delle Scalette] verso l'orto di Mario Boccabella». A questo riguardo di particolare interesse è un Catasto, conservato presso l'archivio degli Agostiniani di S. Agostino[19], datato al 1696 ma che si riferisce ad uno più antico, con l'elenco dei canoni riscossi dal Convento e dove sono indicate le diverse proprietà, costituite da case, terreni, fienili e granari, con in molti casi il nome dei primi enfiteuti, l'atto di cessione relativo, le dimensioni e i confini. A completare la descrizione vi è una pianta inserita nel volume, ovvero *Copia esatta della Pianta dei nostri Fondi al Trullo, o sia al Popolo* [Fig. 1], con indicati i vari numeri delle case secondo l'ordine della descrizione e con l'avvertenza che alcune, indicate con il colore verde, sono «fondi d'altro Padrone, o Fondi perduti senza speranza di riacquistare, o Fondi

---

secolo in relazione con l'urbanizzazione del Tridente, cfr. Lepri, *Alcune considerazioni*, cit., pp. 257-259. Su Angelo Colocci, cfr. Vittorio Fanelli, *Ricerche su Angelo Colocci e sulla Roma cinquecentesca*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 1979

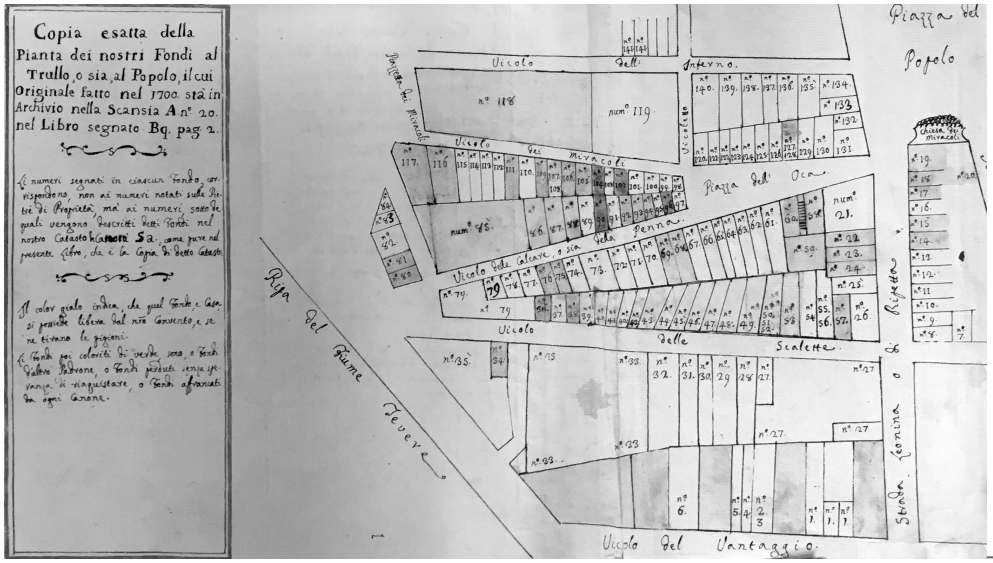
15. Per le proprietà di Angelo Colocci nell'area del Tridente, cfr. anche Giada Lepri, *Vigne, 'horti' e giardini nel Tridente romano durante il XVI secolo*, in Daniela Esposito, Valeria Montanari (a cura di), *Realtà dell'architettura fra materia e immagine. Per Giovanni Carbonara: studi e ricerche. Saggi in onore di Giovanni Carbonara*, «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», n.s., 73-74, 2021, L'Erma di Bretschneider, 2 voll., II vol., pp. 323-330.

16. È il caso ad esempio del terreno locato a Mariano *de Forneriis*, di sole 15 canne, cfr. ASR, *CNC*, b. 63, f. 655r, 7 ottobre 1521.

17. ASR, *ASA*, b. 16.

18. ASR, *CNC*, b. 64, cc. 7r-8r.

19. ASR, *ASA*, b. 24.



1_Pianta della lottizzazione della Vigna del Trullo, 1696 (ASR, *SA*, b. 16).

affrancati da ogni Canone». A parte alcune lacune e inesattezze, in particolare nella restituzione delle effettive dimensioni delle case, questa pianta è di grande utilità perché indica le dimensioni e la tipologia della lottizzazione, nella quale vengono costruite delle case di piccole dimensioni, destinate ad ospitare una popolazione costituita perlopiù da muratori, mulattieri, vignaioli ed altre persone di ceto medio-basso. La presenza di muratori e artigiani è una costante nell'urbanizzazione del Tridente[20], legata anche al grande afflusso di popolazione proveniente dal centro-nord Italia, e riscontrabile anche nelle proprietà dell'Ospedale di San Giacomo, anche se il quartiere sorto sulla Vigna del Trullo, secondo Gaspare Alveri, ancora nel 600' è «habitazione di gente povera, per la maggior parte occupato da fienili, et in somma non ha cosa in sé degna di memoria»[21]. La presenza di questa tipologia di abitanti ha fatto si che, almeno nel caso degli isolati sorti intorno a Piazza dell'Oca, non vi siano state grandi trasformazioni edilizie, così come si può osservare nel Catasto Gregoriano del 1819 [Fig. 2], il che ha permesso di ricostruire in maniera assai precisa la consistenza della lottizzazione della vigna del Trullo e in larga parte anche l'aspetto degli edifici. Per quanto riguarda questi ultimi, erano strettamente legati al contratto di enfiteusi perpetua, dal momento che in essa era insito l'obbligo da parte del locatore di costruire entro un certo lasso di tempo e comunque di investire del denaro nel terreno preso in affitto.

20. Manuel Vaqueiro Pineiro, *Costruttori lombardi nell'edilizia privata romana del XVI secolo*, in «MEFR», 2007, 119-2, pp. 341-362.

21. Gaspare Alveri, *Della Roma in ogni Stato*, Roma 1664, 2 voll., t. II, p. 42.

2_Particolare del Catasto Gregoriano con l'area di piazza dell'Oca (ASR, *Cancelleria del Censo di Roma*, Catasti, Rione IV, Campomarzo, tav. I).

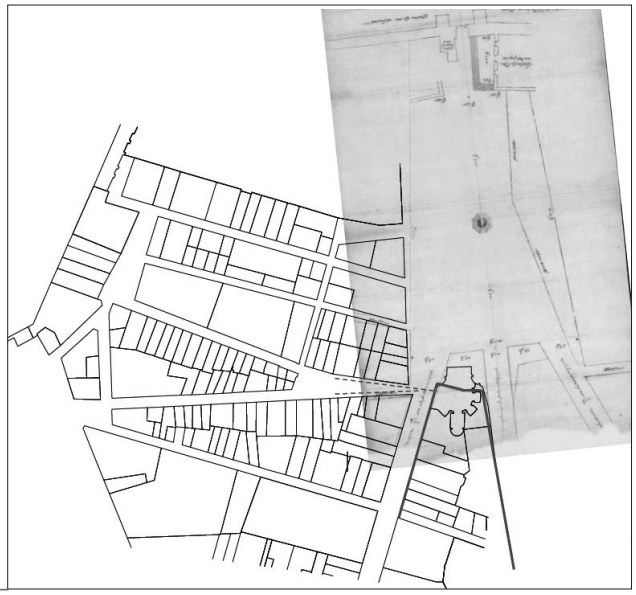
Nel caso di Niccolò Gaddi è infatti espressamente detto che doveva spendere, al termine di tre anni, 1000 ducati "in fabbriche", e lo stesso era richiesto, con le dovute proporzioni anche agli altri affittuari. Ciò determinò numerosi passaggi di proprietà, in cui sia il convento direttamente sia l'enfiteuta, rivendono a terzi la casa o i "miglioramenti" realizzati sul lotto, che in alcuni casi consistevano nel solo muro perimetrale della casa, e questo sin dai primi anni della lottizzazione. In altri casi i lotti vengono frazionati, e rivenduti. Queste transazioni da una parte mostrano il carattere dinamico delle speculazioni immobiliari in quell'area, ma anche in alcuni casi la mancanza di fondi da parte dei primi enfiteuti.

Rispetto all'isolato costruito nella parte meridionale della Vigna del Trullo, e attualmente delimitato da via di Ripetta, via del Vantaggio e via Angelo Brunetti, il quartiere sorto intorno a quella che era Piazza dell'Oca, presenta delle caratteri-

3_Cronologia della lottizzazione della Vigna del Trullo.

3

stiche ben precise, sia dal punto di vista della tipologia delle abitazioni sia nella sua forma che appare come il risultato di un progetto chiaro e stabilito a monte. La piazza, di forma triangolare allungata, viene probabilmente definita in concomitanza con la lottizzazione di questa parte della vigna, che appartiene a una fase più tarda rispetto a quella della vigna dell'Ospedale San Giacomo. La forma della piazza però non può essere considerata senza tener conto di quella degli isolati di questa lottizzazione dove prevale il triangolo, in particolare nell'isolato con testata in piazza dell'Oca e delimitato da via della Penna e vicolo dei Miracoli e in quello delimitato da via della Penna e via delle Scalette. Si vengono così a creare due bivi, il primo che arriva a piazza dell'Oca mentre il secondo verso il Tevere, con dimensioni quasi uguali. Dal punto di vista cronologico, le prime aree ad essere lottizzate sono quelle nei pressi di via Leonina, ovvero il terreno di cui è enfiteuta Niccolo Gaddi, già lottizzato e in parte costruito dal 1520, le aree cedute a Mario Maffei (a partire dagli anni 1519-1520) e quelle dell'isolato posto a settentrione della piazza, cedute nel 1521, mentre l'isolato triangolare di testata verso quest'ultima viene in realtà lottizzato solo nel 1526 [Fig. 3]. Il filo della piazza verso sud, corrispondente a via della Penna è legato alla conformazione dell'isolato locato al Gaddi, tenendo presente che la costruzione delle due chiese di Santa Maria dei Miracoli e di Santa Maria in Montesanto ha fatto avanzare verso piazza del Popolo le due testate del Tridente, mentre prima il filo era più arretrato. A questo proposito l'imboccatura di piazza dell'Oca, che si restringe verso via di Ripetta, è anche probabilmente legata ad un progetto citato in un documento del 14 febbraio 1520, relativo alla cessione da parte dei procuratori di Niccolò Gaddi di un terreno di 131 canne allo scrittore apostolico Lodovico de Nigris. Nel contratto di locazione del terreno, posto nella parte settentrionale del lotto del Gaddi e confinante con piazza del Popolo e con la mole del Trullo, è presente una clausola dove si dice che l'affittuario doveva costruire sui tre lati del lotto sino al primo solaio, entro sei mesi, e nell'angolo tra la via Leonina e la piazza doveva essere



4_Ricostruzione dell'area della Vigna del Trullo e di Piazza del Popolo (ASR, *Disegni e Mappe*, coll. I, cart. 81, 280/1).

realizzato un muro in travertino dove apporre le insegne di papa Leone X: «et in angulo platee et vie Leonine facere angulum ex lapidibus tiburtinis usque ad primum solarem ad effectum ut possit in dicto angulo apponi et murari arma s.d.n.pp»[22]. Si può quindi ragionevolmente pensare che l'imboccatura della piazza, vista dalla testata dell'isolato delimitato da via della Penna e vicolo dè Miracoli dovesse avere come punto focale le insegne papali o almeno il muro in travertino, considerando che il lotto di Lodovico de Nigris è lungo 7,5 canne nel lato verso via Leonina (circa 16,7 metri), specialmente per chi proveniva dalle due strade laterali, secondo un modello progettuale simile a quello del Palazzo di Jacopo da Brescia in Borgo[23]. In questo modo le armi papali erano visibili sia da piazza del Popolo, sia da piazza dell'Oca [Fig. 4], a celebrare la figura del pontefice e la sua politica urbanistica, che prende a modello esperienze appartenenti ad una cultura fiorentina e toscana, come ad esempio alcune soluzioni adottate a Firenze già nel XIV secolo legate all'uso degli spazi urbani trapezi[24] e che si ritrovano anche in alcune proposte di Antonio da Sangallo per la sistemazione dell'area intorno al palazzo di Aldobrandino Orsini a piazza Nicosia[25]. Infine, il modello del palazzo

22. Gunther, *Die Strassenplanung*, cit., Appendice I, doc. III, p. 285.

23. Tafuri, *Strategie*, cit., nota 112, pp. 104-105.

24. Enrico Guidoni, *L'arte di progettare le città*, Edizioni Kappa, Roma 1992, pp. 199-204.

25. Christoph L. Frommel, *Il progetto di Sangallo per piazza Nicosia e una torre di Raffaello*, in «Strenna dei Romanisti», 2002, pp. 265-292, p. 274

di Jacopo da Brescia non è casuale, considerando il coinvolgimento di Raffaello, autore del palazzo in Borgo, nella progettazione del Tridente[26].

Piazza di Monte d'Oro

La nascita di piazza Monte d'Oro o Condopola[27] è legata ad un operazione immobiliare direttamente portata avanti da privati, in questo caso Sigismondo Chigi, proprietario di un terreno, acquisito nell'ottobre del 1523 dagli eredi dello scrittore apostolico Aloisio Gibraleoni, che a sua volta, nel 1521, aveva comperato dai Cibo un viridario posto nell'area meridionale del Tridente, poco distante dal Mausoleo di Augusto e dalla chiesa di San Girolamo degli Illirici: «certum hortum seu terrenum ubi als fuit viridarium R.mi Cardinalis de Cibo situs in Urbe in Reg.ne Campi Martis prope ecclesiam S.ti Hyeronimi illicorum et in conspectum fluminis et portum S.ti Rocchi nuncupato via mediante»[28]. In origine il viridario era appartenuto al cardinale Ascanio Sforza, che vi aveva costruito un palazzo e dei giardini su di un terreno che gli era stato donato da Alessandro VI[29]. La particolarità di questo intervento, oltre agli investimenti privati, è quella di presentare un disegno estremamente regolare, che segue, anche in questo caso, una pianificazione molto rigorosa. Già proprietari di alcuni terreni nell'area del Tridente[30], i Chigi vedono il potenziale economico di questa zona, che, malgrado la presenza di una popolazione di basso ceto, legata al commercio del vicino porto fluviale, aveva però una posizione strategica, a confine tra la sistemazione di piazza Nicosia[31] e la nuova urbanizzazione del Tridente. L'area, delimitata verso ovest dalla via Leonina, verso nord dai possedimenti dell'Ospedale di San Girolamo degli Illirici e della Confraternita di San Rocco e verso est dalla via Lata, attira subito l'interesse di Sigismondo Chigi che la acquista per 6000 ducati.
Dagli atti notarili risulta però che la lottizzazione dell'area era stata già iniziata

---

26. Lepri, *Alcune considerazioni*, cit., pp. 257-260

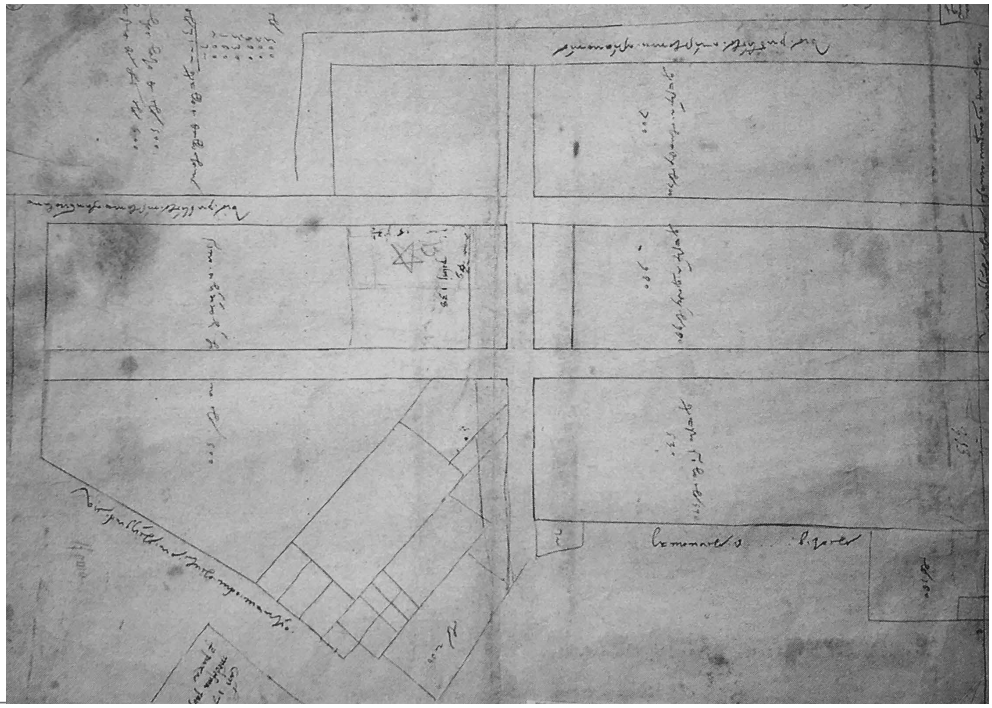
27. ASR, *Arciconfraternita della SS. Annunziata* (d'ora in avanti *SA*), *Pergamene*, 327/68, 30 ottobre 1537: il nome deriva dal pittore Mario Condopola che vi abitava intorno alla metà del XVI secolo.

28. Bilancia, Polito, *Via Ripetta*, cit., n. 117, p. 33.

29. Christoph L. Frommel, *Palazzo Borghese, capolavoro del Vignola*, in Anna Maria Affanni (a cura di), *Studi su Jacopo Barozzi da Vignola*, Gangemi Editore, Roma 2011, pp. 191-214, p. 193.

30. Si tratta di una parte della vigna già di Franciotto Orsini, cfr Lepri, *Alcune considerazioni*, cit., p. 254, che poi a loro volta i Chigi cederanno alla chiesa di Santa Maria del Popolo, cfr. Enzo Bentivoglio, Simonetta Valtieri, *Santa Maria del Popolo a Roma*, Bardi Editore, Roma 1976, p. 168.

31. Per il palazzo di Aldobrandino Orsini, cfr. Frommel, *Il progetto di Sangallo per piazza Nicosia*, cit., *passim*.



5_L'area della lottizzazione di Piazza Monte d'Oro nel disegno GDSU 602Ar (Da Zanchettin, *Via di Ripetta*, cit., 52, p. 262).

da Aloisio Gibraleoni, dal momento che l'11 dicembre 1522 i suoi eredi locano al muratore milanese Giovanni Maria un terreno di 36 canne, dove si ha notizia di una strada fatta da questi ultimi[32]. L'anno successivo, Antonio de Baschenis prende in enfiteusi perpetua dagli stessi, 100 canne di terreno, i cui confini sono, tra gli altri, una «via nova facta sup dicto terreno»[33]. Ciò dimostra quindi che la lottizzazione era già iniziata prima dell'intervento dei Chigi, e che forse questo sia stato uno degli elementi di attrazione per intraprendere questo investimento.

Subito dopo l'acquisto della proprietà, nel dicembre 1523, Sigismondo Chigi, attraverso il suo procuratore Bernardino di Francesco da Viterbo[34], comincia a cedere dei lotti di terreno, quasi tutti della stessa dimensione (circa 100 canne), collocati intorno ad una "platea fienda", ovvero piazza di Monte d'Oro. A questo proposito di particolare interesse appare il disegno GDSU 602A*r* [Fig. 5] raffigurante la pianta dell'area in oggetto subito prima della lottizzazione[35], con anno-

32. ASR, *CNC*, b. 67, cc. 336r-338v, 11 dicembre 1522.

33. ASR, *CNC*, b. 67, cc. 680r-684v, 13 agosto 1523. Antonio de Baschenis "compera" altre 40 canne di terreno dal suo vicino, Niccolò de Cassinis che ne aveva a sua volta 112.

34. Ibidem, cc. 827r-829r, 3 dicembre 1523.

tazioni del Peruzzi e che mostra l'area prima dell'intervento, con le strade preesistenti e quelle create ex-novo, oltre che lo schema della lottizzazione. Inoltre, sono anche indicate le dimensioni dei 5 lotti, di forma allungata con al centro la piazza, per un totale di 3122 canne[36]. Dal 3 al 18 dicembre 1523 Sigismondo Chigi cede ben 633 canne e tra gli enfiteuti vi sono Baldassare Peruzzi, Antonio da Sangallo, Giulio Romano e Lorenzo di Ludovico detto Lorenzetto, che ricevono lotti di 100 canne (Peruzzi ne prende 105) posti direttamente sulla nuova piazza[37]. A questi si aggiungono 60 canne date a Bartolomeo Marinari e 51 canne date a Francesco da Prata di Caravaggio, ambedue architetti e già enfiteuti dei Gibraleoni[38]. Questi primi affittuari, in particolare coloro che ricevono i lotti più cospicui, sono legati alla famiglia Chigi e a Raffaello; inoltre, Antonio da Sangallo come è noto è uno degli artefici del disegno del Tridente insieme al maestro urbinate[39], dove possedeva una casa lungo la via Leonina, costruita su di un terreno di proprietà dell'Ospedale di San Giacomo[40]. In questo caso però sembra apparire un intervento diretto del Peruzzi, dal momento che le annotazioni nel disegno degli Uffizi gli sono state attribuite e sia Bilancia e Polito sia Zanchettin[41] hanno riconosciuto nel lotto contrassegnato da una stella e dalla lettera B il terreno che egli aveva preso in enfiteusi. Da notare poi che gli atti relativi al Peruzzi e ad Antonio da Sangallo vengono stipulati lo stesso giorno, il 5 dicembre 1523, in casa di Antonio d Sangallo, alla presenza di due testimoni, tra cui Cola da Caprarola[42]. Nella fase Chigi, la lottizzazione procede quindi dalla piazza verso l'esterno, così come dimostrato anche dagli atti relativi agli anni 1524 e 1525 [Fig. 6]. Per quanto riguarda la viabilità, oltre alla piazza viene creata una strada, corrispondente all'attuale via dell'Arancio, e un vicolo, che da via di Schiavonia andava verso Campo Marzio, viene inglobato nei lotti e sostituito da una strada obliqua subito a ridosso della chiesa di San Girolamo degli Illirici. La forma regolare di questa lottizzazione, ma soprattutto le dimensioni dei lotti, ancora in parte visibili nel Catasto Gregoriano [Fig. 7], mostrano come vi fosse un disegno e un progetto estremamente rigoroso, che ricorda molto da vicino esperienze toscane,

35. Bilancia, Polito, *Via Ripetta*, cit., fig. 19 p. 29; Zanchettin, *Via di Ripetta*, cit., fig. 52, p. 262.

36. Ibidem, n. 204 p. 263.

37. I documenti sono stati in parte pubblicati in Giuseppe Cugnoni, *Agostino Chigi il Magnifico*, in «ASRSP», VI, 1883, pp. 497-539, ivi pp. 510-512

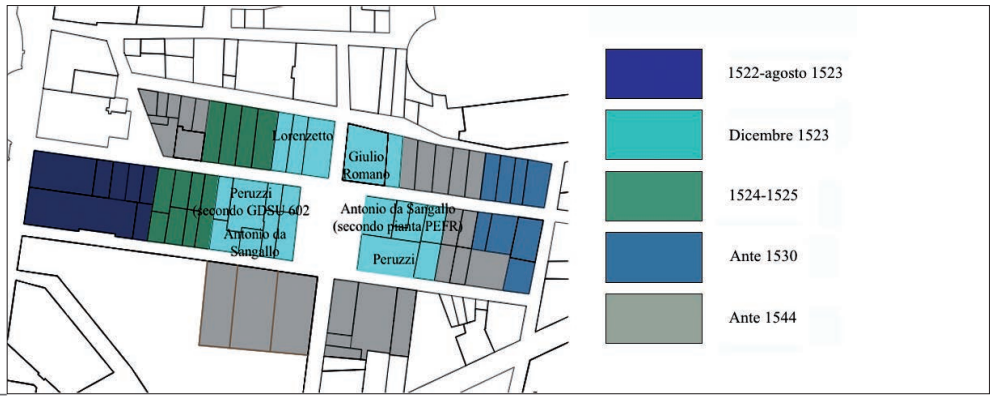
38. ASR, *CNC*, b. 67, cc. 716r-718v, 17 agosto 1523.

39. Lepri, *Alcune considerazioni*, cit., pp. 257-260.

40. ASR, *CNC*, b.59, cc. 249r-251v.

41. Bilancia, Polito, *Via Ripetta*, cit., p. 28; Zanchettin, *Via di Ripetta*, cit., p. 263.

42. Cugnoni, *Agostino Chigi*, cit., p. 511.



6_Cronologia della lottizzazione di piazza Monte d'Oro.

7_Particolare del Catasto Gregoriano con l'area di Piazza Monte d'Oro (ASR, *Cancelleria del Censo*, Catasti, Rione IV, Campomarzo, tav. III).

così come era avvenuto per la lottizzazione del quartiere dell'Oca, basato su dei moduli, una griglia e dei lotti dalle dimensioni molto simili. I riferimenti principali potrebbero essere le 'terrenuove' fiorentine[43] e diverse città di nuova fondazione tardomedievali[44], ma anche alcune piante di *bastides* francesi. Per quanto riguarda gli enfiteuti, in questo caso non vi sono personaggi legati direttamente

43. Enrico Guidoni (a cura di), *Arnolfo di Cambio urbanista*, Bonsignori Editore Roma 2003.

44. Idem (a cura di), *Città nuove medievali: S. Giovanni Valdarno, La Toscana, l'Europa*, Bonsignori Editore, Roma 2008.

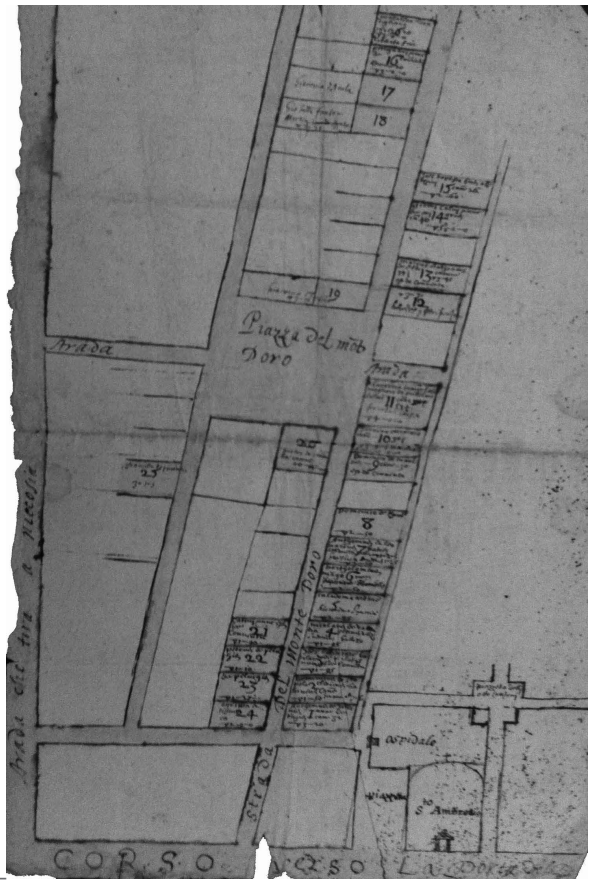
alla cerchia papale, ma artisti che avevano lavorato per i Chigi, e muratori e artigiani, anche in questo caso, in larga parte lombardi. La lottizzazione appare completata nel 1543, quando i terreni e le case costruite sopra di essi sono ancora di proprietà Chigi, ma tra il 1544 e il 1546 molte di esse vengono vendute al convento della Trinità dei Monti[45], così come appare da una serie di documenti esistenti presso l'Archivio dei *Pieux Etablissements de France à Rome*, tra cui una pianta della lottizzazione con indicati i vari affittuari[46] [Fig. 8]. L'analisi di questo documento, specialmente se confrontato con il disegno GDSU 602A*r*, con gli atti di locazione e vendita dei miglioramenti, la cui realizzazione era come al solito una delle clausole insite nei contratti di locazione, e infine con le piante del Catasto Gregoriano, fa perfettamente comprendere l'intento economico e speculativo di questa operazione, dal momento che gli iniziali lotti di terreno, ed in particolare quelli più grandi, vengono frazionati in delle proprietà con una dimensione media di circa 30 canne quadrate, con un fronte di circa 3-4 canne e una profondità di 10 canne. Ad esempio, il lotto assegnato il 1° dicembre 1523 a Lorenzetto, posto nella testata dell'isolato a nord-ovest della lottizzazione confinante con la piazza, viene frazionato in diversi lotti, di dimensioni variabili dalle 25 alle 40 canne, sui quali vengono costruite delle abitazioni, mentre il lotto in origine assegnato a Giulio Romano, viene diviso ottenendo, nella parte confinante con la piazza, un lotto di 53 canne quadrate[47], ovvero poco più della metà di quello originale. Osservando la pianta dell'archivio dei *Pieux Etablissements*, si nota poi che in uno dei lotti posto sulla piazza verso via del Corso, è indicato Pietro Cordini, il che getta una nuova luce sulla reale posizione del lotto di Baldassare Peruzzi, dal momento che dai documenti risulta che Sangallo e Peruzzi avessero preso in locazione due lotti contigui. Questo spirito "speculativo", che emerge dall'analisi degli atti notarili a partire dagli anni '30, subito dopo la morte di Sigismondo Chigi, va forse contro l'intento iniziale di quest'ultimo che voleva creare una sorta di quartiere modello, caratterizzato dalla presenza di edifici signorili e di un certo decoro, subito a ridosso della sua residenza[48].
Infine, tra le piazze del Tridente, non si può non citare la scomparsa piazza degli

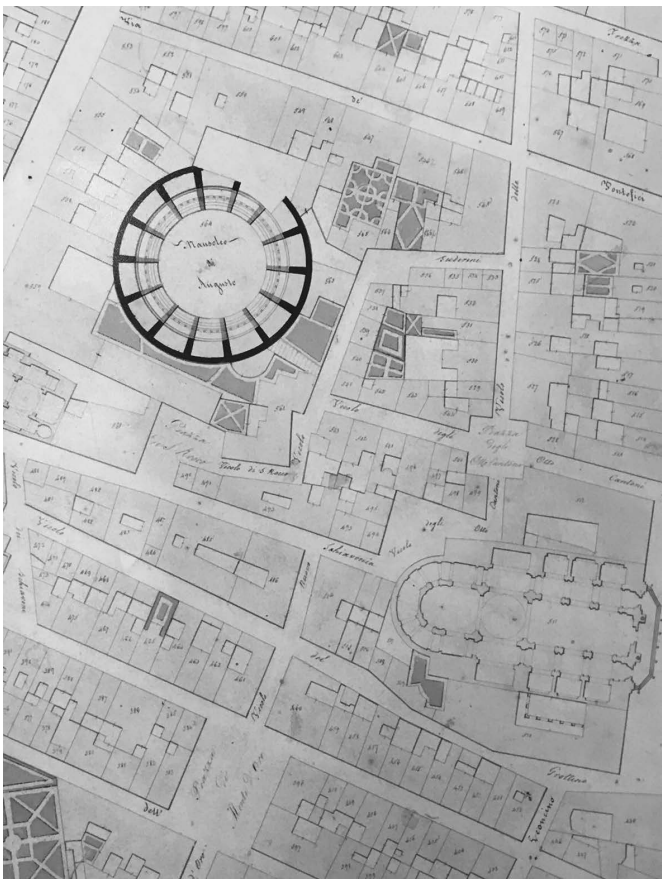
45. Nel 1544 il palazzo costruito da Sigismondo Chigi su di una parte dell'area dell'ex viridario Chigi appartiene a Orazio Farnese, nipote di Paolo III, cfr. Howard Hibbard, *The Architecture of the Palazzo Borghese*, in «Memoirs of the American Academy in Rome», vol. 27, 1962, pp. 1-151, p. 4.

46. Archivio dei Pieux Etablissements de France à Rome (d'ora in avanti PEFR), *Fonds Anciens*, Liasse 238 A.

47. Lucrezia Camerlenghi compera il lotto sul quale era stata costruita una casa, cfr. PEFR, *Fonds Anciens*, Liasse 238 A, ff. 7v-9r.

48. Hibbard, *The Architecture of the Palazzo Borghese*, cit., p. 5. L'edificio, che viene attribuito al Peruzzi, verrà poi inglobato in palazzo Borghese.





8 | 9_

Otto Cantoni[49] [Fig. 9], posta tra il Mausoleo di Augusto e la chiesa dei SS. Ambrogio e Carlo, con una forma estremamente regolare, costituita da un quadrato nel quale si incrociano due assi centrali, e anche essa riconducibile a dei modelli da ricercare nelle piante delle *bastides* francesi e di alcune città di nuova fondazione dell'Italia settentrionale[50].

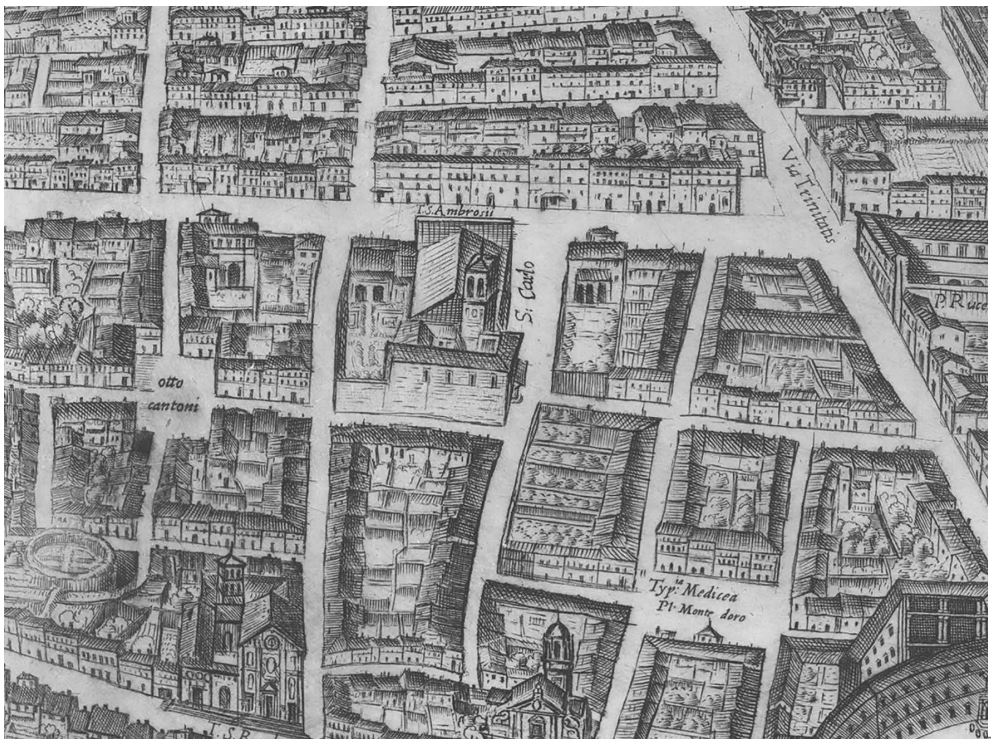
8_Pianta dell'area di piazza Monte d'Oro con i diversi affittuari e proprietari di Case (PEFR, *Fonds Anciens*, Liasse 238 A).

9_Particolare del Catasto Gregoriano con piazza degli Otto Cantoni (ASR, *Cancelleria del Censo*, Catasti, Rione IV, Campomarzo, tav. III).

49. Piazza degli Otto Cantoni venne distrutta per la sistemazione di piazza Augusto Imperatore.

50. Cfr. ad esempio la bastide di Marciac, nel Gers, fondata da re di Francia nel 1298 o il borgo franco di Borgomanero, fondato all'inizio del XIII secolo.

10_Particolare della pianta di Roma di Antonio Tempesta (1593) con piazza degli Otto Cantoni.



10

IL CONVENTO DI SANTA MARIA NOVA, LA DEMOLIZIONE DELLA VELIA E LA VIA DELL'IMPERO: TRASFORMAZIONI URBANE NELLA PRIMA METÀ DEL XX SECOLO

The Convent of Santa Maria Nova, the Demolition of the Velia and the Via dell'Impero: Urban Transformations in the First Half of the 20th Century

DOI: 10.17401/su.s2.bn05

Barbara Nazzaro
Parco Archeologico del Colosseo - Ministero della Cultura
barbara.nazzaro@cultura.gov.it

Parole chiave
Restauro, Munoz, Fori imperiali, Santa Maria Nova
Restoration, Munoz, Imperial Fora, Santa Maria Nova

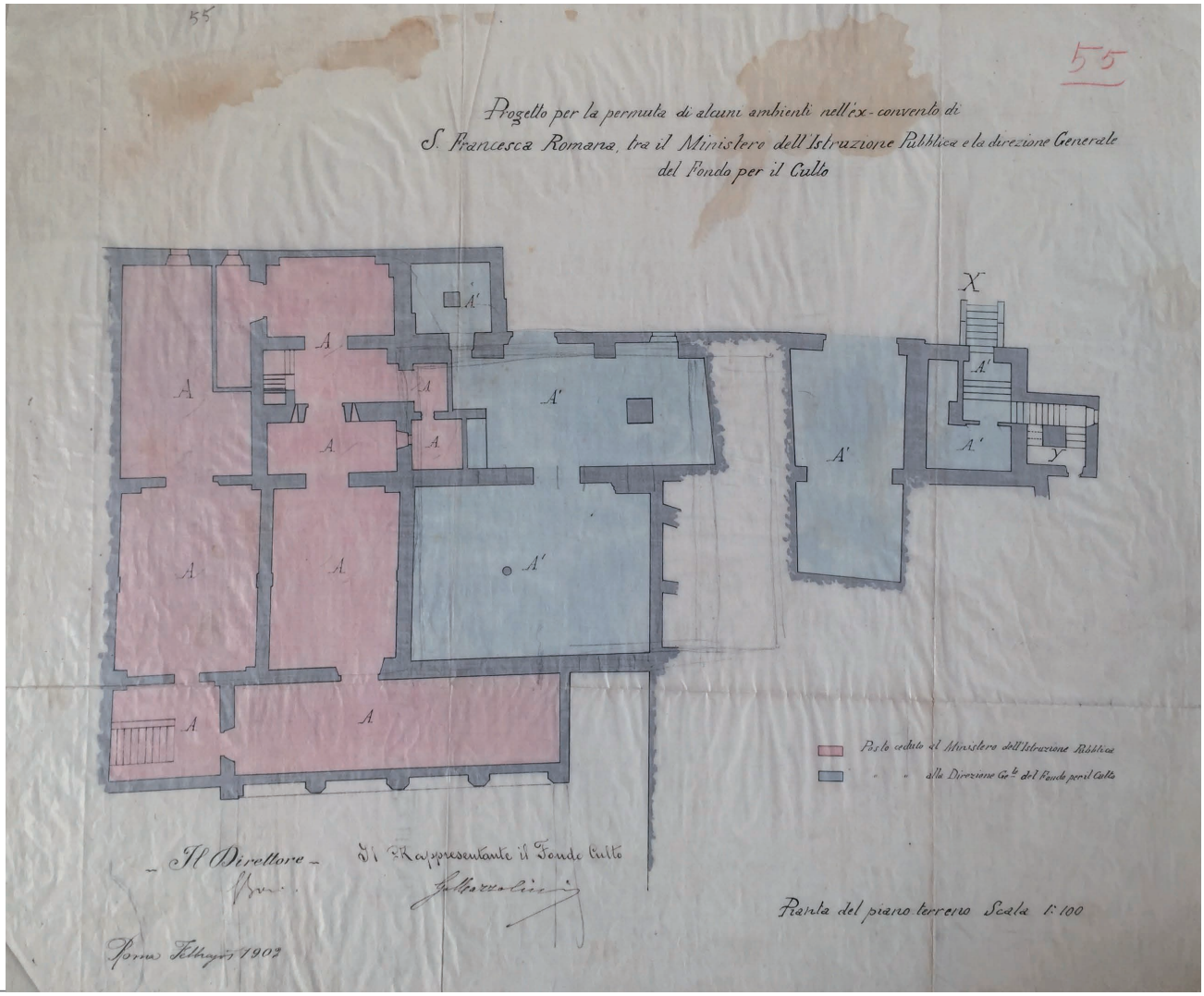
Abstract
Non si intende in questo intervento affrontare il dibattuto tema delle demolizioni del quartiere Alessandrino e della collina della Velia e della successiva realizzazione della via dell'Impero, ma piuttosto focalizzare le mutazioni profonde di un'area urbana.
In particolare attraverso la figura di Antonio Muñoz quale protagonista di spicco di questi cambiamenti e anche quale progettista delle note Carte Geografiche affisse lungo la via dell'impero, rappresentazione dell'espansione dell'impero romano e fascista.
È stato individuato un riferimento inedito a quelle Carte all'interno del chiostro dell'edificio di Santa Maria Nova.
Questo dettaglio nella pavimentazione, che nasconde l'Italia con la Sicilia, la Sardegna e la Corsica, rappresenta uno spaccato della quotidianità del lavoro di restauro, con protagonisti quali Bartoli e Muñoz degli anni antecedenti al secondo conflitto mondiale, e non deve sfuggire ad una ricerca dettagliata finalizzata alla comprensione di un periodo storico che ha profondamente modificato l'urbanistica della città di Roma.

It is not the intention of this presentation to address the much-debated topic of the demolition of the Alessandrino district and the Velia hill and the subsequent construction of the Via dell'Impero, *but rather to focus on the profound transformations of an urban area.*
In particular, the focus will be on the figure of Antonio Muñoz as a leading exponent of these changes and also as the designer of the renowned Geographical Maps posted along the Via dell'Impero*, a representation of the expansion of the Roman and Fascist empire.*
An unpublished reference to those Maps has been discovered inside the cloister of the Santa Maria Nova building. This detail in the flooring, which conceals Italy along with Sicily, Sardinia and Corsica, represents a cross-section of everyday restoration work with protagonists such as Bartoli and Muñoz in the years prior to the Second World War, and should not escape detailed research aimed at understanding a historical period that profoundly changed urban planning in the city of Rome.

Non si intende in questo intervento affrontare il già dibattuto tema del contesto culturale nel quale si svilupparono le demolizioni del quartiere Alessandrino e la realizzazione della via dei Monti – poi via dell'Impero, – e la demolizione della collina della Velia, ma piuttosto focalizzare le mutazioni profonde di un'area urbana, anche attraverso la figura di Antonio Muñoz, e individuando nella realizzazione delle Carte Geografiche, rappresentazione dell'espansione dell'impero romano e fascista, un importante particolare, avendo individuato un riferimento inedito a quelle Carte all'interno del chiostro dell'edificio di Santa Maria Nova.
Questo dettaglio ritrovato nella pavimentazione del chiostro, che rappresenta un piccolo spaccato della quotidianità del lavoro di restauro degli anni antecedenti al secondo conflitto mondiale, non deve sfuggire ad una ricerca dettagliata finalizzata alla comprensione di un periodo storico che ha profondamente modificato l'urbanistica della città di Roma.
La ricerca negli archivi grafici dell'area archeologica del Foro Romano, conservati presso Palazzo Altemps a Roma, ha permesso di ricostruire parte delle vicende delle importanti modifiche avvenute all'interno di Santa Maria Nova, edificio annesso a Santa Francesca Romana, a partire dagli inizi del 900 e collegare le attività urbanistiche nell'area con le sistemazioni di parte del convento, parzialmente trasformato in quegli anni in museo e in uffici della neonata Area Archeologica [Fig. 1].
La collina della Velia era una sella tra i colli Palatino ed Esquilino la cui notevole stratificazione archeologica emerse durante gli sterri avvenuti negli anni 30 del 900, con il rinvenimento di Criptoportici, di parte della Domus Transitoria di Nerone e del vestibolo della Domus Aurea[1]; in seguito la zona, con la dinastia Flavia, divenne un'area commerciale, mentre ai lati della collina, nel 121 d.C., l'imperatore Adriano fece realizzare il Tempio di Venere Felix e Roma Aeterna. Simbolicamente in asse con il Campidoglio, la planimetria del tempio, le cui celle con le absidi contigue ed opposte, è in linea con l'architettura eclettica di Adriano[2].
Dopo un periodo di parziale abbandono e dopo il terremoto del 847 che probabilmente provocò il crollo delle colonne del Tempio già spogliato, l'area viene utilizzata

1. Lorenzo Quilici, *Scomparsa di un colle dalla faccia di Roma*, in «Archeologia Viva», 1, 3, maggio 1982, pp. 63-71.

2. Alberto Danti, *Il tempio di Venere e Roma*, in «Roma, una città, un impero», II, 2, gennaio 2011, p. 11



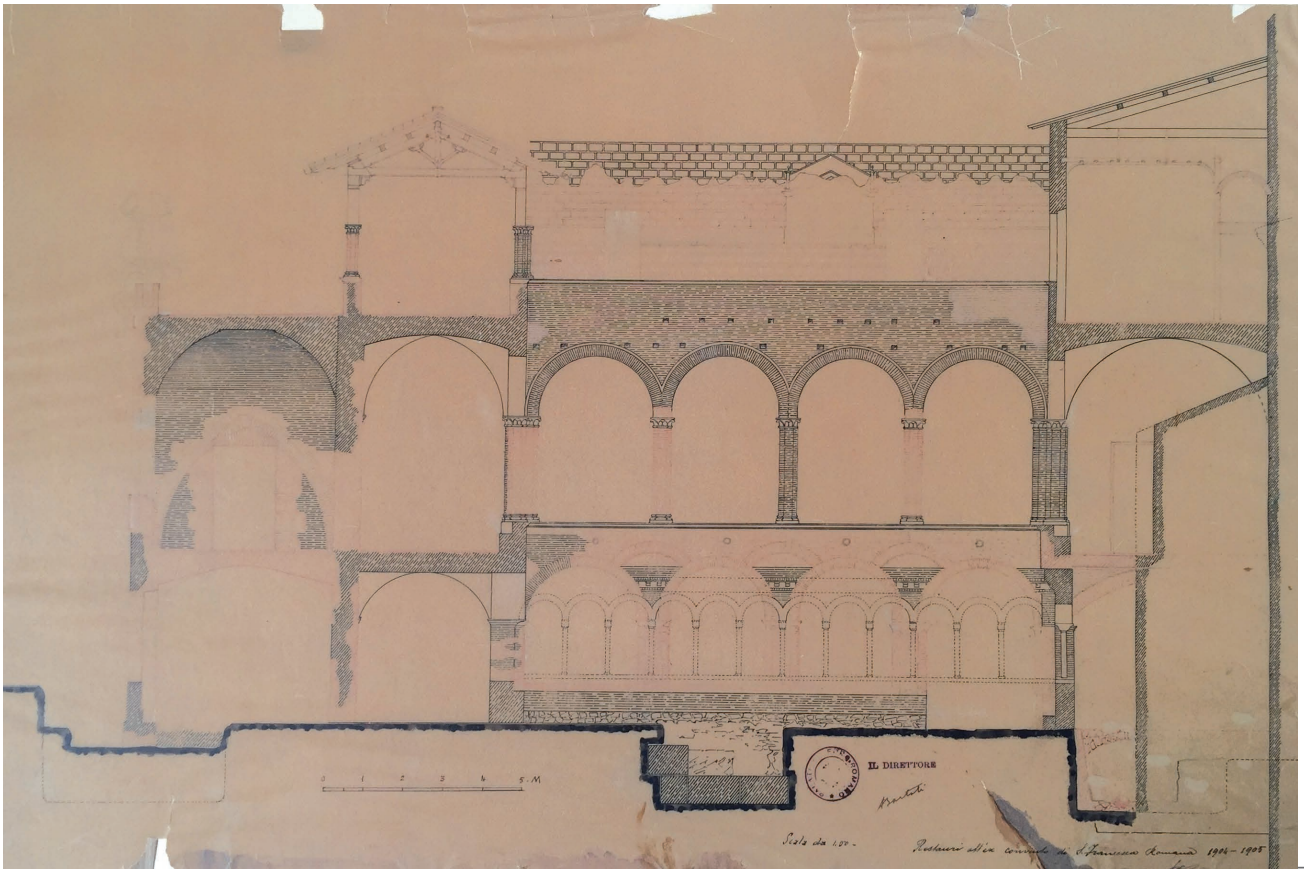
1_

da Papa Leone IV per fondare Santa Maria Nova, poi Santa Francesca Romana, a seguito del crollo di Santa Maria Antigua finita sotto il cedimento della Domus Tiberiana. La nuova chiesa viene però realizzata accanto alla cella del Tempio di Roma e non occupandola, seppur utilizzandone i materiali di spoglio[3].

Tra il 1812 e il '13 gli ambienti del convento annesso alla chiesa vennero interessati dalla demolizione di un braccio e poi, nel 1816, dal restauro di Giuseppe Valadier,

1_Planimetria del Convento di Santa Maria Nova, trasformazione in Museo e Uffici del Foro Romani (1902). Archivio disegni Foro Romano Palatino, Palazzo Altemps, Roma.

3. Con materiali provenienti dal Tempio vengono anche realizzate parti delle Basiliche di San Pietro, San Giovanni e di palazzo Venezia.



2_Progetto di restauro del Chiostro del Convento di Santa Maria Nova, trasformazione in Museo e Uffici del Foro Romani (1904-1905). Archivio disegni Foro Romano Palatino, Palazzo Altemps Roma.

e nel 1828 alcune delle colonne del Tempio di Venere e Roma furono prelevate per essere utilizzate nella risistemazione del Pincio all'ingresso di villa Medici.
All'inizio del '900 con la creazione dell'Area Archeologica, Giacomo Boni, direttore dell'Ufficio Scavi del Palatino e Foro Romano, dette inizio a lavori di restauro per l'adattamento a Museo di parte del convento di Santa Maria Nova.
Gli interventi furono molto importanti e previdero l'eliminazione di molte strutture realizzate all'interno dell'edifico a fine abitativo; vennero liberate tutte le arcate del portico e venne svuotato, con la parziale demolizione delle strutture portanti, un ambiente a piano terreno per realizzare il Lapidario Forense e un passaggio di comunicazione tra il chiostro e la cella del Tempio di Roma [Fig. 2].
In quegli stessi anni iniziò ad emergere la figura di Antonio Muñoz, ricordato come storico, poeta, pittore, artista, restauratore, archeologo, urbanista, docente e come architetto[4]. In realtà Muñoz ebbe una formazione letteraria e fu un dilettante

4. Antonio Muñoz: 1884-1960. Nel 1909 diventa Ispettore della Regia Soprintendenza ai

sia nell'architettura che nell'archeologia, e pur avendo una vasta cultura generale, fu un autodidatta[5]. Uomo di enorme energia produttiva, oltre ai tantissimi lavori su architetture e aree urbane, fu autore di quasi 600 pubblicazioni, ma non conobbe il favore di gran parte degli esponenti della cultura più illuminata a lui contemporanea. Tra gli altri, Adolfo Venturi dopo averne seguito la formazione ne prese le distanze[6], mentre Giacomo Boni non ne riconobbe mai le competenze in materia di archeologia e di architettura tanto che, nella relazione al concorso per la Soprintendenza nel 1914 non si espresse in maniera particolarmente favorevole, pur riconoscendo in Muñoz un grande amore per i monumenti della Capitale anche se legata ad un concetto immaturo sulla loro conservazione[7].

Muñoz entrò nell'organico delle Soprintendenza ai Monumenti di Roma nel 1909 e, prima di diventarne Direttore nel 1921, partecipò a ben tre concorsi pubblici. La sua successiva carica al Governatorato, apice del suo successo professionale, avvenne per volere del governatore Francesco Boncompagni Ludovisi che lo nominò Direttore della X ripartizione. Le ragioni del successo professionale di Muñoz, al di là delle sue compromissioni politiche, possono essere individuate proprio nella sua mancanza di specializzazione e il suo velleitarismo culturale[8].

Negli anni in cui operò Muñoz, prima come Ispettore, poi come Soprintendente e infine come Direttore del Governatorato, vigevano le norme relative alla Legge concernente la tutela dei monumenti antichi della città di Roma del 1887.

All'articolo 1 la Legge prevedeva l'isolamento dei monumenti compresi nella zona meridionale di Roma e il loro collegamento per mezzo di passaggi pubblici e giardini nei limiti di cui fosse dichiarata Opera di pubblica utilità[9]. Con questa normativa si intuisce come si desiderasse aprire definitivamente la via all'isolamento e alla liberazione di diverse aree archeologiche[10].

Monumenti di Roma. Nel 1921 è nominato Direttore del Monumenti di Roma. Nel 1929 diventa Direttore della Ripartizione antichità e Belle arti del Governatorato di Roma. Nel 1931 partecipa alla Conferenza di Atene. Nel 1932 assume la direzione dei lavori della Via dei Monti (via dell'impero) e della via del Mare, nel 1935 del restauro del tempio di Venere e Roma, in particolare della cella di Venere. Nel 1940 riceve la laurea *ad honorem* dal Politecnico di Praga.

5. Paola Porretta, *Antonio Muñoz, e via dei Fori Imperiali a Roma, I rapporti tra archeologia e architettura nella costruzione dell'identità di Roma contemporanea*, in «Ricerche di Storia dell'arte», 95, 2008, p. 31.

6. Adolfo Venturi, *Memorie autobiografiche*, Hoepli, Milano 1927, p. 15.

7. porretta, *Antonio Muñoz,* cit, p. 32.

8. Elisabetta Pallottino, *I restauri della Roma antica*, in «Roma Moderna e Contemporanea», II, 1994, p. 741.

9. Art. 1, legge n. 4730 del 14.07.1887, Per la tutela dei monumenti antichi nella città di Roma.

10. Arturo Bianchi, *Il Centro di Roma, La sistemazione del Foro Italico e le nuove vie del Mare e dei Monti*, in «Architettura» 12, 3 (1933), p. 149.

La successiva legge del 1907 costituì la base legislativa della programmazione su scala urbana degli anni del Governatorato con il piano regolatore del 1931[11]. In essa è prevista la sistemazione di piazza Venezia e anche l'espropriazione dei terreni compresi tra il Colle Oppio e il circo Massimo. L'ambito culturale romano si integrava, dunque, progressivamente a quello europeo con liberazioni, diradamenti, reintegrazioni dei monumenti e applicazione del concetto del decoro urbano. Va però ricordato che spunti per gli interventi nell'area dei Fori Imperiali hanno radici antiche, già al tempo della dominazione francese, tra il 1809 e il 1813, vengono infatti elaborati due progetti di sistemazione: il primo denominato *Passeggiata che deve unire il Foro al Colosseo* e l'altro *Giardino del Campidoglio*[12].

L'inizio del XIX secolo vede lo stesso Camillo Boito riconoscere la difficoltà di conciliare gli interventi per la difesa del passato e le necessità presenti. Sono gli anni del sindaco Ernesto Nathan, durante i quali la città si prepara all'Esposizione del Cinquantenario del 1911.

Sono anche gli anni nei quali Corrado Ricci propone di rimettere in luce i Fori Imperiali demolendo i fabbricati posti lungo il lato orientale della via Alessandrina e ancora quelli nei quali il Principe Colonna, allora sindaco, promuove il progetto con il contributo di Rodolfo Lanciani[13].

L'isolamento del Campidoglio e il dibattito sui Fori sono così delineati; si dovranno però attendere alcuni anni perché vengano trovati i mezzi e le disponibilità economiche per l'attuazione del programma.

Alla fine della Prima Guerra Mondiale, Muñoz con la carica di Soprintendente godeva già di un ampio prestigio scientifico, e con l'avvento del regime fascista verrà considerato un personaggio di spicco dalla politica che vide in lui lo studioso adatto ad assumere l'incarico di Direttore dei grandi lavori da tempo programmati [Fig. 3].

Il progetto di isolamento dell'area dei Fori Imperiali fu approvato il 5 novembre del 1924 e affidato alle cure del senatore Corrado Ricci, che ne era stato l'ispiratore fin dalla prima proposta di scavo risalente al 1911[14]. Nel 1926 furono espropriate

---

11. Antonio Cederna, *Distruzione e Ripristino della Velia*, in Leonardo Benevolo, Francesco Scoppola (a cura di), *Roma, l'area archeologica centrale e la città moderna*, De Luca, Roma 1987, p. 82.

12. Il progetto del Jardin du Capitole del 1813 fu ad opera di Louis Martin Berthault e prevedeva di utilizzare l'asse del Foro Romano come collegamento nord-sud. Cfr. Attilio La Padula, *Roma e la regione nell'epoca Napoleonica*, Istituto editoriale pubblicazioni internazionali, Roma 1969.

13. Paola Porretta, *Il paesaggio antico della Roma fascista: l'invenzione e i suoi precedenti nei primi cinquant'anni di Roma capitale*, in Luigi Franciosini, Cristina Casadei (a cura di), *Architettura e Patrimonio: progettare in un paese antico*, Mancosu, Roma 2015, p. 165.

14. Corrado Ricci, *Per l'isolamento e la redenzione dei resti dei Fori Imperiali*, in «Bollettino d'Arte», V, 1911, pp. 445-455.

3_Roma. Veduta aerea della zona tra Colosseo e Piazza Venezia (1922).

le proprietà del pio istituto Rivaldi, ma il taglio della collina Velia non era stato ancora esplicitato[15]. Nel 1930, dopo la prima fase di scavi lo stesso Ricci, allora Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti del Governatorato, avviò le demolizioni nei pressi dei fori di Traiano, di Augusto e Nerva avendo già in mente il tracciato di quella che diverrà via dell'impero.

Il piano regolatore approvato nel 1931, e rimasto in vigore nonostante le numerose varianti fino al 1958, non contemplava però la costruzione di via dell'Impero e lo sventramento della collina della Velia[16].

Nonostante ciò, nell'autunno del 1931 fu dato inizio ai lavori per la costruzione di via dell'Impero, il cui tracciato, secondo Muñoz, aveva rappresentato un delicato problema. «Scavare, prima, tutta la vastissima zona, e decidere poi il tracciato della via, in base ai ritrovamenti archeologici, o farla passare come un ponte pensile sulle rovine, a parte l'ingentissima spesa, significava rimandare la soluzione del problema a parecchi anni, condannando intanto la città ad un disagio gravissimo. E allora si è prescelta la soluzione che è per ora la più logica: di dare

15. Antonella Clementoni, *Gli architetti e l'archeologia: Roma 1922-1938*, tesi di Dottorato in Storia delle Arti, prof. Martina Frank, Università Ca' Foscari Venezia, Storia delle Arti, a.a. 2017, p. 64.

16. Vittorio Vidotto, *Roma contemporanea*, Laterza, Roma-Bari 2006, pp. 185-206; Alberto Danti, *Il tempio di Venere e Roma*, in «Roma, una città, un impero», II, 2, gen. 2011, p. 7.

cioè alla nuova arteria l'andamento rettilineo, segnando il suo asse tra il centro del monumentale prospetto di Palazzo Venezia e il Colosseo»[17].

In effetti all'avvio delle opere di demolizione e di sterro non era stato ancora deciso il definitivo andamento della strada, anzi nel piano particolareggiato del gennaio del 1932 era prevista «una deviazione a baionetta verso monte» che avrebbe risparmiato la parte del giardino Rivaldi verso la basilica di Massenzio comportando invece la distruzione della villa stessa[18].

Il tracciato della via dell'Impero venne quindi deciso in un secondo momento e realizzato rettilineo, di modo da poter traguardare il Colosseo dal balcone di Palazzo Venezia con evidenti fini propagandistici, da Muñoz stesso, che aveva sostituito Ricci. Si diede pertanto il via alla demolizione della collina della Velia comportando la perdita di numerosi resti archeologici, tra i quali le grottesche già descritte da Pirro Ligorio e presenti in una struttura sita nei giardini di villa Rivaldi.

La villa, costruita nel '500 da monsignor Silvestri da Cingoli e che fu abitata da cardinali quali Alessandro de' Medici poi Leone XI, aveva degli splendidi giardini, rappresentati anche da Piranesi; nella villa, dal '600 in possesso del Conservatorio delle Zitelle Mendicanti, erano conservati anche numerosi resti di età imperiale. Con lo sbancamento della collina della Velia tra il 1931 e '32, tutti resti che esistevano risalenti alla preistoria di Roma, al tempo dei Re, della Repubblica, dell'età imperiale e anche rinascimentali furono demoliti. Con gli sterri, seguiti dall'archeologo Antonio Maria Colini, furono smantellati e perduti anche i resti della Domus Aurea della quale sono stati ritrovati pavimenti di paste vitree multicolori[19]. Duranti lo sbancamento, a ridosso del colonnato del tempio di Venere e Roma, fu rinvenuta una sala ottagona, decorata da rivestimenti in lastrine marmoree, i cui quattro criptoportici vennero inglobati nelle successive strutture di epoca neroniana ed adrianea. L'analisi delle decorazioni marmoree indicava una possibile datazione alla seconda metà del I secolo d.C., con l'ipotesi che il complesso poteva essere stato di proprietà della nobile famiglia dei Domizi Enobarbi, della quale faceva parte Cneo Domizio Enobarbo, marito di Agrippina Minore e padre Nerone[20].

Via dell'impero venne inaugurata il 28 ottobre del 1932 [Fig. 4].

Benché appaia chiaro che la necessità generale di collegare Piazza Venezia al Co-

---

17. Maria Elisa Tittoni, *Introduzione*, in Rossella Leone, *et al.* (a cura di), *Via dell'Impero Demolizioni e scavi, Fotografie 1930/1943*, Milano 2009, p. 10.

18. cederna, *Distruzione,* cit., p. 92.

19. Fabio Betti, *Via dell'Impero e il taglio della Velia*, in Leone, *Via dell'Impero*, cit. p. 50.

20. Danti, *Il tempio,* cit, p. 11.

4_Roma. Veduta aerea di Via dell'Impero (1932).

losseo, soprattutto in relazione ai nuovi quartieri realizzati sul Colle Oppio e sulla via la Labicana[21], non furono mai in discussione già a partire dall'Ottocento, il tracciato non appare nel Piano Regolatore di Roma del 1931, entrato in vigore solo 7 mesi prima dell'inaugurazione della via dell'Impero e i due Piani Esecutivi per la zona del 1932 avevano previsto una strada molto diversa da quella poi effettivamente realizzata traguardando il Colosseo dal balcone di palazzo Venezia. Questa soluzione, come già accennato, fu fortemente voluta da Antonio Muñoz e da Mussolini stesso nonostante il parere negativo delle commissioni preposte[22]. Infatti, nei piani regolatori precedenti al 1931, a partire da quello del 1911, erano state previste molte mirate demolizioni, ma sempre limitate ai soli isolati interessati dalla costruzione della strada[23]. Nel Ventennio si diede dunque l'avvio concreto a cinquant'anni di sperimentazioni teoriche, con idee urbanistiche e scelte architettoniche atte a trasformare la piccola città addormentata e provinciale che era Roma lasciando il posto ad una città moderna; le parole d'ordine erano: igiene,

21. Tittoni, *Introduzione*, cit., p. 9.

22. Antonio Muñoz, *Roma di Mussolin*i, Biblioteca d'Arte, Milano 1935, p. 188.

23. Betti, *Via dell'Impero*, cit., p. 47.

archeologia e strade. Si inizia così un culto delle rovine che nulla ha a che vedere con l'archeologia, il rudere si fa rovina e diventa un simbolo nella città moderna assumendo un rilievo fondamentale a servizio della politica.

Tutto si concretizzò a partire dall'estate del 1931 quando il piccone demolitore entrò in azione con la regia di Muñoz. Con la demolizione dell'intera collina della Velia, la valle dei Fori Imperiali perse il suo orientamento spaziale e il Colosseo la sua dimensione monumentale, determinata dall'originaria posizione al centro di una depressione.

Gli uffici tecnici del Governatorato, dopo alcuni saggi sulla collina svolti nel novembre del 1931, decisero, di optare per la «soluzione che è per ora la più logica: di dare cioè alla nuova arteria l'andamento rettilineo, segnando il suo asse tra il centro del monumentale prospetto di palazzo Venezia e il Colosseo»[24].

All'indomani delle demolizioni, il paesaggio si presentava disorganico, con ruderi e parti retrostanti di chiese di epoche diverse, molto lontano da un recupero ambientale del sistema originario. Dove le preesistenze non offrivano la possibilità di completare quinte stradali furono introdotte piantumazioni arboree che rafforzavano la direzione dell'asse monumentale.

In questo contesto risulta di particolare interesse uno studio effettuato sui testi delle guide del Touring Club a proposito della via dei Fori Imperiali[25].

«Voluta, aperta e percorsa per primo dal Duce, condottiero di eventi, unisce in una visione unica il Vittoriano sul colle Capitolino al Colosseo. Essa è stata la più grande soluzione dell'annoso problema dello sbocco di via Cavour verso piazza Venezia»[26]; così veniva descritta la via dell'impero nel 1932. Fino al 1962 la famosa guida rossa descriveva in modo entusiastico la grande arteria che attraversava il cuore di Roma[27].

Frasi come «da piazza Venezia attraverso un percorso che si svolge solennemente per magnifici viali, attraverso zone in cui sorgono importanti testimonianze di Roma antica» sono presenti in tutte le pubblicazioni del Touring club fino al 1993. Verranno omesse con notevole ritardo rispetto all'opinione ormai consolidata che cambierà il modo di presentare quegli «incomparabili complessi vedutistici»[28].

---

24. Antonio Muñoz, *Via dei Monti via del Mare*, a cura del Governatore di Roma, Roma 1932, pp. 12-13.

25. Paola Porretta, *Costruire identità: storia moderna dei Fori Imperiali di Roma*, in Pippo Ciorra, Fernanda De Maio (a cura di), *(Nuova) identità europea*, Marsilio Editore, Roma 2011, pp. 74-87.

26. Touring Club Italia, *Roma e dintorni*, Milano 1934, p. 158.

27. «A via dell'Impero, che, attraverso i grandiosi avanzi delle Roma Imperiale, unisce piazza Venezia al Colosseo in una visione che non ha nel mondo l'euguale». Cit. TCI, Milano 1962, p. 147.

28. TCI, cit., sesta edizione, p. 22.

Fu con le pubblicazioni del 1979 di Antonio Cederna e del 1983 di Italo Insolera[29], che la cultura ufficiale prese le distanze con decisione dai lavori eseguiti durante il Ventennio, indicando la realizzazione di via dell'Impero come la perdita di uno dei più straordinari brani della città papale, stratificatosi nel Medioevo e nel Rinascimento sui resti dei Fori Imperiali, con angoli estremamente pittoreschi la cui continuità è stata definitivamente spezzata.

«Non so come si possa dire che i lavori di sistemazione archeologica eseguiti durante il fascismo abbiano carattere politico, quando si ricordi che molti di essi erano stati progettati fin dal 1811 dalla Commissione napoleonica per l'abbellimento di Roma: la liberazione dei Fori Imperiali con la strada per Piazza Venezia (l'attuale via dell'Impero) fu ideata da Baccelli nel 1887; per l'isolamento del Campidoglio era stata nominata una commissione dal ministro Nitti; l'isolamento delle Terme di Traiano fu [...] iniziato sotto il ministro Ruffini; per la sistemazione dell'Aventino si era vincolata la zona nel 1921»[30]. Con queste parole Muñoz nel 1945 si presenta alla commissione preposta all'epurazione per motivi politici al fine di giustificare il suo operato sul centro storico di Roma.

Ormai è ampiamente riconosciuto che la Roma realizzata nel Ventennio era già stata annunciata molto tempo prima, già partire dall'Unità d'Italia quando si era manifestata la necessità di costruire una Capitale immaginaria, in contrasto tra recupero del passato e ambizione di modernità, tra le suggestioni della storia e la necessità di trasformazione.

Muñoz fu indubbiamente il braccio esecutore della Roma di Mussolini e vero *Deus ex macchina* della grande trasformazione di quella Roma, ed è stato spesso descritto come il principale responsabile del disastro delle offese subite dal centro archeologico della città.

L'esaltazione della romanità e la trasformazione scenografica del centro storico di Roma rappresentarono uno dei maggiori successi di immagine del regime fascista, e l'apertura di via dell'Impero si realizzò mentre maturava il progetto coloniale riassumendone e amplificandone il significato ideologico[31].

Tra le varie realizzazioni di dettaglio progettate da Muñoz per via dell'impero vi sono le Carte Geografiche: i quattro pannelli marmorei raffigurano le più importanti fasi storiche dell'espansione territoriale del dominio di Roma nel corso della sua storia.

La storiografia riporta che furono eseguite per espressa volontà di Benito Mussolini,

---

29. Italo Insolera, Francesco Perego, *Archeologia e città. Storia moderna dei fori di Roma*, Laterza, Roma-Bari 1983, pp. 9-13.

30. Porretta, *Antonio Muñoz,* cit., p. 31.

31. Rossella Leone, *Via dell'Impero: cronaca e illustrazione,* in Leone, *Via dell'Impero*, cit., p. 21.

ma l'idea delle targhe storico geografiche venne ad un cittadino in visita a Roma nel 1933 a seguito proprio dell'apertura dei Fori Imperiali.
Si trattava dell'ingegnere genovese Santo Grasso Puglisi che scrisse una lettera al governatore di Roma, Francesco Boncompagni Ludovisi:
«Eccellenza, trovandomi sulla via dell'impero ad ammirare le statue degli imperatori, che tanto significato hanno aggiunto al solenne ambiente, mi sono sentito nascere vivo il desiderio di avere presenti, più che nella mente alla vista, i confini dell'impero i romani contemporanei. Ho pensato a quanto sarebbe suggestivo per gli italiani di media cultura, per i giovani e giovanissimi, gli stranieri, di trovarsi a cospetto di una grande pietra nelle aiuole fiancheggianti, che porti scolpita la carta dell'impero di allora indice e monito dell'antica possanza e dell'immenso apporto alla civilizzazione dei popoli che il mondo deve a Roma eterna. Eccellenza: questo il mio pensiero. Sarei pago e felice se essa potesse essere degno di considerazione»[32].
L'incarico di realizzare le carte fu affidato ad Antonio Muñoz, che in un solo mese preparò i disegni avendo selezionato i periodi storici da prendere in considerazione[33].
Come si può osservare nei disegni progettuali, la prima posizione pensata per le Carte Geografiche fu il muro di contenimento a Villa Rivaldi con le tre nicchie[34], in questa sistemazione però, le mappe sarebbero state troppo vicine tra loro e, inoltre, per farle di dimensioni maggiori[35] si decise di posizionarle nel muro sottostante alla basilica di Massenzio dove vennero solennemente inaugurate il 21 aprile del 1934 [Fig. 5].
Le targhe descrivono l'area di influenza dell'Impero Romano e rappresentano buona parte dell'Europa, dell'Africa settentrionale e parte dell'Asia e sono composte di marmi preziosi e colorati scelti da Muñoz personalmente: Cipollino antico per il mare, pietra di Trani per le province soggette a Roma, marmo lucido nero per la parte della terraferma fuori dal dominio romano.
Il successo propagandistico di questa iniziativa fu rafforzato due anni e mezzo dopo con il posizionamento sul muro semicircolare della basilica di Massenzio

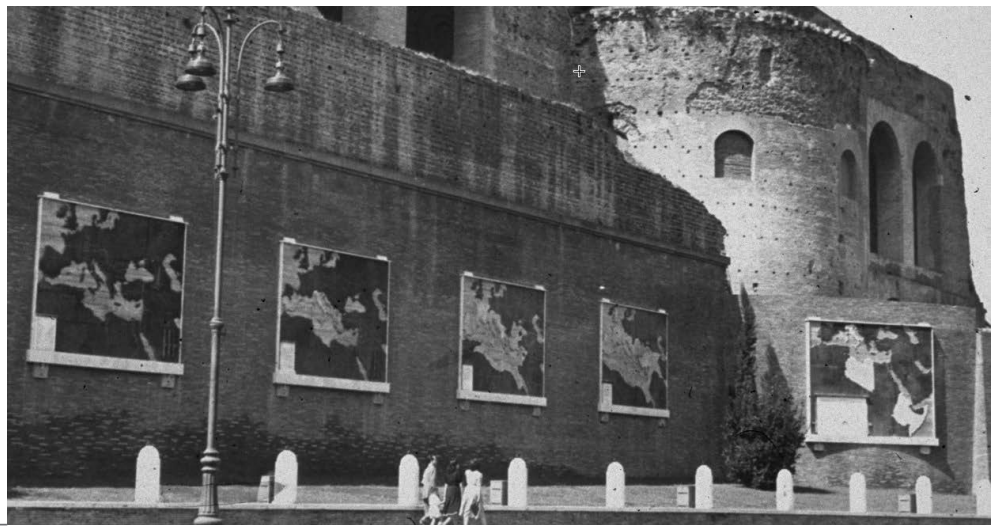
---

32. *Lettera di Santo Grassi Puglisi a Francesco Boncompagni Ludovisi*, del 10 giugno 1933, in ASC, *Archivio della X Ripartizione Antichità e Belle Arti*, inv. 1920-1953, b. 119, f. 1.

33. Tullio Aebischer, *La Quinta carta marmorea di Via dell'Impero (I)*, in «Lazio ieri e oggi», a. XLVIII, 7 (572), luglio 2012, pp. 210-211.

34. «Gli ultimi mesi, in vista dell'imminente inaugurazione del nuovo asse stradale, avvenuta il 28 ottobre 1932 nel decennale della marcia su Roma, cui Benito Mussolini aveva nel frattempo conferito il nome di via dell'Impero, furono dedicati alle opere di sistemazione della strada (4.165) con la costruzione del muraglione di contenimento della collina sul lato di villa Silvestri-Rivaldi, disegnato da Muñoz». Cit. betti, *Via dell'Impero*, cit., p. 48.

35. La dimensione dei pannelli è di m. 3,65×4,40.



5_Le 5 carte Geografiche posizionate sul muro adiacente alla Basilica di Massenzio lungo via dell'Impero.

dell'ultima carta marmorea, quella relativa all'istituzione dell'impero dell'Italia fascista in occasione della conquista dell'Impero Etiope. Questa carta, i cui disegni preparatori sono stati ritrovati tra le carte personali di Muñoz, è più grande delle altre con una chiara indicazione propagandistica.

Muñoz si occupò anche della trasformazione di via di San Gregorio, dove sono evidenti i muraglioni di contenimento di tipologie similari a quelli della sistemazione delle pendici della Velia, denominata via dei Trionfi per poi iniziare i lavori sul Tempio di Venere e Roma. Con la realizzazione via dell'impero nell'ottobre del 1932, infatti, come scrive Muñoz stesso nel suo testo sui lavori di restauro nel Tempio, le fondazioni e la platea di Venere e Roma non erano ritenute presentabili.

Poco dopo la sua elezione a imperatore nel 117 d.C., Adriano decise di costruire un tempio dedicato alle due principali divinità protettrici dell'impero: Venus Felix, quale progenitrice di Enea, e Roma Aeterna. Fortuna atque Aeternitas, quindi, due riferimenti ben radicati in questo periodo dell'Impero Romano, e in cui Adriano volle racchiudere anche l'unione fra le origini di Roma e il suo futuro, quale guida del mondo. La scelta della Velia fu dettata da motivi scenografici: il Tempio poteva esser visto dal versante orientale del Foro, come dall'Anfiteatro Flavio. L'inaugurazione fu il 21 aprile del 121 d.C., Dies Natalis di Roma. Il santuario era costituito da due celle, adiacenti e opposte. I rispettivi ingressi erano quindi collocati uno verso il Colosseo (dea Venere) e l'altro verso il Foro (dea Roma)[36].

36. Danti, *Il tempio,* cit., p. 19; Sandro Lorenzatti, *Vicende del tempio di Venere e Roma nel Medioevo e nel Rinascimento*, «Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte», s. III, a. XII,

Su impulso di Giuseppe Bottai vennero effettuate molte indagini e scavi per trovare la fondazione dei colonnati del Tempio; vennero infatti rinvenuti i frammenti di numerose colonne che consentirono la ricostruzione di 22 di esse sul lato di via dell'impero e di 10 verso la via Sacra.
L'anastilosi effettuata su progetto di Muñoz si propose di integrare le parti mancanti con cemento e graniglia in modo da ottenere un effetto di colore intonato alle pietre ma pur tuttavia riconoscibile; questa particolarità anticipa molte delle tematiche del restauro, in qualche modo riabilitando, seppur parzialmente, la figura di Muñoz architetto restauratore. Abbastanza interessante è anche la sistemazione della platea, che fu condotta con un'integrazione originale tramite elementi vegetali con l'utilizzo di piante di bosso, mortella e di alloro. Le colonne in marmo bianco furono ricordate con piante di ligustro variegato disposte a cerchio. Furono usati poi cespugli di oleandri, ginestra, lavande, rose rampicanti per decorare le zone lasciate rustiche.
La ricostruzione delle architetture con vegetazione, mai prima di allora messa in atto in forma così estesa, non era un'idea del tutto originale di Muñoz; già Giacomo Boni alla fine dell'Ottocento aveva affrontato il problema dell'associazione tra ruderi e vegetazione ornamentale, con il suo sperimentale progetto denominato 'Flora delle Ruine' e nel 1917 aveva ricostruito il labirinto d'acqua del bacino ottagono della Domus Flavia ridisegnato con una spalliera di bosso delle stesse dimensioni dell'originale.
Il restauro del Tempio di Venere e Roma si manifesta, dunque, come una felice applicazione del criterio del minimo intervento[37]. L'anastilosi delle colonne, integrando le parti mancanti con materiali differenti quali il cemento e la graniglia e la soluzione degli elementi vegetali per integrare ciò che era perduto, è in applicazione dell'articolo 4 e dell'articolo 7 della Carta di Atene. Il restauro del Tempio si distingue, infatti, dalla maggior parte di quelli condotti sui resti archeologici, orientati in quegli anni piuttosto verso forme di ripristino architettonico. Questo restauro sembra anticipare modalità del futuro orientamento critico e quindi si pone come un esempio fortemente innovativo per quanto isolato e singolare.
Nel suo testo Muñoz ritiene che il restauro dei porticati e dalla platea del Tempio fosse stato condotto con un criterio di rispetto assoluto dell'antico e dichiara che nulla è stato rifatto e nessun elemento arbitrario è stato introdotto d'ufficio e che le parti ricostruite sono state condotte con l'opera del giardiniere e non quella del muratore. Muñoz, in un modo che oggi definiremmo alquanto discutibile soprat-

(1990), Roma 1991, pp. 119-138.

37. Angela Maria D'Amelio, *Il restauro del tempio di Venere e Roma*, in Leone, *Via dell'Impero*, cit., pp. 58-61.

tutto se confrontato con tutti i lavori da lui effettuati, dichiara: «contro l'uso in balzo in questi tempi di rifare con troppa facilità ciò che il tempo aveva distrutto; di sostituire all'aspetto pittoresco diremmo Piranesiano che i monumenti antichi presentano mostrando le tracce del tempo e le manomissioni degli uomini, delle ricostruzioni freddamente archeologiche e diremmo quasi pedagogiche, a tutto scapito della loro bellezza».

I lavori di restauro nel Tempio di Venere e Roma erano stati suddivisi tra Governatorato e Ministero della pubblica istruzione, dunque mentre la cella di Venere veniva restaurata da Muñoz, la cella di Roma veniva restaurata da Bartoli [Fig. 6].

Rimane profondo il dubbio relativamente alla pavimentazione a riquadri delimitati in porfido all'interno del chiostro, che dalla cella di Roma si estende nel convento, e che non risale al periodo dei lavori eseguiti da Boni ma sicuramente agli anni '30.

L'aver individuato l'inserimento nel porfido all'interno del chiostro, dunque nel settore restaurato da Bartoli, di un tassello con la sagoma dell'Italia comprese le isole è un fatto assolutamente inaspettato e inedito, che dimostra un legame tra i due cantieri.

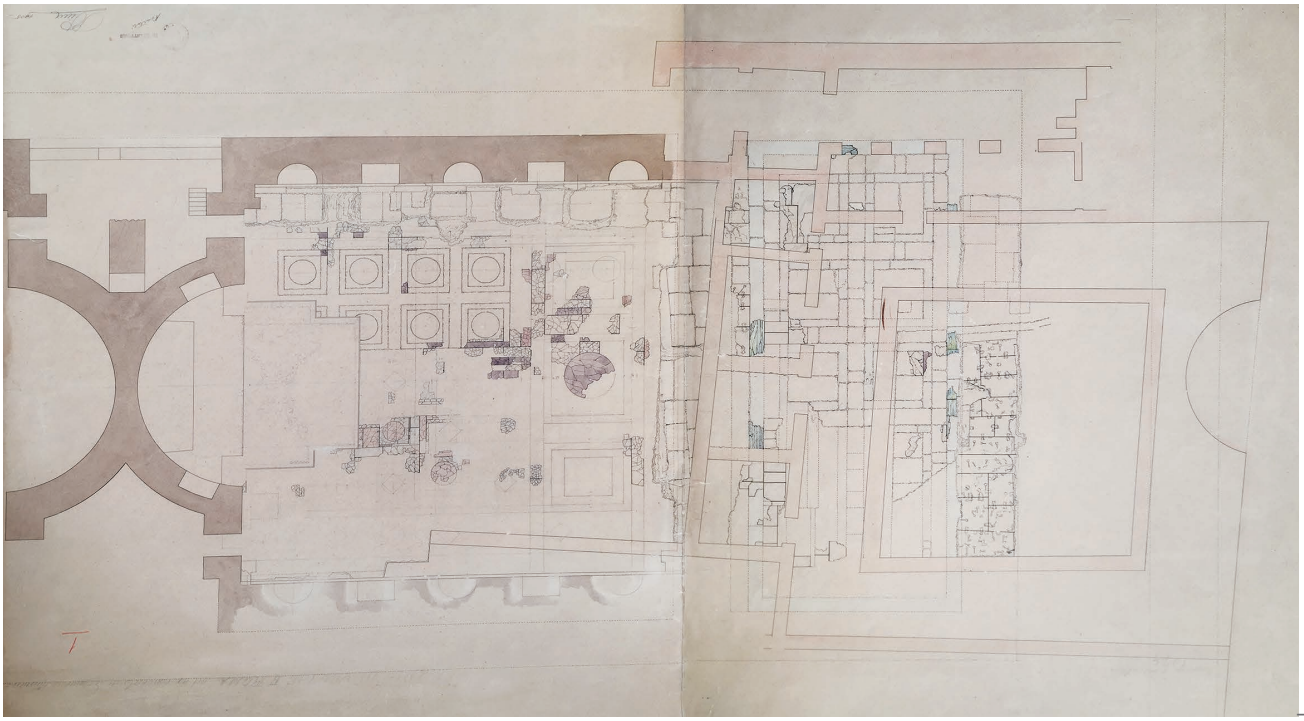
Si evince che la scelta dei materiali marmorei per le Carte Geografiche, che nella fase finale hanno visto l'utilizzo della pietra di Trani per le province soggette a Roma, devono aver avuto delle fasi di prova o un ripensamento tanto da essere poi utilizzate, praticamente nascoste, nella pavimentazione del chiostro di Santa Maria Nova.

L'inedito tassello in porfido rappresenta l'Italia con la Sicilia, la Sardegna e la Corsica è inserito in una delle fasce pavimentali all'interno del corridoio orientale del chiostro non può che provenire dal materiale progettato da Muñoz [Figg. 7-8].

Come poi questo materiale sia stato utilizzato all'interno del chiostro di Santa Maria Nova di competenza statale e sotto la direzione di Bartoli, e non del Governatorato e di Muñoz è ancora un nodo da sciogliere.

6_Planimetria della cella del Tempio di Roma con sovrapposizioni del chiostro. Archivio disegni Foro Romano Palatino, Palazzo Altemps Roma.

7-8_Pavimento del Chiostro di Santa Maria Nova, lato sud; dettaglio con l'Italia e le isole



_6

_7 | 8

GIORGIONE: MADONNA IN TRONO TRA SAN GIORGIO E SAN FRANCESCO (PALA DI CASTELFRANCO). NUOVE RICERCHE*

Giorgione: Madonna and Child between St. George and St. Francis (Castelfranco Madonna). New research

DOI: 10.17401/su.s2.us06

Ugo Soragni
Università degli Studi di Padova
ugo.soragni@unipd.it

Parole chiave
Giorgione, Pala di Castelfranco, costruzioni prospettiche, monumento sepolcrale, Giovanni Perlanza de' Ruffinoni (Calfurnio), ebraismo, omicidi rituali
Giorgione, Castelfranco Madonna, Perspective Constructions, Sepulchral Monument, Giovanni Perlanza de' Ruffinoni (Calfurnio), Judaism, Ritual Murders

Abstract
Tra le caratteristiche più originali della Pala di Castelfranco un posto di rilievo è occupato dalla sua impaginazione prospetticamente sfuggente, dall'innalzamento della posizione della Vergine, dall'apertura paesaggistica tendenzialmente illimitata del fondale, dalla riduzione al minimo del numero dei personaggi. Sotto il profilo della sua articolazione prospettica nessuno studioso, nello sforzo di descrivere la pavimentazione della pala e di

---

* Il presente intervento ha preceduto di poco la conferenza tenuta sul medesimo argomento il 26 gennaio 2018 all'Università degli Studi di Padova, presso la sede di Villa Revedin Bolasco, in Castelfranco Veneto (Treviso). In tale occasione è stato presentato il saggio *Costruzioni prospettiche, modelli iconografici, intenzionalità narrative: originalità e derivazioni nella* Pala di Castelfranco *di Giorgione*, Il Prato, Saonara 2017, dove sono stati affrontati ed approfonditi ulteriori temi di indagine sul capolavoro giorgionesco.

correlare quest'ultima alle dimensioni dell'imponente "catafalco", si era mai accorto finora del dimezzamento dei riquadri che interviene a partire dalla fila di piastrelle immediatamente sottostante il gradino. La ricostruzione della vera geometria della pavimentazione giorgionesca consente di avviare a soluzione alcuni degli ulteriori interrogativi sui quali si sono esercitati senza esito tanti critici. Tra questi un posto di rilievo è occupato dalla "macchina scenica" centrale, la quale, al contrario di quanto finora ritenuto, risulta formata da due parallelepipedi congiunti da un tronco di piramide basso, tozzo e asimmetrico. Tale giustapposizione consente di individuare un monumento sepolcrale padovano, tutt'ora esistente, al quale, con ogni probabilità, Giorgione si è direttamente ispirato nella costruzione architettonica posta al centro del proprio quadro.

Among the more original features of the Castelfranco Madonna, a prominent place is taken by its elusive perspective layout, the elevation of the Madonna's position, the openness of the landscape (which tends to stretch into the background), and a reduction in the number of figures to a minimum. From the point of view of its perspective structure, no scholar, in attempting to describe the pavement of the altarpiece and to correlate it to the dimensions of the imposing "catafalque", had ever before noticed the halving of the panels that starts from the row of tiles immediately below the step. The reconstruction of the true geometry of the Giorgionesque pavement makes it possible to start solving some further questions which have puzzled the many critics. Among these, the central "scenic machinery" occupies a prominent place which, contrary to what was believed until now, is formed by two parallelepipeds joined by a low, stocky and asymmetrical trunk of pyramid. This juxtaposition makes it possible to identify a sepulchral monument in Padua which still exists today by which, in all probability, Giorgione was directly inspired in the architectural construction at the centre of his painting.

Tra gli aspetti più cruciali correlati all'ideazione e all'esecuzione della *Madonna in trono tra san Giorgio e san Francesco (Pala di Castelfranco)* [Fig. 1][1], va messo in luce l'intendimento di Giorgione di orientarne la costruzione scenografica e prospettica in una direzione spiccatamente innovativa rispetto all'iconografia della maggior parte delle pale d'altare contemporanee.

Tra le ragioni che possono avere indotto Tuzio Costanzo ad allestire nella propria cappella la sepoltura del figlio Matteo, dotandola di una lastra marmorea scolpita (1504) e, successivamente, del dipinto giorgionesco (1507-08 c.), si può prendere in seria considerazione il desiderio di emulare – a distanza di qualche tempo – la munificenza del genero Aurelio Onigo, esponente di spicco di un'importante famiglia trevigiana. Aurelio aveva riportato in patria nel 1490 la salma del padre Agostino, giurista e senatore romano, intraprendendo in San Nicolò la costruzione del sepolcro monumentale destinato ad accoglierla.

Le caratteristiche più originali della pala di Giorgione sono individuabili nella sua impaginazione prospetticamente sfuggente e ingannevole, nell'innalzamento della posizione della Vergine in trono, nell'apertura paesaggistica tendenzialmente illimitata del fondale, nella riduzione al minimo del numero dei personaggi e nel loro isolamento reciproco. Queste ed altre componenti di rilievo della tavola risentono di derivazioni piuttosto precise da un gruppo di opere di artisti veneti ed emiliani, tra i quali si possono citare Giovanni Bellini, Giovanni Speranza, Lorenzo Lotto, Francesco Francia, Lorenzo Costa [Figg. 2 e 3][2].

Una disamina di tali ascendenze, al pari di altri profili interpretativi dell'opera (concernenti ad esempio la datazione, il valore testimoniale di fatti e circostanze espressione della sua attualità storica, l'agiografia del santo armato), esula dai limiti di questo contributo. Intendiamo svolgere qui – invece – alcune riflessioni sulla costruzione prospettica, architettonica e paesaggistica del dipinto, sforzandoci di individuare, con il grado di approssimazione consentito dalle conoscenze attuali, i motivi che possono avere indotto Giorgione ad introdurre nella grande

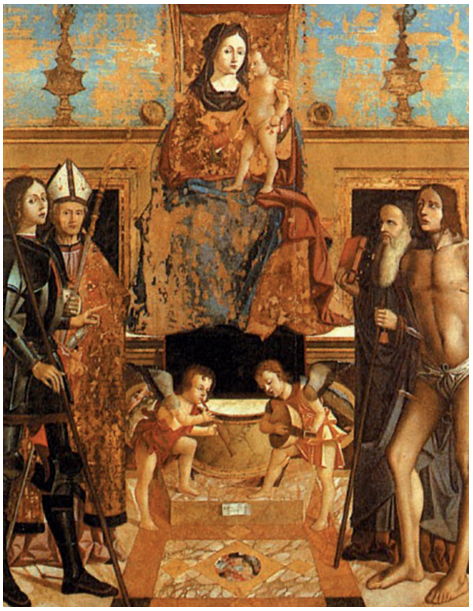
---

1. Castelfranco Veneto, Santa Maria Assunta e San Liberale, tempera su tavola, cm 200,5 x 144,5.

2. Enrico Guidoni, *Giorgione. Opere e significati,* Editalia, Roma 1999, pp. 279-283. Lo studioso, al fine di pervenire ad un restringimento della datazione della *Pala di Castelfranco*, oscillante in letteratura tra il 1498 e il 1508, l'ha posta a confronto con una trentina di pale di altare di diversi autori contemporanei, ricavandole motivo per collocarne l'esecuzione tra la fine del 1507 e i primi mesi del 1508.

1_

1_Giorgione, *Madonna in trono tra san Giorgio e san Francesco* (Castelfranco Veneto, Santa Maria Assunta e San Liberale).



2 | 3_

2_Francesco Francia, *Madonna in trono con due santi (Pala Scappi)* (Bologna, Pinacoteca nazionale).

3_Giovanni Speranza, *Madonna in trono con quattro santi e due angeli musicanti* (Velo d'Astico, San Giorgio).

tavola soluzioni compositive e dettagli di spiccata originalità, in grado di catturare il nostro interesse e di suscitare molteplici interrogativi. I rapporti con alcuni dei dipinti eseguiti dagli artisti ai quali abbiamo fatto riferimento, pur non consentendoci di identificare una o più opere additabili ad autentico modello del capolavoro giorgionesco, attestano l'intervenuto reimpiego in quest'ultimo di caratteri rintracciabili in opere cronologicamente contemporanee o di poco precedenti. Tra tali 'prestiti' un posto di primo piano spetta alla scelta di collocare in posizione significativamente elevata il punto di concorso delle ortogonali al quadro, contribuendo a determinare l'accentuato verticalismo della composizione giorgionesca.

La linea dell'orizzonte della *Pala di Castelfranco* insiste a poco più di tre quarti dell'altezza della tavola, situandosi in corrispondenza del camminamento mediano a beccatelli della torre di sinistra. Un'altezza non del tutto eccezionale ma neppure consueta. Tra le pale d'altare eseguite all'incirca nello stesso periodo e confrontabili con quella di Giorgione per la posizione dominante del trono e la disposizione triangolare dei personaggi non sono moltissime quelle dove il rapporto tra quota dell'orizzonte e altezza del dipinto è vicino a quello della pala giorgionesca, pari all'incirca a 0,79.

Nella *Madonna in trono con due santi (Pala Scappi)* di Francesco Francia (Bologna, Pinacoteca nazionale, 1495 c.) e nella *Madonna in trono con quattro santi* di Andrea da Murano (Mussolente, Madonna dell'Acqua, 1502) tale rapporto è pari, rispettivamente, a 0,75 e a 0,74. Parimenti significativo è quello riscontrabile nella *Madonna in trono con due santi (Madonna della scimmia)* (Londra, National Gallery, 1500-05 c.) e nella *Madonna in trono tra due santi (Pala di Codigoro)* (Firenze, Galleria degli Uffizi, 1505 c.) del ferrarese Benvenuto Tisi da Garofalo (0,74 e 0,68).

Un altro aspetto di rilievo concerne la possibilità che Giorgione, alla luce della sua scarsa propensione ad applicarsi pedissequamente alla monotonia delle costruzioni prospettiche, si sia servito in questa occasione di uno o più specialisti per definire l'impaginazione spaziale della grande tavola. Sul lavoro probabilmente eseguito da questi 'prospettici' Giorgione interviene – piuttosto pesantemente – in una fase assai prossima alla conclusione del dipinto, come documentano le correzioni apportate alla forma e alle dimensioni dell'elemento basamentale della costruzione architettonica originariamente tracciato.

Come sia la rappresentazione frontale di uno spazio simmetrico è impiegata nella *Pala di Castelfranco* per mettere in evidenza la capacità del suo autore di rielaborare le regole della prospettiva centrale, dimostrando che il loro rispetto manualistico più scrupoloso non mette la veduta artistica al riparo dagli effetti sconcertanti e dagli squilibri insiti *ab origine* nella scienza prospettica, se non laddove l'esecutore sia in grado di affiancare a tale sapienza matematica la capacità di analizzare e riprodurre adeguatamente la realtà mediante la scomposizione dei colori.

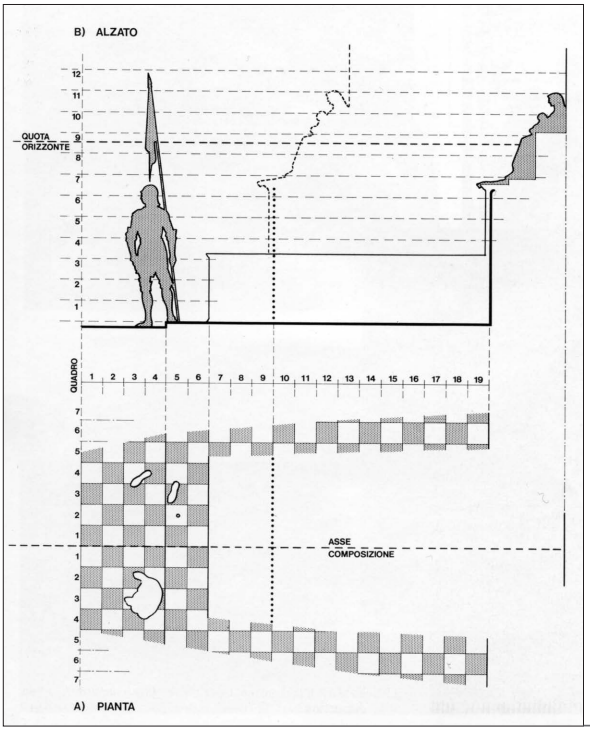
Giorgione intende dimostrare, in altre parole, la scarsa maturità della pittura che, nel rappresentare l'universo naturale, intenda fare un affidamento eccessivo sulla restituzione geometrica dei corpi e sulla loro posizione nello spazio, confermando – qualora ve ne fosse stato bisogno – che, tra le capacità di cui l'artista deve dare prova, si deve includere prioritariamente il controllo degli effetti della luce solare e, dunque, il tonalismo cromatico, inteso come mezzo capace di dare conto, in luogo della rivelazione della sola forma scultorea degli oggetti, della loro natura più intima e delle loro relazioni reciproche[3].

La prospettiva e lo spazio della rappresentazione

I tentativi della critica di definire in breve la dimensione architettonica della *Pala di Castelfranco* hanno coinciso generalmente con la riaffermazione – più o meno convinta o consapevole – delle conclusioni alle quali sono pervenuti i pochi studi realmente approfonditi sull'argomento, accomunati dallo sforzo di correlare univocamente profondità e misura delle componenti principali del dipinto: personaggi, pavimentazione, altare e trono, cortina di tessuto, paesaggio. La chiarezza apparente della scansione prospettica dei piani della *Pala di Castelfranco* viene meno infatti non appena l'occhio – valutata la posizione del fondale di tessuto rispetto alla riquadratura pavimentale – torna sulla parte centrale del dipinto, dove cortina di stoffa e faccia anteriore del blocco marmoreo su cui poggia il trono della Vergine sembrano appartenere ad un medesimo piano.
L'incertezza percettiva derivante dall'avanzamento del tendaggio, sospinto con forza verso l'osservatore, si accompagna all'effetto di 'ribaltamento' in avanti del trono della Vergine, conseguente all'impiego di uno schema triangolare (o meglio piramidale) nella disposizione dei personaggi[4]. Uno dei capisaldi interpretativi della geometria della tavola giorgionesca, finora sostanzialmente indiscusso, è stato individuato nello sviluppo del fianco del parallelepipedo rosso (il cosiddetto 'sarcofago'). Su tale elemento, la cui profondità complessiva è ritenuta tradizionalmente pari al prodotto tra il lato della piastrella pavimentale (stimabile in ml 0,26/0,27 per la sua equivalenza quasi perfetta al piede sinistro del santo armato) e il numero di elementi corrispondente (tredici), poggia il blocco di pietra gialla che sostiene il trono della Vergine[5]. Secondo tale ragionamento il fianco

3. Guidoni, *Giorgione*, cit., p. 54.

4. Enrico Guidoni, *Leonardo* e *Giorgione nella Leda col cigno,* in Enrico Guidoni, *Ricerche su Giorgione e sulla pittura del Rinascimento*, Kappa, Roma 2000, p. 190. Tra le prime intuizioni della struttura geometrica della composizione giorgionesca di Castelfranco va menzionata quella di Morassi: Antonio Morassi, *Giorgione,* Ulrico Hoepli, Milano 1942, p. 77.



4

4_Restituzione prospettica della *Pala di Castelfranco*, da Giorgio Bellavitis, *La "Pala di Castelfranco": analisi prospettica*, in *Giorgione*, Atti del convegno internazionale di studio per il 5° centenario della nascita (Castelfranco Veneto, 29-31 maggio 1978), Banca popolare di Asolo e Montebelluna, Castelfranco Veneto 1979 [pp. 303-307], p. 304 229.

del 'sarcofago' avrebbe dunque una profondità di tre metri e mezzo all'incirca (ml 3,38/3,51) [Fig. 4].

Questa misura non si accorda per nulla alla posizione dei sostegni orizzontali del sipario di panno, che Giorgione sembra suggerire complanari alla faccia anteriore del basamento del trono. La riquadratura di piastrelle bianche e verdi incontra infatti l'estremità inferiore della cortina di panno a una distanza dalla faccia anteriore del blocco di pietra gialla che è pari – ovviamente – alla differenza tra la profondità totale del 'sarcofago' e quella del suo piano superiore (finora concordemente ritenuto, senza eccezioni, parallelo al piano del pavimento), stimabile in un paio di piastrelle all'incirca.

Una discrasia apparentemente senza via d'uscita, che ha obbligato i pochi giorgionisti intenzionati a venirne a capo a propendere, dovendo scegliere forzatamente tra due ipotesi, l'una escludente l'altra, per una profondità del fianco del

5. «I riquadri bianchi e verdi del pavimento sono 19; quattro prima del basso gradino; due dal gradino al 'catafalco'; ed infine tredici da qui fino alla barriera di velluto rosso». Cit. Giorgio Bellavitis, *La "Pala di Castelfranco": analisi prospettica*, in *Giorgione*, Atti del convegno internazionale di studio per il 5° centenario della nascita (Castelfranco Veneto, 29-31 maggio 1978), Banca popolare di Asolo e Montebelluna, Castelfranco Veneto 1979, pp. 303-307, p. 304.

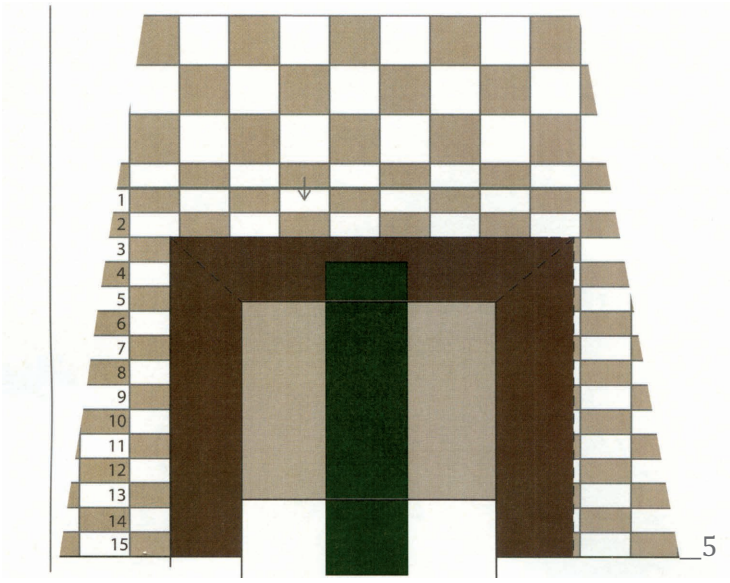
prisma di pietra sormontante il 'sarcofago' di tre metri all'incirca (11 x 0,26/0,27 = ml 2.86/2,97).
Tutti gli sforzi di inseguire una restituzione organica e plausibile dell'interezza dello spazio architettonico della *Pala di Castelfranco* hanno finito così con il naufragare sullo scoglio geometrico/prospettico rappresentato dall'intoppo generato dalla posizione della cortina di tessuto: prima ritenuta allineata al piano frontale del prisma di appoggio del trono e poi spostata indietro, in uno con quest'ultimo, fino a raggiungere la tredicesima fatidica fila di piastrelle, implicando uno stiramento assurdo del piano orizzontale della presunta cassa funeraria[6].

La scacchiera e il 'sarcofago': due inganni raffinati

Nessuno studioso, nello sforzo di descrivere e misurare la pavimentazione della pala e di correlare quest'ultima alle dimensioni dell'imponente 'catafalco' centrale, si è accorto che Giorgione delinea il reticolo pavimentale ricorrendo a uno schema prospetticamente sfuggente ma intrinsecamente esatto.
Le nostre analisi, accompagnandosi ad una semplificazione interpretativa piuttosto netta della costruzione dello spazio prospettico del dipinto, ci conducono a quella che riteniamo essere la vera peculiarità della pavimentazione della *Pala di Castelfranco*, la quale, a dispetto della sua evidenza sfacciata, va additata nel dimezzamento di una parte dei suoi riquadri, che interviene – incontestabilmente – a partire dalla quarta fila di piastrelle.
Se tale accorgimento, esibito provocatoriamente per secoli senza attirare la dovuta attenzione[7], è percepibile in modo relativamente attenuato nella parte cen-

6. Bellavitis, *La "Pala di Castelfranco"*, cit., fig. 229.

7. Gioseffi, nell'affrontare la questione della collocazione originaria della pala, è stato il solo ad affermare – senza trarne tuttavia le dovute conseguenze sulla forma e sulle dimensioni del basamento della Vergine e, in definitiva, sull'intera spazialità del quadro – che, al di là del gradino, «gli scacchi non s'intendono più quadrati, ma rettangolari (mezzi quadrati): ma anche quando se ne considerino due alla volta per fare il quadrato, le diagonali dei quadrati così ottenuti riuscirebbero comunque 'spezzate' e comunque rimarrebbero a distanze di più in più maggiori di quella comportata dal prolungamento delle diagonali dei primi e regolari filari di piastrelle», cit. Decio Gioseffi, *Tiziano*, Istituto italiano d'arti grafiche, Bergamo 1959, pp. 52-53. Entrambe queste conclusioni, come abbiamo potuto verificare in occasione di questo studio, sono inesatte. Le diagonali delle piastrelle quadrate proseguono al di sopra del gradino in conformità perfetta alla regola prospettica, a patto di voler tenere conto – cosa che lo studioso evidentemente non fa – dell'incidenza del dislivello del gradino sulla loro prosecuzione in direzione dei rispettivi punti di concorso (ovverosia dei due 'punti di distanza') situati all'esterno del dipinto. Il controllo, di effettuazione piuttosto agevole dal lato sinistro (per chi guarda), risulta meno immediato da quello opposto, dove il tracciamento dei rettangoli pavimentali, disegnati dopo l'impostazione delle figure dei due santi, risente dell'impaccio conseguente all'interposizione della figura di san Francesco.



5_Restituzione prospettica della pavimentazione della *Pala di Castelfranco* (elaborazione dell'autore, disegno di Linda Munari).

trale del dipinto – dove l'alzata del gradino, unitamente ai piedi di entrambi i santi, impedisce che la suddivisione in due rettangoli delle mattonelle 'a cavallo' della stessa possa cogliersi con immediatezza – lo stesso parrebbe destinato a rivelarsi apertamente nelle zone laterali della tavola (in particolare in quella destra), dove la fuga prospettica della pavimentazione verso il fondale si sviluppa pressoché indisturbata.

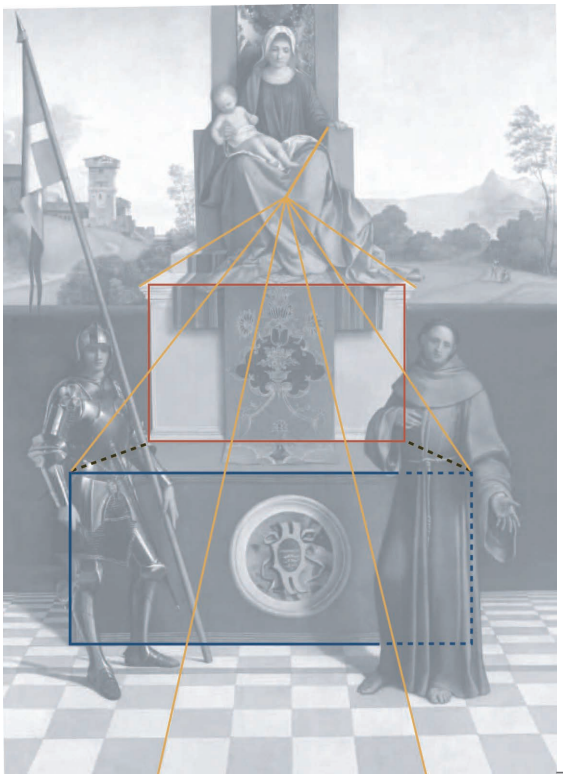
Giorgione affida dunque all'invenzione del gradino la funzione di mascherare la giustapposizione di due distinte geometrie del piano del pavimento: l'inferiore consistente in tre file di mattonelle quadrate e una di elementi rettangolari; la soprastante formata da quindici file di mattonelle tutte rettangolari [Fig. 5]. La presente ricostruzione della 'scacchiera' giorgionesca consente di avviare a soluzione alcuni degli ulteriori interrogativi sui quali si sono esercitati inutilmente tanti critici, affascinati o indispettiti dall'impaginazione ostinatamente indecifrabile del dipinto. Il drappo di velluto, laddove la posizione del suo piano fosse ritenuta – come tutto induce a credere – corrispondente alla fila di piastrelle più distante dall'osservatore, lo stesso non si troverebbe pertanto ad una distanza dalla faccia anteriore del 'sarcofago' pari a tredici piastrelle quadrate, ovvero all'improbabile misura di ml 3,51/3,38, bensì a quella determinata dalla somma dei lati minori dello stesso numero di piastrelle rettangolari, corrispondente a ml 1,76/1,69.

Accettando tale soluzione, capace di riequilibrare nella direzione di una maggiore credibilità le misure complessive del 'catafalco' giorgionesco, le proporzioni della costruzione tornano a corrispondere a quelle percepite di primo acchito dall'osservatore, senza alcuna necessità di uno stiramento longitudinale del piano superiore del 'sarcofago' architettonicamente tanto implausibile.

6_Tiziano Vecellio, *Jacopo Pesaro presentato a san Pietro da papa Alessandro VI* (Anversa, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten).

L'ascendente più ravvicinato e convincente dello scorcio della pavimentazione giorgionesca riteniamo possa essere individuato in uno dei primi dipinti attribuiti a Tiziano. Si tratta di *Jacopo Pesaro presentato a san Pietro da papa Alessandro VI* (Anversa, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 1503-06 c.) [Fig. 6]. Nell'opera troviamo una pavimentazione a riquadri che si contrae prospetticamente in modo apparentemente assai simile a quello della *Pala di Castelfranco*. La brusca riduzione della profondità delle piastrelle nella tela di Tiziano, resa in modo piuttosto approssimativo, potrebbe avere suscitato l'interesse di Giorgione, suggerendogliene una replica assai più sorvegliata nella pala e sollecitandolo ad introdurre il gradino, necessario ad introdurre senza scossoni eccessivi il 'cambio di registro' nella scacchiera della metà superiore del pavimento[8].
La metà sinistra del 'sarcofago', valutata rispetto all'asse centrale della tavola,

8. Il dipinto di Tiziano è notoriamente la fonte da cui Giorgione trae l'elmo del *Ritratto di giovane armato e scudiero* (Firenze, Gallerie degli Uffizi, 1506-08 c.), aggiungendovi la visiera: Alessandro Ballarin, *L'Évêque Jacopo Pesaro présenté à saint Pierre par le pape Alexandre VI*, in *Le Siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise*, Catalogo della mostra (Parigi, 9 marzo-14 giugno 1993), Editions de la Rèunion des Musèes Nationaux, Paris 1993, p. 369.



7_Restituzione prospettica del basamento del trono della *Pala di Castelfranco* con l'interposizione di un tronco di piramide a collegare tra loro 'sarcofago' e parallelepipedo marmoreo soprastante (elaborazione dell'autore, disegno di Linda Munari).

misura quattro piastrelle più una frazione della quinta. Tale frazione corrisponde esattamente alla larghezza della cornice del blocco marmoreo. Dato che Giorgione ci impedisce di vedere su entrambi i lati come si conclude lateralmente la parte superiore del 'sarcofago', il rapporto di quest'ultimo con l'elemento marmoreo soprastante può consistere – teoricamente – in due blocchi sovrapposti direttamente ovvero separati dall'interposizione di un solido tronco-piramidale. Quest'ultima opzione mette a posto ogni cosa, facendo cadere la discrepanza stridente tra la distanza notevole tra le facce verticali dei due blocchi prismatici 'misurata' dal reticolo pavimentale e quella (assai esigua) stabilita dal breve risvolto del 'tappeto' [Fig. 7]. L'incontro tra il margine inferiore del drappo e ciò che abbiamo riconosciuto essere la faccia inclinata di un tronco di piramide sembra darne conferma: l'ombra proiettata dal drappo sul piano marmoreo consiste in un triangolo sottilissimo, che si allarga impercettibilmente verso l'alto, cosa che non accadrebbe se – viceversa – i due elementi si incontrassero ad angolo retto. Un altro dettaglio avvalora la nostra ricostruzione: l'ombra a terra del 'sarcofago' si spezza chiaramente in corrispondenza della giunzione tra la sesta e la settima piastrella pavimentale (contando dal gradino) della penultima fila laterale, inclinandosi di qualche grado verso l'interno: ovverosia generando precisamente l'ombra di un prisma e di una piramide sovrapposti.

Volendo riassumere i risultanti del nostro sforzo interpretativo, che permette di accantonare le ipotesi più stravaganti sulla prospettiva del dipinto formulate finora, possiamo ritenere acquisite ragionevolmente le conclusioni seguenti:

a) la pavimentazione consiste in due superfici a tessitura geometrica differente, separate dal gradino. Quella più vicina all'osservatore è composta, ad eccezione dell'ultima fila, da elementi quadrati, quella più lontana interamente da elementi rettangolari, ottenuti dal dimezzamento trasversale dei primi;

b) la Vergine ed il Bambino appartengono ad un piano assai prossimo a quello dei due santi, dal quale le due figure si 'allontanano' per effetto del loro innalzamento verticale e di alcuni particolari percettivamente ingannevoli (parati decorativi);

c) il 'catafalco' consiste in due parallelepipedi ('sarcofago' e basamento del trono) congiunti tra loro da un solido tronco-piramidale basso, tozzo e asimmetrico. Quello che è stato creduto finora il piano superiore (orizzontale) del 'sarcofago' corrisponde alla faccia inclinata del solido che collega i due elementi;

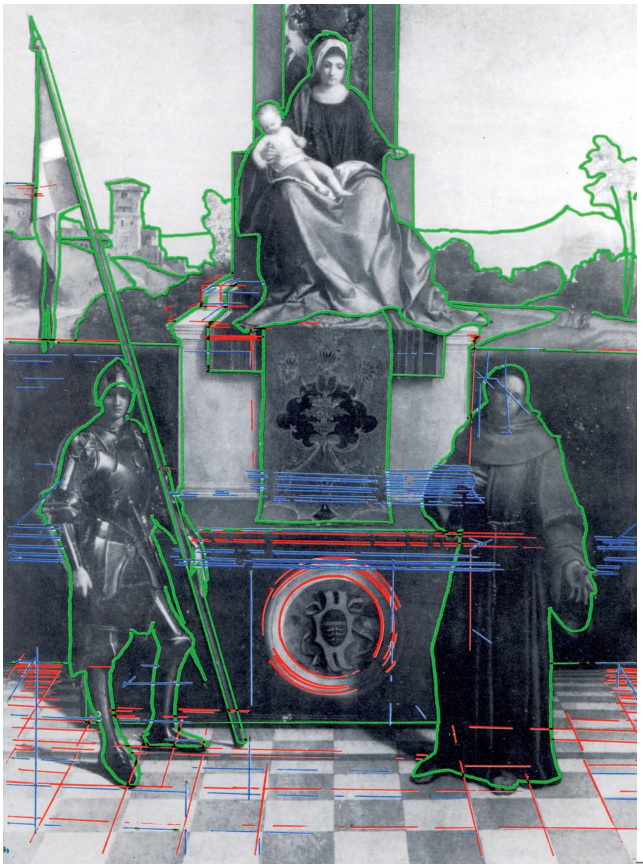
d) la cortina di tessuto che separa la scena dal paesaggio non è complanare al piano frontale del prisma su cui poggia il trono ma si situa in posizione sensibilmente arretrata, se non, addirittura, dietro di esso.

I pentimenti architettonici: simmetrie e dissimmetrie, volumi, allineamenti

Le considerazioni appena svolte ci hanno consentito di individuare ed approfondire particolarità ulteriori degli elementi architettonici del dipinto. Una delle più interessanti è la dissimmetria, nota da tempo, del 'catafalco' rispetto all'asse verticale della rappresentazione, il quale coincide con la linea di giunzione delle due file di riquadri pavimentali centrali.

Le evidenze radiografiche, correlate alle tracce delle incisioni sul gesso di preparazione, fanno ritenere sicura «la presenza di una prima e diversa ideazione in corrispondenza del 'sarcofago': si tratta di un largo parallelepipedo, esteso oltre le figure dei due santi sino ai margini laterali del dipinto, il cui profilo è stato inciso a punta metallica [...]. Probabilmente il solco si è riempito con la biacca dell'imprimitura e perciò appare bianco in radiografia, mentre il profilo dello stemma centrale risulta nero perché realizzato successivamente» [Fig. 8][9]. Si era in presenza dunque, come hanno dimostrato con chiarezza le analisi scien-

9. Sandra Rossi, Paolo Spezzani, *Indagini radiografiche, riflettografiche all'infrarosso e restauro della* Pala di Castelfranco, in Giovanna Nepi Sciré, Sandra Rossi (a cura di), *Giorgione. "Le maraviglie dell'arte"*, Catalogo della mostra (Venezia, I novembre 2003- 22 febbraio 2004), Marsilio, Venezia 2003, p. 201 e p. 203, fig. 26.



8_Rilievo delle incisioni preparatorie eseguite sull'imprimitura della *Pala di Castelfranco*, da Paolo Spezzani, C*aratteristiche tecniche delle fotografie in infrarosso e dei raggi X*, in Lorenzo Lazzarini *et al.* (a cura di), *La Pala di Castelfranco Veneto*, Catalogo della mostra (Castelfranco Veneto, 29 maggio-30 settembre 1978), Electa, Milano 1978, p. 67, 68.

tifiche, di un volume assai più largo e leggermente più basso, situato ad una distanza dai due santi in primo piano sensibilmente maggiore di quella attuale, privo del tondo araldico[10]. Il 'tappeto' pendente appartiene ad una fase successiva a quella di prima ideazione del basamento del trono. Alle linee di costruzione della cornice inferiore di tale basamento si sovrappone infatti il parato decorativo, il quale, come sembrano indicare sia le due incisioni parallele che segnano verticalmente il frontale del 'sarcofago' sia le riflettografie e le radiografie, si prolungava in un primo tempo fino a coprire l'attuale tondo con lo stemma Costanzo, che ne prende il posto dopo l'accorciamento[11].

Lo studio delle modifiche e dei pentimenti architettonici permette di giungere alle conclusioni seguenti sulle fasi che precedono la stesura finale del dipinto:

a) il basamento si prolungava in entrambe le direzioni fino a sfiorare il

10. Ibidem, p. 203, fig. 26.
11. Ibidem, pp. 202-203, figg. 23-26.

margine della tavola, piegando quindi ad angolo retto a formare uno zoccolo, massiccio e ingombrante, destinato ad occupare la zona mediana e inferiore del dipinto;
b) il 'tappeto' pendente fa la sua comparsa dopo le correzioni apportate alla forma del 'catafalco'. La sua lunghezza iniziale era tale da coprire la parte frontale del 'sarcofago' e giungere quasi al pavimento. Ne consegue che il tracciamento dello stemma Costanzo avviene sicuramente dopo l'accorciamento del partito decorativo;
c) la lastra marmorea su cui poggia il gradino sottostante il trono della Vergine era più sporgente su entrambi i lati.

Luci e ombre

Nonostante il rosso del velluto di cui è ricoperta la palizzata smorzi ogni riverbero, attenuando le differenze tra le parti in luce e quelle in ombra, la metà sinistra del drappo è lievemente più scura dell'altra. I riflessi dell'armatura di acciaio brunito del santo, nel rendere i quali Giorgione conferma la propria fama di eccellenza in questa tecnica, producono – pur appartenendo ad una figura all'aperto, immersa in uno spazio soffuso da una luce crepuscolare – effetti del tutto paragonabili ai bagliori metallici rintracciabili negli 'interni' del *Ritratto di armato* e del *Ritratto di Francesco Maria della Rovere* (Vienna, Kunsthistorisches Museum, 1503-04 c.), del *Ritratto di giovane armato e scudiero* (Firenze, Galleria degli Uffizi, 1506-08 c.), del *Ritratto di arciere* (Edimburgo, National Gallery of Scotland, 1508 c.).
Anche questo dettaglio conferma la possibilità di assegnare la tavola alla maturità dell'artista, alla quale vanno associate tutte le opere nelle quali i personaggi sono anteposti ad un fondale oscuro ed avvolgente: dalla *Laura* (Vienna, Kunsthistorisches Museum, 1506) a *La vecchia* (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 1506 c.), dall'*Autoritratto* (Braunschweig, Herzog Anton Ulrich Museum, 1509 c.) al *Cristo portacroce* della scuola veneziana di San Rocco. Ed è Giorgio Vasari a soffermarsi, nella prima edizione de *Le Vite*, sul tardo *San Giovanni Crisostomo e santi* (Venezia, San Giovanni Crisostomo, 1510 c.), che attribuisce al maestro e dice molto lodato «per avere egli in certe parti imitato forte il vivo della natura, e dolcemente allo scuro fatto perdere le ombre delle figure»[12].

12. Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, Firenze 1550, edizione a cura di Rosanna Bettarini, commento secolare di Paola Barocchi, SPES, Firenze 1966-1997, III, p. 45. Sul significato dell'espressione vasariana, che allude alla parte in ombra delle figure unita quasi impercettibilmente allo scuro del fondo, Guidoni, *Giorgione*, cit., p. 305.

Ci sembra necessario a questo punto rivolgere la nostra attenzione a due 'licenze' giorgionesche di grande interesse, che riguardano il santo armato e l'alzata del gradino sul quale questi bilancia il proprio peso. L'orientamento divergente delle ombre proiettate dal santo e dalla lancia sulla scacchiera pavimentale consegue alla presenza di una fonte di luce diversa da quella principale, disposta più lateralmente. Una scelta dettata dalla necessità di evitare che l'ombra della figura e del basamento si sovrappongano e si confondano ma, non secondariamente, dall'interesse a rimarcare l'importanza della figura catafratta, investita teatralmente da un proprio fascio di luce.
Giorgione ricorre infine ad una campitura d'ombra uniforme per il gradino, in contrasto con le due sorgenti di luce e la distribuzione delle altre ombre proprie: osservando attentamente si nota che quest'ombra è meno intensa di quelle proiettate dai due santi, così da farla ritenere eseguita nella fase conclusiva del dipinto, coincidente con quella dedicata al bilanciamento dei nessi percettivi tra le diverse parti, ottenuto rafforzando o attenuando le ombre e gli sfumati.
Siamo di fronte ad accorgimenti piegati interamente a necessità espressive, che Giorgione replica e amplifica, qualche anno più tardi, nel già citato *San Giovanni Crisostomo e santi*. Proprio come nella *Pala di Castelfranco* le alzate dei gradoni di marmo screziato del dipinto veneziano, colpite da una luce proveniente da sinistra che le dovrebbe illuminare in pieno, sono 'abbassate' di tono mediante una campitura d'ombra altrettanto ingiustificata. Aggiungiamo che la croce astile impugnata nello stesso dipinto da san Giovanni proietta, al pari della lancia della pala Costanzo, un lieve accenno d'ombra sulla scacchiera pavimentale, ruotata di quarantacinque gradi rispetto a quella della nostra pala.

Il 'sarcofago' Costanzo: un modello padovano

La cura posta solitamente da Giorgione nel soppesare qualunque dettaglio delle sue opere ci ha indotti a considerare la possibilità che l'artista, nell'elaborare la forma inconsueta del basamento del trono della *Pala di Castelfranco*, si sia ispirato ad un manufatto esistente realmente, in analogia con quanto accade – ad esempio – nella rappresentazione paesaggistica del *Giudizio di Salomone* (Firenze, Galleria degli Uffizi, 1504-05 c.), dove, nell'assemblaggio apparentemente caotico di edifici monumentali che ne occupa la parte sinistra, è possibile riconoscere perfettamente una delle barchesse della residenza di Caterina Cornaro ad Altivole (il cosiddetto «barco»), tutt'ora esistente.
Nel caso della pala, della quale molti studiosi hanno colto l'aura funeraria, cupa ed opprimente, la nostra attenzione si è rivolta, per ragioni piuttosto ovvie, ad alcuni monumenti sepolcrali contemporanei, soffermandosi infine su quello dell'umanista bergamasco Giovanni Perlanza de' Ruffinoni (1443–1503), meglio

9_Antonio Minello de' Bardi, *Monumento sepolcrale di Giovanni Perlanza de' Ruffinoni* (Padova, Sant'Antonio, Chiostro del Noviziato, © Archivio del Messaggero di Sant'Antonio, foto Giorgio Deganello).

conosciuto con lo pseudonimo di Calfurnio (Padova, Sant'Antonio, Chiostro del Noviziato) [Fig. 9][13].

Il monumento a Calfurnio (1503) è scolpito in pietra di Nanto: un calcare di colore giallo intenso cavato in quella località del vicentino, impiegato con frequenza anche a Padova tra la fine del XV secolo ed i primi decenni del XVI[14]. Trascurando la parte superiore del manufatto, dove, all'interno di un'edicola, insistono il ri-

13. Ugo Soragni, *Giorgione a Padova (1493-1506)*, in Davide Banzato, Franca Pellegrini, Ugo Soragni (a cura di), *Giorgione a Padova. L'enigma del* carro, Catalogo della mostra (Padova, 16 ottobre 2010 -16 gennaio 2011), Skira, Milano 2010, pp. 42-43.

14. Simone Benchiarin, Vasco Fassina, Gianmario Molin, *La pietra di Nanto: caratterizzazione mineralogico-petrografica e studio del comportamento fisico-meccanico mediante test di invecchiamento accelerato*, in Anna Maria Spiazzi (a cura di), *I monumenti funerari nei chiostri della basilica antoniana di Padova*, Il Prato, Saonara 2009, pp. 27-42.

tratto a mezzobusto dell'umanista e le ante di un armadio che lasciano intravvedere, alla moda delle tarsie lignee, alcune scaffalature con libri accatastati[15], possiamo concentrare il nostro interesse su quella inferiore. Procedendo nella ricognizione delle caratteristiche di questa parte del manufatto notiamo che i blocchi che la compongono si rastremano dal basso verso l'alto, sia centralmente sia lateralmente, e che il raccordo tra gli elementi intermedi e quelli superiori è assicurato da una modanatura a sagoma troncopiramidale.
Queste osservazioni ci permettono di affermare, con buona approssimazione, che la *Pala di Castelfranco* prende a prestito, pur semplificandone la struttura, alcuni caratteri salienti del basamento della tomba padovana, tra i quali la disposizione dei blocchi marmorei e le cornici; senza contare che il pittore, nell'appropriarsi della libertà di interpretare a proprio piacimento gli arretramenti e gli avanzamenti dei piani del monumento funerario, si avvantaggia della loro esecuzione a bassorilievo. La presente ipotesi, sorretta dall'assegnazione di una colorazione avoriata alla parte superiore del basamento della pala, riceve conferma dall'esistenza, nel monumento, di un tondo centinato analogo a quello che racchiude lo stemma Costanzo. La collocazione di quest'ultimo è invertita rispetto al sacello padovano, dove tale elemento circolare, privo di figurazioni a rilievo (ma forse recante in origine la dipintura di un emblema), si trova al centro del blocco marmoreo superiore.
Se le conclusioni cui siamo giunti dovessero rivelarsi fondate saremmo in presenza di un classico esempio di riduzione all'essenziale del 'modello' di partenza, nel quale Giorgione, nel mettere a servizio della propria narrazione la densa trama di riferimenti storici estraibile dal monumento padovano, omette di riprodurne le parti laterali, riuscendo nel duplice intento di fare emergere prepotentemente, da un lato, l'elemento centrale di pietra gialla su cui poggia il trono della Vergine, e, dall'altro, di attenuarne la derivazione, che, se resa riconoscibile per chiunque, avrebbe banalizzato le intenzionalità del racconto pittorico e, soprattutto, sollecitato interrogativi sgraditi.

Giorgione 'ebreo' e Giulio Campagnola: il caso di Simonino da Trento

In aggiunta a quelli appena descritti altri argomenti ci hanno persuaso della possibilità di ravvisare intersezioni precise tra i personaggi e gli eventi evocati, direttamente o indirettamente, dal sacello antoniano ed i significati ai quali la

15. Raffaella Portieri, *Chiostro del noviziato. Monumenti a Giovanni Calfurnio e Francesco Robortello*, in ibidem, pp. 43-44.

monumentale macchina architettonica giorgionesca potrebbe alludere o rinviare. Ci riferiamo alla poesia che proprio Calfurnio compone per l'uccisione del piccolo Simone Unferdorben, scomparso a Trento la sera di giovedì 23 marzo 1475 e ritrovato cadavere la domenica successiva (giorno di Pasqua) nelle acque di una roggia che attraversava il quartiere ebraico cittadino, abitato da ebrei tedeschi (ashkenaziti)[16]. I versi, pubblicati nel 1481, sono dedicati a Johannes Hinderbach, vescovo di Trento, di cui va ricordata la persecuzione spietata della comunità ebraica cittadina posta in atto nella circostanza, che egli accusa collettivamente di quello che, nel corso del processo istruito e portato a termine in pochi mesi (nove degli accusati sono già stati giustiziati alla fine di giugno del 1475), viene ritenuto un omicidio rituale[17].

Il culto di Simonino si diffonde rapidamente nell'Italia nordorientale, consolidandosi soprattutto in Trentino, Lombardia e Veneto. Le città venete dove si manifesta maggiormente la devozione al piccolo martire sono Padova e Venezia. Alcune reliquie di Simonino sono donate dallo stesso Hinderbach al vescovo padovano Iacopo Zeno e conservate nella cattedrale della città (1476), nella quale sono istruiti processi canonici per attestare l'autenticità dei miracoli attribuiti al bambino e concesse indulgenze a quanti ne avessero venerato i resti (1480). Nelle chiese dei Servi e di Santa Maria in Bethleem si erigono altari dedicati a Simonino. Presso le chiese dei Carmini e del monastero di Santo Stefano sono raccolte dichiarazioni sulle guarigioni ottenute per sua intercessione. Il testamento di un mercante documenta la diffusione a Venezia della devozione al martire trentino (1484), dove, nel 1500, è documentata l'esistenza, presso la chiesa di Santa Maria dei Servi, di una «confraternitas beati Simoni Tridentini»[18].

A distanza di una trentina d'anni le vicende drammatiche e sanguinose del processo, delle torture e delle esecuzioni degli ebrei accusati di infanticidio dovevano essere ancora ben vive nella memoria degli abitanti delle due città e delle rispettive comunità ebraiche, queste ultime protagoniste, nell'immediatezza dei fatti, del tentativo di vendicarne le vittime attraverso l'assassinio del vescovo trentino. Lo stesso Giorgione, al di là della propria condizione ipotetica di ebreo o di fervido cultore dell'ebraismo, avrà avuto motivi piuttosto seri per sentirsene toccato, se non altro per il mestiere esercitato da uno dei suoi protagonisti prin-

---

16. *Carmen Johannis Calphurnii poetae carissimi ad Johannem Inderbachium Ponteficem Tridentinum de laudibus eius et de interitu Beati Simonis infantis a Judaeis mactati*, Vicentiae 1481.

17. Ariel Toaff, *Pasque di sangue. Ebrei d'Europa e omicidi rituali*, Il Mulino, Bologna 2007, pp. 12 e sgg. e *passim*.

18. Raimondo Callegari, *Il 'beato' Simonino da Trento: un riconoscimento al Museo Civico di Padova,* in «Bollettino del Museo Civico di Padova», 81, 1992, pp. 99-127, ora in Raimondo Callegari, *Scritti sull'arte padovana del Rinascimento*, Forum Edizioni, Udine 1998, pp. 87-105, pp. 87-96.

cipali: quell'Israele Meyer, pittore, miniatore e legatore itinerante di codici, originario di Brandeburgo (all'epoca dei fatti più o meno della stessa età del maestro di Castelfranco quando questi dipinge la pala), convertitosi al cristianesimo per sfuggire alle persecuzioni e battezzato con il nome di Wolfgang.
A colpire ancora di più l'artista, e ad indirizzarne il pensiero e i sentimenti verso una possibile identificazione spirituale con il giovane miniatore, potrebbe avere contribuito la circostanza che la congiura, fallita miseramente, prevedeva l'impiego di realgar (solfuro di arsenico), sostanza velenosa di colore rosso aranciato usata comunemente dai pittori, della quale il convertito era venuto in possesso grazie al lascito di un frate tedesco, dedito alla pittura e all'alchimia. Tale identificazione potrebbe essere stata rafforzata, o addirittura motivata in via principale, dalla circostanza che il suo amico intimo e sodale Giulio Campagnola, compagno giovanile inseparabile di viaggi e di lavoro, era, a quanto sappiamo, figlio di un'ebrea tedesca ed esercitava precisamente il mestiere di pittore e miniatore.
Calfurnio viene dunque chiamato in causa nella *Pala di Castelfranco*, indirettamente ma, a suo modo, efficacemente, in ragione delle sue prese di posizione sugli infanticidi rituali, con le quali contribuisce – schierandosi senza esitazioni per la colpevolezza degli ebrei – ad alimentare il clima di intolleranza dilagante.
A questo punto, seguendo la direzione di altre possibili suggestioni autobiografiche ingenerate dai fatti trentini del 1475, possiamo chiamare ancora in causa il padovano Giulio Campagnola. Sulla scorta di questa traccia apparentemente vaga scopriamo, approfondendo i pochi elementi di cui disponiamo, che Girolamo Campagnola, padre di Giulio, noto come autore di versi in volgare e in latino e di un'opera perduta sui pittori padovani, si era accodato a sua volta con un proprio componimento agli scritti di altri umanisti lombardi e veneti sull'infanticidio trentino del 1475, scrivendo un'orazione per le uccisioni di Simonino e del piccolo Sebastiano Novello, anch'esso asseritamente ucciso dagli ebrei per finalità rituali a Portobuffolé nel 1480. Come sia i riferimenti a Girolamo, protagonista probabile del giorgionesco *Omaggio a un poeta* (Londra, National Gallery, 1499 c.)[19], e a Giulio, cui è attribuito concordemente il ciclo con le *Storie di Maria* della Scoletta padovana del Carmine (1505 c.), ci riportano nuovamente a Giorgione e alla cupola del medesimo complesso carmelitano, progettata ed eseguita da Pietro Antonio degli Abati e Lorenzo da Bologna a partire dal 1494, all'interno di una rete fittissima, tutta padovana, di relazioni religiose, artistiche e di mestiere certamente non casuale.

---

19. Enrico Guidoni, Omaggio a un poeta. *"Ritratti" di Giorgione e Giulio Campagnola*, Kappa, Roma 1996, ora in Enrico Guidoni, *Ricerche su Giorgione e sulla pittura del Rinascimento*, Kappa, Roma 1998, pp. 77-90.

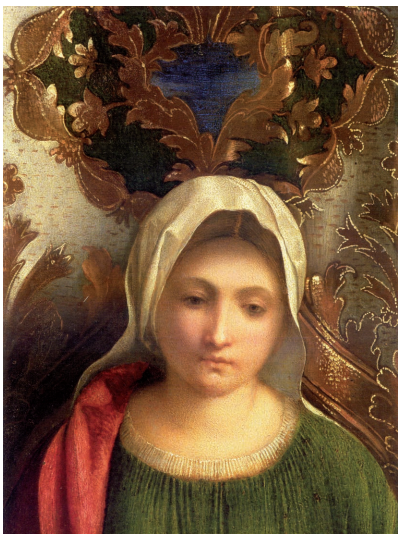
Tessuti e 'cuoridoro'

Al pari di molti altri dettagli i tessuti e i rivestimenti rappresentati nella pala sono stati esaminati frettolosamente o semplicemente ignorati[20]. Il disinteresse per una identificazione accurata dei partiti decorativi, posti alle spalle della Vergine o ripiegati sul parallelepipedo di appoggio del trono, li ha fatti ritenere ascrivibili, del tutto genericamente, alla categoria dei broccati, dei velluti o dei tappeti, senza cercare mai (a differenza di quanto avvenuto per le opere di molti altri artisti rinascimentali: da Vincenzo Foppa a Carpaccio, da Lorenzo Lotto a Dosso Dossi) di individuarne seriamente tipo e provenienza. L'unica eccezione riguarda il panno rosso cupo che separa i protagonisti e il paesaggio, che dà luogo, come abbiamo visto, ad una cortina di tessuto sostenuta da una palizzata. Si tratterebbe, sulla scorta di quanto affermato più volte dagli studiosi, di un panno di velluto, come farebbe ragionevolmente supporre la tonalità cangiante in corrispondenza del risvolto.
Il drappo a strisce sotto il trono della Vergine appare viceversa di identificazione difficile. Se dovesse trattarsi di un tappeto non sarebbe comunque un esemplare annodato ma una stuoia (*kilim*), forse tessuta ad arazzo, proveniente verosimilmente dal Caucaso meridionale, dalla Persia nord occidentale (Azerbaijan o Shahsavan) o dall'Anatolia centro orientale. Senza escludere del tutto tale identificazione, che potrebbe avere un suo fondamento se la si potesse ritenere un'allusione alla lunga presenza dei Costanzo a Cipro[21], potremmo trovarci di fronte ad un tessuto in seta o in lana piuttosto comune[22], il cui disegno a bande colorate si presta ad essere confrontato con quello della *Madonna in trono con due donatori* di Domenico Panetti (Ferrara, Museo della Cattedrale, 1497-1500 c.).
Anche il parato che riveste lo schienale del trono, caratterizzato da riflessi aurei ed argentei tanto intensi da dare luogo sulla sinistra ad un vero e proprio riverbero metallico [Fig. 10], è stato ricondotto alla categoria dei tessuti. Il suo disegno e la

20. Tra le poche eccezioni va segnalato il contributo recente, tecnicamente approfondito per quanto erroneo nelle conclusioni, con cui è stato tentato il riconoscimento dei tessuti rappresentati nella pala, i cui disegni non si è escluso possano essere stati copiati dal vero: Alessandra Geromel Pauletti, *Pala di Castelfranco*, in Danila Dal Pos (a cura di), *Le Trame di Giorgione*, Catalogo della mostra (Castelfranco Veneto, 27 ottobre 2017-4 marzo 2018), Duck Edizioni, Castelfranco Veneto 2017, pp. 29-32.

21. Muzio Costanzo, padre di Tuzio, era stato nominato da Giacomo II di Lusignano viceré di Cipro per ricompensarlo dell'aiuto prestatogli nella cacciata dei genovesi dall'isola, avvenuta nel 1462.

22. Potrebbe trattarsi, in questo secondo caso, di un tessuto in lana con ordito di lino o canapa, proveniente dalle Fiandre, da cui arrivavano gli esemplari migliori, denominati, in ragione della loro provenienza dalla città di Chalon, «celoni», «zaloni», «claroni» o «teloni». Tali tessuti erano prodotti anche in molte città italiane a partire dalla prima metà del XV secolo, tra le quali Ferrara e Padova, e, tra i loro impieghi domestici, rientrava l'arredamento delle stanze delle puerpere. Una legge suntuaria milanese del 1498 ne ammette tale uso, vietando viceversa quello di drappi di seta: Geromel Pauletti, *Pala di Castelfranco*, cit., p. 32.



_10|11|12

10_Giorgione, *Madonna in trono tra san Giorgio e san Francesco* (Castelfranco Veneto, Santa Maria Assunta e San Liberale), particolare.

11_Cuoridoro da tappezzeria a motivi floreali stilizzati, cuoio dorato, dipinto e punzonato (Venezia, Museo Correr, Cl. XXI, n. 0263, fine XVI-inizio XVII secolo).

12_Cuoridoro da tappezzeria a motivi floreali, cuoio goffrato, dorato, dipinto e punzonato (Venezia, Museo Correr, Cl. XXI, n. 0140, inizio XVII secolo).

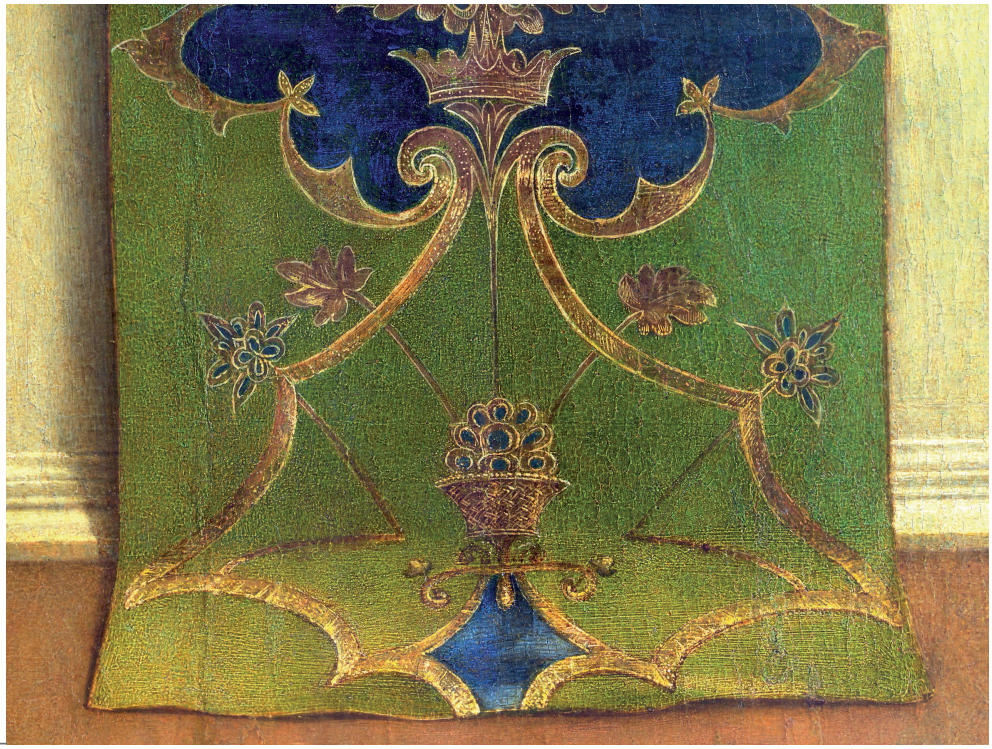
bordura sottile che ne percorre i margini verticali indicano trattarsi invece di un partito decorativo in cuoio, ovvero di un 'cuoridoro', impiegato di solito per tappezzerie domestiche (in pezze lunghe fino a otto metri), paliotti d'altare, rivestimenti di scudi (rotelle, brocchieri e turcassi), bardature da cavallo[23]. Nell'Italia settentrionale la produzione di questi cuoi decorati, per i quali si faceva ricorso principalmente a motivi floreali o arabescati, era concentrata soprattutto a Venezia, Modena, Bologna e Ferrara. I fabbricanti di cuoridoro sono documentati a Venezia a partire dal tardo secolo XV, ma già alla fine del XIII la loro attività rientra tra quella dei pittori, della cui corporazione costituivano componente marginale[24]. La dipintura di tali manufatti era affidata occasionalmente anche a pittori di fama: nel 1465 gli Estensi commissionano a Cosmé Tura la decorazione di alcune barde[25]. La lavorazione dei cuoridoro consisteva nell'incollare sulla pelle conciata una foglia d'argento e nel brunirla e lucidarla con *lapis ematitis*. L'argento poteva essere lasciato a vista o nascosto da una vernice dorata («mecca»). I disegni, accompagnati talvolta da punzonature eseguite con ferri e spesso a rilievo, erano in genere gli stessi impiegati per i tessuti e campeggiavano su fondi rossi, verdi o azzurri [Figg. 11-12][26].

23. Anna Contadini, *"Cuoridoro": tecnica e decorazione di cuoi dorati veneziani e italiani con influssi islamici*, in Ernst J. Grube (a cura di), *Arte veneziana e arte islamica*, Atti del primo simposio internazionale sull'arte veneziana e l'arte islamica (Venezia, 9-12 dicembre 1986), a cura di , L'altra Riva, Venezia 1989, pp. 231-251.

24. Ibidem, pp. 231-232.

25. Ibidem, p. 235.

26. Ibidem, p. 234; Mara Nimmo, Mariabianca Paris, Lidia Rissotto, *Cuoio dorato e dipinto. Schedatura di manufatti. Repertorio dei punzoni*, Istituto centrale per il restauro, Roma 2009, p. 21-23.



13_Giorgione, *Madonna in trono tra san Giorgio e san Francesco* (Castelfranco Veneto, Santa Maria Assunta e San Liberale), particolare.

13_

Alcuni dei caratteri distintivi di tali manufatti, rintracciabili puntualmente nella fascia che riveste lo schienale della Vergine della nostra pala, si ritrovano nel cosiddetto 'tappeto' pendente di colore verde srotolato ai suoi piedi, il quale si segnala anch'esso per la rigidità, l'assenza di frange e le ondulazioni del margine inferiore [Fig. 13]. La «bazzana» giorgionesca inferiore presenta, come moltissimi di tali manufatti, una ricca decorazione a motivi floreali: un controllo ravvicinato dell'infiorescenza sottostante la piega superiore della fascia, formata da una coppia di foglie d'acanto che incornicia la corona seminascosta dal manto della Vergine, vi ha rivelato – senza alcuna incertezza – la presenza di un motivo quadrettato coincidente con le punzonature a rilievo che arricchivano i cuoridoro[27].
Volendo approfondire il significato dell'introduzione nella pala di un manufatto di questo tipo siamo in grado di indicare, per ora, due direzioni possibili di indagine. La prima, piuttosto ovvia, è suggerita dall'impiego prevalente dei cuoridoro per impreziosire oggetti guerreschi: scudi, gualdrappe e bardature, ai quali possiamo aggiungere foderi di spade e pugnali, guanti e impugnature. Ci troveremmo dunque in presenza di una scelta correlata alla professione militare eser-

27. Ibidem, p. 162 (tab. 1, QU 30). Per un efficace ingrandimento fotografico di tali dettagli p. 35.

citata da Tuzio e Matteo Costanzo. La seconda prende spunto dalla localizzazione delle concerie veneziane nell'isola della Giudecca, dove sono confinate a causa del loro carico inquinante e puteolente, generato alla materia organica in decomposizione, che i medici additano tra le cause più probabili dell'insorgenza di infezioni ed epidemie[28]. Se il riferimento alla concia delle pelli consente a Giorgione di alludere una volta di più al tema del contagio morboso, e dunque alla peste, il toponimo «Iudeca» conferma – attraverso una suggestione non necessariamente solo nominalistica – l'attenzione dell'artista per il mondo ebraico[29], suggerendone una sua contiguità se non una vera e propria appartenenza[30].

28. Marta Mazza, *I paliotti in cuoio dorato nelle chiese della forania di Zoldo,* in Monica Pregnolato (a cura di), *Tesori d'arte nelle chiese dell'alto bellunese. Val di Zoldo*, Provincia di Belluno, Belluno 2005, p. 158.

29. Assai prima dell'istituzione del ghetto veneziano (29 marzo 1516) sembrerebbe accertata l'esistenza di un quartiere ebraico sull'isola della Giudecca; circostanza che, in ogni caso, non si oppone alle altre ipotesi sull'origine del toponimo.

30. Enrico Guidoni, *Venetie MD. L'immagine di Venezia incisa da Jacopo de' Barbari e i suoi autori*, in *Leonardo da Vinci e le prospettive di città. Le*

vedute quattrocentesche di Firenze, Napoli, Genova, Milano e Venezia, Kappa, Roma 2002, pp. 82-95, p. 82.

I REBUS DISVELATI DEI GIARDINI: IL SACRO BOSCO DI BOMARZO NELL'INTERPRETAZIONE GUIDONIANA, LA VILLA DI PAPACQUA A SORIANO NEL CIMINO, LA SALA DELLA SOLITUDINE NEL PALAZZO FARNESE A CAPRAROLA

The Unveiled Rebus of the Gardens: the Sacred Wood of Bomarzo in the Guidonian Interpretation, the Villa of Papacqua in Soriano nel Cimino, the Sala della Solitudine in the Palazzo Farnese in Caprarola

DOI: 10.17401/su.s2.cb07

Carla Benocci
Associazione Storia della Città
carla.benocci@libero.it

Parole chiave:
Michelangelo, Leone Leoni, Annibal Caro, Cristoforo Madruzzo, Vicino Orsini, Bomarzo, Papacqua

Abstract
L'interpretazione del Sacro Bosco di Bomarzo di Enrico Guidoni come percorso virtuoso che dai mali individuali e collettivi del suo tempo giunge alla salvezza nella chiesa sul ripiano superiore, secondo l'ideazione di Michelangelo e con l'apporto dei suoi discepoli, tra i quali Leone Leoni, trova una puntuale conferma nel programma religioso e letterario della villa di Papacqua a Soriano nel Cimino, commissionata dal cardinale Cristoforo Madruzzo, al quale è dedicato il Sacro Bosco; nella fontana della Natura si individuano le sigle di Leone Leoni, che ripete più volte il ritratto di Michelangelo nella fontana del Mosè. Evidente è anche il legame con il cardinale Alessandro Farnese, per il quale Annibal Caro delinea un diverso progetto per la sala della Solitudine del palazzo Farnese di Caprarola in un documento inedito ispirato al Sacro Bosco di Bomarzo.

The interpretation of the Sacred Wood of Bomarzo by Enrico Guidoni as a virtuous path that from the individual and collective evils of his time reaches salvation in the church on the upper shelf, according to the conception of Michelangelo and with the contribution of his disciples, including Leone Leoni, finds a timely confirmation in the religious and literary program of the villa of Papacqua in Soriano nel Cimino, commissioned by Cardinal Cristoforo Madruzzo, to whom the Sacro Bosco is dedicated; in the fountain of Nature we can identify the initials of Leone Leoni, who repeats the portrait of Michelangelo several times in the fountain of Moses. The link with Cardinal Alessandro Farnese is also evident, for which Annibal Caro outlines a different project for the Solitude room of the Farnese palace in Caprarola in an unpublished document inspired by the Sacro Bosco di Bomarzo.

Tra i giardini cinquecenteschi forse nessun altro come il Sacro Bosco di Bomarzo ha suscitato tanto interesse per le difficoltà d'interpretazione, la stupefacente originalità degli arredi scultorei, l'inquietante insieme, denso di situazioni disorientanti, quali la Casetta pendente e la Fama in bilico sulla tartaruga. La fortuna critica è indubbiamente un indicatore della complessità dell'opera d'arte su cui si è esercitata e del livello molto elevato dell'ideazione, progettazione esecutiva e realizzazione. Fin troppo lungo sarebbe l'elenco della bibliografia relativa, con il rischio di omettere qualche testo critico significativo. Nel limitare le citazioni alle fonti, documentarie e letterarie di riferimento, si rimanda per l'esame delle lettere di Vicino Orsini al testo di Bredekamp[1], per la disamina delle epigrafi al volume di Maurizio Calvesi[2], per l'aggiornamento bibliografico e documentario ai vari saggi pubblicati nel volume curato da Sabine Frommel e Andrea Alessi[3], e al testo di documenti pubblicati dagli stessi curatori del volume precedente[4]. Effettivamente, vasta è l'area d'indagine, che va dall'interpretazione del Sacro Bosco come luogo d'amore, riferito in particolare al rapporto tra Vicino Orsini e la moglie Giulia Farnese[5], alla chiave alchemica ed esoterica[6], fino ai testi successivi e alla recente guida, che indica come riferimento principale *L'idea del Theatro* di Giulio Camillo, detto il Delminio[7], nella quale però non sono riportati documenti relativi a rapporti

1. Horst Bredekamp, (a cura di), *Vicino Orsini e il Bosco Sacro di Bomarzo Un principe artista e anarchico*, tradotto da Franco Pignatti, fotografie di Wolfram Janzer, Edizioni dell'Elefante, Roma 1989.

2. Maurizio Calvesi, *Gli incantesimi di Bomarzo. Il Sacro Bosco tra arte e letteratura*, Bompiani, Milano 2000.

3. Sabine Frommel, Andrea Alessi (a cura di), *Bomarzo: il Sacro Bosco*, Mondadori Electa, Milano 2009: il saggio di Marcelo Fagiolo accoglie cautamente l'ipotesi attributiva del Sacro Bosco a Michelangelo, avanzata da Guidoni.

4. Sabine Frommel, con la collaborazione di Andrea Alessi, *Bomarzo: il Sacro Bosco. Fortuna critica e documenti*, Ginevra Bentivoglio Editoria, Roma 2009..

5. Julie Althoff, *Il sacro Bosco d'Amore. Communication through Desire*, National Library of Canada, Ottawa 1999.

6. Marco Berberi, *Bomarzo un giardino alchemico del Cinquecento*, Tipografia Masi, Bologna 1999.

7. Anne Bélanger, *Bomarzo ou les incertitudes de la lecture*, Honoré Champion Editeur. Paris 2007; Antonio Rocca, *Bomarzo guida al Sacro Bosco*, Gangemi, Roma 2018. Per una interpretazione 'dantesca' del Sacro Bosco cfr. Carla Benocci, *Dante in un giardino: la funzione salvifica dell'hortus e l'allegoria della discesa/risalita nel giardino del Noviziato dei Gesuiti*, in Marcello Fagiolo (a cura di), *Dante e Roma*, Gangemi Editore, Roma 2022, pp. 111-120.

diretti tra il Delminio e Bomarzo o corrispondenza di lettere tra lo stesso e Vicino Orsini. Ogni interpretazione chiarisce alcuni significati delle singole tessere del complesso mosaico del Sacro Bosco, ma non si individua in modo convincente il disegno d'insieme e soprattutto un'ipotesi attributiva generale, all'altezza della complessità sempre dichiarata.

Enrico Guidoni ha pubblicato un importante testo sull'argomento[8], articolato intorno a tre punti principali: la datazione del Sacro Bosco, avviata come ideazione a partire dal 1544, anno del matrimonio di Vicino Orsini con Giulia Farnese, conclusa per la fase di progettazione e sostanziale impianto nel 1552, con costruzione del tempietto entro il 1556, e ripresa nel settimo decennio del Cinquecento, entro il 1564, per opere di manutenzione, restauro e completamento, con una parziale prosecuzione fino alla morte di Vicino nel 1584; la visione europea dell'ideazione e del significato politico, religioso e filosofico del "boschetto", per i quali si rinvia non solo ai consueti testi letterari (*Hypnerotomachia Poliphili*, *Orlando Innamorato* e *Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto, la *Cangiaria* di Giacomo Sacchi, *Le imagini del Tempio della signora donna Giovanna Aragona* e *La Leonora* di Giovanni Betussi, *Morgante* di Luigi Pulci, i testi di Bernardo Tasso e di Francesco Petrarca, ecc.) ma soprattutto al *Gargantua e Pantagruel* di François Rabelais (1494-1553); l'unitarietà dell'ideazione e della sostanziale progettazione ascrivibile a Michelangelo, al cui ambito rimandano anche gli scultori generalmente indicati come attivi nell'impresa, quali Raffaello da Montelupo, Simone Mosca, Francesco e Simone Moschino, e lo scultore e medaglista ricordato per la prima volta per questo complesso, Leone Leoni, insieme al figlio Pompeo, artisti che sviluppano nei soggetti e nella distribuzione degli arredi scultorei la composizione ideale del disegno noto come *Il Sogno* di Michelangelo [Fig. 1]: esso sintetizza l'obiettivo e il significato complessivo del Sacro Bosco, contenente la rappresentazione dei vizi capitali, che circondano una scatola aperta ricolma di maschere (evidente è il riferimento alla maschera infernale del Tempo e della Gola), sulla quale poggiano il mondo e un uomo possente, risvegliato da una figura di Fama, che suona la tromba, richiamo alla coscienza.

La conferma delle datazioni proposte si può individuare nelle vicende biografiche e politiche di Vicino Orsini: come attesta la lettera del 10 giugno 1544 al cardinale Alessandro Farnese, Vicino si dichiara non soddisfatto per la scelta del cardinale di favorire maggiormente il fratello Maerbale nelle vicende patrimoniali degli Orsini, tanto più che gli occorrono denari e «mi tornarebbe troppo a danno vender così presto le mie intrate, e più ancora per ritrovarmi in precinto

8. Enrico Guidoni, *Il Sacro Bosco di Bomarzo nella cultura europea*, Davide Ghaleb Editore, Vetralla 2006.

1_ Michelangelo, *Il Sogno della vita umana* (1533 circa; matita nera, 398 x 280 mm; Londra, The Courtauld Gallery).

di menar mogliera»[9]; nel 1544 sposa effettivamente Giulia Farnese, amica di Vittoria Colonna e appartenente alla importante e spregiudicata famiglia del papa regnante, Paolo III (1534-1549), all'apice del potere: l'ideazione del «boschetto» può avere inizio da questo fausto momento; in relazione all'alleanza del papa Farnese con Carlo V contro gli Smalcaldici, nel 1546-1547 fa parte della cerchia che sostiene questo patto, composta da Alessandro Farnese, Cristoforo Madruzzo, Torquato Conti e Gian Giacomo Medici, vale a dire i due cardinali più ricchi e potenti della corte pontificia e di quella imperiale (Farnese e Madruzzo),

9. Bredekamp, *Vicino Orsini*, cit., p. 249.

un brillante esponente di un'antica famiglia pontificia (Conti) e il fratello di un futuro papa (Medici detto il Medeghino, fratello di Pio IV), ottenendo una importante vittoria a Mülberg nel 1547, anno in cui Vicino ritorna a Bomarzo; nel 1548 Conti sposa Violante Farnese, sorella della moglie di Vicino, rinsaldando questa importante rete familiare e soprattutto l'appartenenza alla cerchia farnesiana di questi personaggi; sempre nel 1548 Vicino compie 25 anni e, per volontà testamentarie del padre Gian Corrado, può disporre dei beni lasciatigli in eredità, quali il feudo di Bomarzo, con il palazzo e i terreni circostanti, sui quali sorge il suo «boschetto»; Paolo III (1534-1549), come è noto, ama moltissimo sua figlia Costanza, che ha sposato Bosio Sforza di Santa Fiora e segue con attenzione e cura, insieme al papa, le sorti dei nipoti, tra i quali emerge Guido Ascanio Sforza (1518-1564), giovane cardinale e potente camerlengo per quasi trent'anni, amico personale di Michelangelo. Vicino è comunque un figlio cadetto, seppure di una prestigiosa antica famiglia pontificia, divisa però in diversi rami non sempre in accordo tra loro. La valorizzazione di Bomarzo richiede soldi e il tempo necessario di attuazione, difficile da ricavare per l'attività militare di Vicino. Il cardinale Guido Ascanio Sforza fornisce a Vicino e al fratello Maerbale le risorse necessarie il 24 gennaio 1549, con il rimborso di 2800 ducati, depositati presso la Reverenda Camera Apostolica, somma alla quale il camerlengo aggiunge (con grande «liberalità») anche «la differenza sugli introiti e proventi della Reverenda Camera Apostolica, ma anche su quelli dello Stato della Chiesa»[10]. Vicino ha così l'autonomia, i soldi e la rete familiare giusta per procedere alla realizzazione del suo sogno, sul quale intende concentrare la sua visione del mondo; non una costosa villa, di difficile realizzazione nel sito posto di fronte al palazzo Orsini, ma un Sacro Bosco. I tempi sono ancora favorevoli, perché nel 1550 è stato eletto al soglio pontificio Giulio III (1550-1555), dello stesso ambito culturale e religioso di papa Farnese: ma sono stretti per Vicino, perché nel 1553 deve partire con Orazio Farnese per la guerra contro gli imperiali ed è fatto prigioniero con Torquato Conti e altri a Hesdin; i prigionieri inviano lettere di aiuto per la liberazione al cardinale Alessandro Farnese nel 1553 e a Maria d'Ungheria nel 1554 e determinante è l'azione mossa in favore di Vicino da Gian Giacomo Medici (anche lui sposato a una Farnese), con la lettera inviata il 10 settembre 1553 al Granvelle; Vicino ritorna libero nel 1555 e può recarsi a Bomarzo. La sua vita scorre non priva di difficoltà negli anni successivi, dedicando sempre attenzione e cure al Sacro Bosco ma in una condizione economica e di alleanze politiche sempre meno favorevoli, nonostante l'amicizia con Madruzzo e Farnese, di cui è spesso a Caprarola "insalutato ospite". Il periodo più proficuo nelle azioni da condurre

10. Roma, Archivio Storico Capitolino, Archivio Orsini, Registro de Cupis, II A 24.014.

a Bomarzo si concentra quindi, dopo una fase preparatoria dal 1544, tra il 1548 e il 1552, con un intervallo successivo e una ripresa nel 1556, fino al settimo decennio del Cinquecento, con opere minori negli anni successivi.
La rete di cui Vicino fa parte, costituita dai protagonisti del Concilio di Trento, è certamente varia ma di portata europea: Madruzzo è in auge negli stessi anni di Vicino, presente a Genova, Valladolid e Trento, e dal 1559, con esito favorevole nel 1560, sceglie la vicina Soriano nel Cimino per costruire la sua villa di Papacqua; il cardinale Farnese riprende nel 1559 l'edificazione del palazzo e dei giardini della propria famiglia a Caprarola; Torquato Conti, amico fraterno di Vicino e della cerchia farnesiana, progetta la sua villa a Poli: la Tuscia diventa il *Gotha* della cultura internazionale. I vizi e l'incertezza del mondo contemporaneo, giudizi ampiamente condivisi dalla cerchia intellettuale e familiare di Vicino, sono riscattati nel suo «boschetto» da un percorso virtuoso, al quale è chiamato a partecipare il credente, risvegliato dal sonno (come nel palazzo Farnese di Caprarola) nella Casetta pendente, esercitando il controllo della *mala inclinación* di Juan de Valdés, percorso nel quale deve dar prova di saper controllare le proprie passioni, sostenuto dalla Grazia, fino a giungere al tempietto, luogo della rinascita astrologica, classica e cristiana.
Michelangelo è il *dominus* artistico indiscusso e legato da rapporti personali con le case Sforza e Farnese, oltre che con il cardinale Madruzzo e con i Gonzaga. La proposta di Guidoni di attribuzione al grande artista dell'ideazione e del controllo delle opere scultoree e architettoniche del Sacro Bosco, pur se non ha trovato finora riscontri documentari, trova una convincente base nella presenza di riferimenti al suo nome e cognome nelle decorazioni del Sacro Bosco e nei testi di Vicino, nell'indiscusso «michelangiolismo» delle grandi sculture, in gran parte scolpite nella roccia dalla cerchia artistica strettamente legata al grande artista, opere che rappresentano la cifra caratteristica del Sacro Bosco, e nella sintesi del disegno del *Sogno*. La sistemazione dei terrazzamenti, con i relativi impianti idrici per le fontane, la costruzione della Casetta pendente, del tempietto, dedicato a Giulia Farnese, e degli altri manufatti architettonici, oltre che delle sculture, rendono assai difficile disconoscere la paternità michelangiolesca della progettazione del Sacro Bosco, organizzato in modo unitario, con un percorso che è quasi un viaggio dantesco verso gli inferi, con una sosta ambigua nel teatro e una salita verso la rinascita spirituale nel tempio, percorso che ha come protagoniste indiscusse le grandi sculture. Vicino è un ottimo militare e un letterato abbastanza colto ma non eccelso: non dispone della professionalità artistica complessa per progettare un simile insieme, che richiede conoscenze e abilità di modellazione di un difficile terreno, di costruzione di impianti idrici e di architetture non comuni, di realizzazione di sculture di non minore complessità; è un brillante committente ma non un artista a tutto campo. Inoltre, risulta difficile pensare che Michelangelo abbia privato un colto e raffinato esponente di tre fa-

miglie a lui ben note, gli Orsini, i Farnese e gli Sforza (per questi ultimi progetta addirittura la cappella di famiglia nella basilica di Santa Maria Maggiore), di un aiuto sostanziale per tradurre un sogno – ampiamente condiviso – in una stimolante realtà, abbandonando al loro destino allievi e artisti a lui collegati. Saranno ulteriori ricerche, si spera fortunate, che potranno individuare altre autorevoli personalità, che facciano escludere Michelangelo da questo cantiere e che siano in grado di disporre di altrettante capacità scultoree, architettoniche, filosofiche, letterarie e di amicizia con l'ambizioso Vicino.

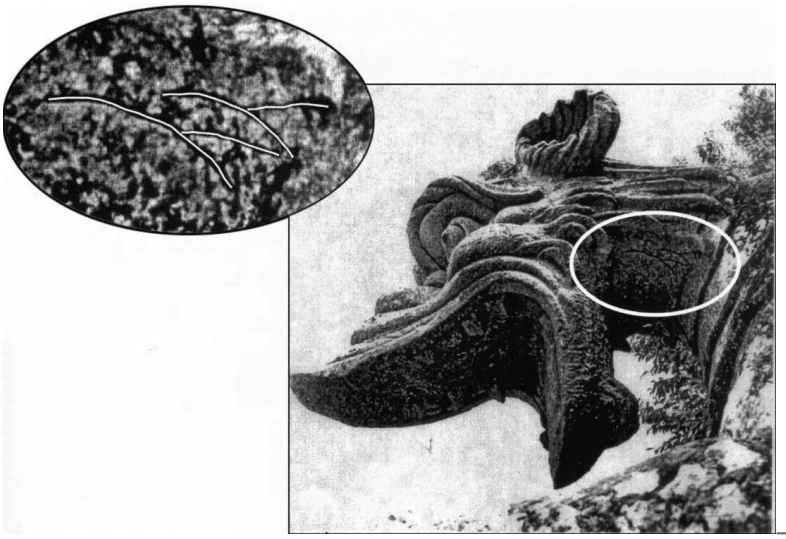
Come in altri campi, il ricorso contemporaneo agli stessi artisti in luoghi diversi, da parte di personalità collegate, conferma le reti di alleanza e le attribuzioni per i diversi incarichi. Mentre, infatti, la critica concorda in gran parte sull'opera dei vari Mosca e Moschino (Francesco Moschino è documentato nel 1552 a Bomarzo) e ammette anche nell'impresa Raffaello da Montelupo, a proposito delle principali sculture del Sacro Bosco, l'ipotesi guidoniana di attribuzione all'enigmatico e irruento Leone Leoni dei vari leoni e soprattutto del gruppo dominato dal drago [Fig. 2], alludente a Ugo Boncompagni, poi papa Gregorio XIII (1572-1585), sulla base delle caratteristiche stilistiche e soprattutto della presenza dell'incisione con due lambda minuscoli intrecciati sul collo del drago [Fig. 3], riferibili a Leone Leoni (con un'indicazione di M = Michelangelo suggerita da Guidoni nella lettura della parte bassa della sigla), che così si firma nelle sue medaglie e in altre opere, trova un significativo riscontro nella presenza di un'analoga incisione con i due lambda, più volte ripetuta sul bordo della vasca della fontana della Natura della villa di Papacqua [Fig. 4], realizzata entro il 1561, così come la vicina fontana di Mosè [Fig. 5], dove compaiono riprodotte le fattezze del ritratto di Michelangelo – l'unico ritratto del grande artista vivente, compiuto da Leone Leoni nella medaglia del Buon Pastore, del 1560 [Fig. 6] – nei volti dei due personaggi dietro a Mosè e in forma più sommaria in quello di un terzo astante a sinistra [Fig. 7]. Leone Leoni ha contatti documentati con la comunità di Soriano fin dal 1559 e deve ricorrere nello stesso anno alla protezione di Madruzzo, allontanandosi dalla corte imperiale per aver salva la vita, a seguito del suo tentato omicidio di Orazio, figlio di Tiziano, episodio per il quale il pittore ricorre all'imperatore per avere giustizia. Lo stesso Leoni ricorda il favore a lui espresso nel 1560 sia dal papa Pio IV Medici che dal cardinale Madruzzo; ma ogni favore richiede un'azione reciproca, e Leoni, dotato di una organizzata bottega, può ben soddisfare il cardinale Madruzzo progettando e in gran parte eseguendo le due straordinarie fontane della sua villa a Soriano. Subito dopo segue le disposizioni del papa Medici, affrontando la non facile impresa del monumento nel duomo di Milano al fratello del papa, Gian Giacomo Medici ben noto a Vicino, non senza aver prima ottenuto la possibilità di eseguire calchi dalle opere michelangiolesche presenti a Roma e a Firenze.

Leoni è orgoglioso del suo stretto rapporto con Michelangelo e se ne vanta ripe-

2_Gruppo scultoreo del drago, Sacro Bosco di Bomarzo.

3_Due lambda intrecciati sul collo del drago, iniziali di Leone Leoni (da Guidoni, *Il Sacro Bosco di Bomarzo,* cit., p. 21).

4_La fontana della Natura all'ingresso del palazzo della villa di Papacqua, Soriano nel Cimino.



__2 | 3

__4

5 | 6_

7_

5_La fontana di Mosè nella villa di Papacqua, Soriano nel Cimino.

6_Leone Leoni, stampa della medaglia con il ritratto di Michelangelo e il Buon Pastore sul verso, numeri 1 e 2, 1561 (da Benocci, *La villa di Papacqua*, cit. p. 64).

7_Alcuni personaggi della fontana di Mosè con il volto ritraente Michelangelo, villa di Papacqua, Soriano nel Cimino.

8_Maschere della fontana all'ingresso del palazzo della villa di Papacqua, Soriano nel Cimino.

tutamente: quindi questa iterazione del ritratto del grande artista per il cardinale Madruzzo conferma il sostanziale ambito michelangiolesco al quale si rivolgono Madruzzo e Vicino Orsini, affidando le loro imprese almeno a uno stesso scultore, Leone Leoni, presente a Bomarzo e a Papacqua. Anche la statua sdraiata della Natura è una libera reinterpretazione, ben più incisiva e inquietante secondo il linguaggio artistico di Leoni, delle statue di Persefone e Psiche di Bomarzo, attribuite da Guidoni a Raffaello di Montelupo, autore anche del disegno di nudo femminile circondato da puttini musicanti, conservato nel Rijksmuseen di Amsterdam, figure derivanti liberamente dalla Cleopatra del Vaticano. Papacqua è celebre anche per la serie di maschere, decisamente angosciose, dalle quali sgorgano gli zampilli alimentanti la lunga vasca che fiancheggia l'ingresso al palazzo [Fig. 8]. Guidoni ha ricostruito l'uso delle maschere da parte di Michelangelo in varie opere, ipotizzando l'attribuzione a lui dell'ideazione della maschera infernale di Bomarzo, raffigurante il vizio della Gola, l'opera scultorea più celebre [Fig. 9]. L'epigrafe è stata interpretata dallo studioso come monito che unisce quel vizio all'abbandono dei pensieri, o in senso lato all'esercizio della ragione. La bocca mostruosa accoglie però il visitatore in un ambiente dotato di tavola e quindi non troppo spaventoso. Un riferimento singolare è l'analogia con le raccomandazioni elaborate nei tre volumi *De Vita* di Marsilio Ficino, del 1480-1489 circa, nei quali si indica la giusta misura nell'alimentazione, perché per il troppo cibo «l'animo soffocato dal grasso e dal sangue non può scorgere qualcosa di celeste». L'umanesimo fiorentino è certamente ben noto al raffinato Michelangelo e non è disdegnato nemmeno dal nobile Vicino.

9_La *Maschera infernale della Gola*, Sacro Bosco di Bomarzo.

L'abbandono della corte e la dimensione ben più ampia, nello spazio europeo e nel tempo infinito, sono richiamati anche da Madruzzo, che si identifica con Apollo nell'atto di introdurre il visitatore nella «spelonca» dell'Eternità, vale a dire nel palazzo addossato alla parete rocciosa, davanti alla Natura, raffigurata nella prima fontana già descritta: eloquente è a tal proposito l'incisione di Bolognino Zampieri del 1578 del testo delle *Immagini con la sposizione dei dei degli antichi,* stampato per la prima volta a Venezia nel 1556, di Vincenzo Cartari, dedicato a Luigi d'Este, grande ammiratore e amico affettuoso di Madruzzo[11]: il dio delle arti è celebrato anche da Vicino nella fontana di Pegaso a Bomarzo e dal cardinale Giovanni Francesco Gambara nell'analoga fontana della sua villa a Bagnaia.

I legami artistici tra le sculture di Bomarzo e quelle delle fontane di Papacqua sono molteplici: nel bosco di Vicino compaiono varie immagini di Pan, che ritorna in forme ben più rilevanti nella fontana della Natura, mentre appare dal fondo roccioso ad ascoltare il pastore che suona la sua siringa; è presente in questa fontana anche la tartaruga, molto più piccola rispetto a quella della fontana

11. Sulla villa di Papacqua e l'immagine citata cfr. Carla Benocci, *La villa di Papacqua a Soriano nel Cimino. Gli Otia dei Madruzzo, Altemps, Albani, Chigi*, Davide Ghaleb Editore, Vetralla 2018; Carla Benocci, *La villa di Papacqua a Soriano nel Cimino: un percorso di rinascita cinquecentesco del cardinale Cristoforo Madruzzo*, in Giovanni Greco, Marco Rocchi (a cura di), *Segreti massonici italiani. Giardini, simboli e luoghi d'ispirazione esoterica*, Mimesis, Sesto San Giovanni 2022, pp. 347-367. .

di Bomarzo, ma con analogo significato (*festina tarde*, affrettati lentamente). Innegabile è inoltre il gigantismo che caratterizza le sculture di Bomarzo e quelle di Papacqua, espressione evidente di una medesima temperie artistica.
A Bomarzo e a Papacqua il visitatore è chiamato a discendere in cavità rocciose, guidato da «orche, orsi e draghi», o a percorrere un'ardua «spelonca», ma la rinascita è assicurata, se si segue la virtù, nel tempio dedicato a Giulia Farnese a Bomarzo, decorato con i segni astrologici cari agli Orsini, dipinti anche nella sala d'ingresso del palazzo Orsini di Pitigliano, e nella contemplazione a Papacqua di Mosè che disseta con l'acqua della Grazia e risana dai veleni dell'eresia, come le acque bibliche di Mara. Certamente quest'ultima è una rigenerazione ben più aulica e coerente con la rigida ortodossia cattolica di quegli anni: ma Madruzzo è pur sempre un potente, facoltoso e coltissimo cardinale, non certo un militare cadetto e di singolare intendimento come Vicino, sia pure di una prestigiosa famiglia.
La derivazione di Papacqua da Bomarzo per la presenza michelangiolesca, sia pure attraverso Leone Leoni, non è l'unica che pone il Sacro Bosco come modello dal quale trarre ispirazione. Il documento riportato in appendice sottolinea e sviluppa un'analogia già osservata da Calvesi a proposito dell'affinità di un motto presente nel Sacro Bosco e di una frase dipinta da Taddeo Zuccari e dalla sua scuola nella Sala della Solitudine del palazzo Farnese a Caprarola.
Sulla Casetta pendente sono due epigrafi: l'una rappresenta la dedica del Sacro Bosco al cardinale Madruzzo (CRIST MADRUTIO/PRINCIPI TRIDENTINO/DICATUM)), legame indiscutibile tra le due imprese di Bomarzo e di Papacqua; la seconda è stata accuratamente interpretata da Guidoni: ANIMUS/QUIESCENDO /FIT/PRUDENTIOR/ERGO, come un ulteriore monito, la cui elaborazione è stata attribuita a Leone Leoni, a controllare l'irruenza e l'impeto del carattere ricercando la quiete, per raggiungere la prudenza nell'agire, monito sottoscritto da ER.GO, interpretato da Guidoni come Ercole Gonzaga, amico di Leoni e di Madruzzo.
Nella Sala della Solitudine il motto, compiuto nel 1565, è così trasformato: ANIMA FIT SEDENDO ET QUIESCENDO PRUDENTIOR, analogia osservata da Calvesi e interpretata da Guidoni come principio vitale, che deve ricercare la quiete e la sosta meditativa per divenire più prudente. In effetti, l'anima rappresenta il soffio divino della vita, incarnata nel corpo: è questo principio divino che richiede una necessaria riflessione in solitudine, per agire nel mondo in modo prudente. Si tratta, quindi di un'accezione della frase ben diversa dal significato attribuito nel Sacro Bosco e indubbiamente più appropriata per un cardinale, seppure con larghi spazi di autonomia intellettuale e religiosa come Alessandro Farnese.
Il documento riportato in appendice, oltre a sottolineare il valore di modello di Bomarzo, rende ben più esplicita la scelta di questa derivazione da parte di Annibal Caro, che il 15 maggio 1565 scrive una lettera a Onofrio Panvinio, religioso grande amico del cardinale Farnese e ben noto anche a Madruzzo, delineando un com-

plesso progetto filosofico e religioso sul tema della Solitudine per le pitture da eseguire nella Sala omonima del palazzo Farnese, a cura di Taddeo Zuccari[12].
Il documento riportato è una prima idea di Annibal Caro, che, con molti ripensamenti, sintetizza il significato della stanza, ovvero le diverse interpretazioni che sono state date del tema della solitudine, tracciandone il percorso nell'ambito dei Gentili e poi dei Cristiani e giungendo al valore positivo ed ecumenico affidato da questi ultimi alla solitudine. Caro sottolinea infatti la differenza tra la solitudine eremitica di diverse popolazioni non cristiane vissute prima o durante i primi anni del cristianesimo (Gimnosofisti, Esseni, Druidi ecc.), che rimangono chiusi in sé, anche con pratiche terribili di isolamento dal mondo (si cavano gli occhi), e la temporanea solitudine eremitica di santi cristiani, come l'apostolo Paolo, san Girolamo, san Giovanni Battista, san Francesco, che traggono dalla meditazione in solitudine la volontà di diffondere la parola evangelica ai popoli, uscendo quindi dalla condizione eremitica. A conforto di questa positiva interpretazione del tema egli trascrive alcune frasi che devono essere riportate su tavole poste in prossimità di saggi personaggi antichi, che prefigurano analoghi obiettivi. La prima frase indicata è legata ad Aristotele; seguono altre nove frasi, sostenute da Catone, Euripide, Seneca, Ennio, Plutarco, Marco Tullio Cicerone, Menandro, san Gregorio Nazianzeno e sant'Agostino, tutte celebranti il valore dell'*otium*, da esercitare soprattutto in solitudine, come tempo necessario alla meditazione, di cui avvalersi per applicare con dignità la *ratio* negli affari e nella vita pubblica, evitando azioni eccessive e sconsiderate, che allontanano l'uomo da Dio e dai valori religiosi. La solitudine, quindi, è maestra di virtù e di una «vita libera».
In modo significativo, le raffigurazioni dei Gentili, decisamente in singolari atteggiamenti, sono cancellate e il progetto si affida in modo ben più chiaro ai motti e alle immagini dei sapienti antichi. Il progetto inviato al padre Panvinio, invece, pone una ben maggiore attenzione ai Gentili, in questo attentamente seguito nelle pitture di Taddeo Zuccari e della sua scuola. Sono queste curiosità a colpire ancora oggi il visitatore, che ben difficilmente riesce a cogliere la profondità e l'essenzialità del tema proposto, descritto nel documento in appendice. Indubbiamente, l'esaltazione della solitudine e del controllo di sé non è poi così diversa dai moniti inseriti da Vicino nel suo «boschetto» nelle epigrafi e nelle sculture: il mondo contemporaneo è corrotto e il potente cardinale Farnese e il valente soldato Orsini ne rifuggono, perché la corte pontificia, come osserva un familiare di Madruzzo, è «piena de spirti inquieti… [dove si può] star a vedere il flusso e reflusso di quelle onde ambitiose ch'ora afondano altrui nel profondo inferno, hor alzano in cielo».

---

12. Annibal Caro, *Lettere familiari*, a cura di Aulo Greco, vol. 3°, Firenze 1961, pp. 237-240, lettera trascritta in Carla Benocci, *Nel tempio di Salomone*, Erasmo Edizioni, Firenze 2008, pp. 241-243.

Appendice documentaria

L'idea di Annibal Caro per la Stanza della Solitudine, precedente e diversa dalla proposta inviata al padre Onofrio Panvinio per il palazzo Farnese a Caprarola con la lettera del 15 maggio 1565[13]. (Roma, Archivio di Stato, Cartari Febei, b. 114, cc. 492r-493v).

Le inventioni pel padre Honofrio[14] per dipinger lo studio sono tutte a proposito ma difficilmente il dipintore le saprà mettere in opera. Nel manco si possono, secondo il suo compartimento[15] perché bisogni che[16] gli si diano le istorie grandi et piciole secondo per luochi siano.[17] Mi pare che consideriamo prima[18] che tutta l'opera sii divisa in vani, per istorie[19] et ornamenti. [20] Gli ornamenti si lasciano a sua inventione, et io mi credo che debbiano esser di stucchi e di rilievo[21] con fogliami et grottesche divisati et[22] indorati et coloriti a suo modo che habbino[23] vaghezza et corrispondenza.
I vani sono di[24] tre sorti, grandi, minori et picioli. Et così tre sorti di inventioni s'hanno a fare, per dipingerli a figure. Divideremo adunque la materia che vi si ha da dipingere[25] la quale si propone che sia de la solitudine in tre parti[26], esplicando in una la natura de la solitudine. Ne l'altra, mettendo i grandi huomini solitarij che sono stati et ne la terza i somboli [=simboli] d'essa[27] solitudine. La natura de la solitudine non si può meglio esplicare, che per detto de grandi autori che ne hanno scritto. Questi faremo che siano intorno al quadro tutto de le la stanza, perché[28]

---

13. Il testo, incompleto, presenta numerose correzioni, interessanti per l'elaborazione dell'idea. Si è preferito inserirle in nota, in corrispondenza dell'ultima parola dalla quale hanno inizio, per rendere più comprensibile il testo finale rispetto alle correzioni cancellate.
14. son.
15. che il pittore ha fatto de la stanza.
16. finalmente
17. Le inventioni de le cose per dipingere lo studio è necess[ario] che siano convenienti dunque secondo il suo compartimento applicate al compartimento del pittore et che si faria ordine di cose, secondo l'ordine de lochi divisati da lui, altramente si farebbe confusione, che il suo compartimento di messer Taddeo e parte di
18. gli
19. parte di
20. L'istorie per quanto
21. et comparti
22. compartiti coloriti
23. faccino
24. due
25. in tre modi di fare
26. ne l'
27. che rappresentano
28. comprendano

dentro da[29] quello che se ne dice[30] da savij si comprenda tutto che se n'è messo in atto da diverse persone in diversi tempi. /c. 1v/ D'intorno al[31] maggior fregio de la stanza che rinchiude tutti gl'altri partimenti sono prima per lo lungo quattro gli angoli et tra l'uno angolo et l'altro tre quadri bislunghi et due tondi. Et per lo largo due quadri bislunghi et uno[32] forma di quattro fronti.
La prima cosa io farei che ne quadri bislunghi che sono in tutto diece fossero X[33] de più famosi autori, che havessero parlato de la natura de[34] solitudine, et perché i quadri sono bassi farei questi tali huomini a[35] sedere o appoggiati per lo lungo, con alcuni tavole a uso de profeti, in ciascuna de le quali fossi la sententia, che ciascuno d'essi n'ha pronuntiata come per teorica, de la materia de la solitudine, dentro la quale si vedesse poi gli huomini et le nationi che l'havesse messa in pratica. Cominciando adunque da qual si si sia de capi.
Nel primo quadrangolo basso farei uno Aristotele di quell'habito che lo fanno hora, o finto, o vero che sia, che appoggiato[36] per lo lungo havesse una tavola in mano o fra le gambe, o scritta da lui con queste parole: ANIMA FIT SEDENDO ET QUIESCENDO PRUDENTIOR.
Nel secondo farei un Catone in habito di senator romano, et di quello c'è l'effigie tenuta per sua, ancora che non fosse, et ne la sua tavola fosse scritto QUEMADMODUM NEGOCII, SIC ET OCII RATIO HABENDA.
Nel terzo un Euripide, et di questo anco si vede l'effigie cavata da certi termini antichi. La tavola o la cartella sua dice QUI AGIT PLURIMA PLURIMUM PECCAT.
/c. 2r/ Nel quarto farei un Seneca morale in habito di philosofo, di maniera, non sapendo d'onde cavar l'effigie, con questa sua sentenza in una simil tavola PLUS AGUNT QUI NIHIL AGERE VIDENTUR.
Nel quinto un Ennio coronato et vestito da poeta, la cui tavola dicesse OCIO QUI NESCIT UTI PLUS NEGOCII HABET, avvertendo che le tavole, o le cartelle, o brevi, che si chiamano, siano diversamente tenute et collocate, per variare.
Nel sesto Plutarco in habito pur di philosofo, che scriva, o tenga questo motto, QUIES ET OCIUM IN SCIENTIAE ET PRUDENTIAE EXERCITATIONE PONENDA.
Nel settimo farei M. Tullio[37] in habito senatorio, con un volume a la romana antica, rinvolto a l'ombelico, che pendesse con queste lettere OCIUM CUM DIGNITATE, NEGOCIUM SINE PERICULO.
Ne l'ottavo, un Menandro, con habito greco, col suo motto ET VIRTUTIS ET LIBERAE VITAE MAGISTRA OPTIMA SOLITUDO.

---

29. questo si comprenda
30. si comprenda tutto che se
31. quadro
32. o tondo o
33. grandi
34. la
35. giacere
36. con
37. da se

Nel nono un Gregorio Nazianzeno, in habito episcopale con la sua tavola con questo motto QUANTO QUIS IN REBUS MORTALIBUS OCCUPATIOR TANTO A DEO REMOTIOR.
Nel decimo un Sant'Agostino col suo habito di frate et con questo detto NEMO BONO NEGOCIUM QUERIT, NEMO IMPROBUS IN OCIO CONQUEISCIT.
/c. 2v/ I vani grandi dentro a questo fregio sono quattro, due nel mezzo de la volta quadri, et due ne le teste in[38] forma di mezzi tondi, in queste per essere i maggior vani, farei le maggiori historie[39], ne le due di mezzo per essere le più segnalate farei le due diverse spetie di solitudini, l'una de christiani, l'altra de gentili, che sono diverse tra loro in questo, che i nostri dopo essere stati ne la solitudine sono usciti fra le genti ad insegnare, et i gentili[40] che ci sonno stati per fuggirli. Ne l'uno adunque farei Christo nostro Signore, S. Paolo, Hieronimo, Francesco uscir di detti, perché de la solitudine, et venire incontro ai populi[41] et a predicar loro, et dar precetti et dottrina.
In una farei[42] Christo nostro Signore nel mezzo, Paolo Apostolo, Giovanni, Hieronimo, Francesco et altri nostri christiani, che di diversi lochi[43] uscendo de deserti venissero tra loro incontro a popoli[44] a predicare, et dar loro la dottrina evangelica.
Ne l'altra a rincontro diverse sorte di filosofi gentili, come Pithagorei, Platonici et… Greci fra quali alcuno che si cavassero gli occhi philosofando, che per lo contrario fuggendo i popoli si rinchiudessero ne le solitudini.
Ne la terza da l'una de le soglie Numa Pompilio legislatore de Romani nel deserto d'Egeria presso d'una fonte[45].
Ne la quarta a rincontro Solone legislatore de Greci[46].

---

38. semicircolo
39. Et però vi dipingerei le nationi che sono in una i Ginnosofisti, natione d'India, in un deserto ignudi, in atto di contemplanti et di desputanti. Ne l'altra gli Hyperborei, popoli settentrionali vestiti, il p. Honofrio. Ne la terza i Druidi nation de la Gallia. Ne la quarta gli Esseni gente Giudaica et ne l'altro philosofi antichi, che per l'opposito gli fuggissero, et si renchiudesero in deserti. Ne' vani minori dentro a vani grandi si faranno historie pur d'huomini grandi solitari di manco figure.
40. che per fuggir le genti
41. per dar loro leggi et
42. la solitudine di
43. uscissero
44. a predicare ai popoli
45. farei i Gimnosofisti, nation de l'India ignudi, in atto di disputanti et di contemplanti.
46. i Druidi nation de Galli, ma questi vestiti, coi gesti medesimi.

Sagrestia di San Giovanni,
Santa Casa di Loreto,1478-1480

GLI AFFRESCHI NELLA SANTA CASA DI LORETO DI PIERO DEI DETTO BARTOLOMEO DELLA GATTA

The Frescoes in the Holy House of Loreto by Piero Dei Known as Bartolomeo della Gatta

DOI: 10.17401/su.s2.dc08

Daniela Corrente
Storica dell'arte e della città
dcorrente@libero.it

Parole chiave
Enrico Guidoni, Roberto Longhi, Luca Signorelli, Arezzo, rebus

Abstract
Gli affreschi oggetto di questo studio si collocano nella sagrestia di San Giovanni nella Santa Casa di Loreto e sono datati tra il 1478 ed il 1480, (cfr. Guidoni, *Catalogo generale*; secondo Previtali ascritti ai primi anni Ottanta del Quattrocento) ovvero prima della commissione della Cappella Sistina, a cui tra il 1481 ed il 1482 lavorò Bartolomeo della Gatta con Luca Signorelli (affresco *Testamento e Morte di Mosè*). Il rapporto artistico tra il Signorelli e Bartolomeo della Gatta è stato inoltre indagato da Roberto Longhi e da Enrico Guidoni; quest'ultimo ha sottolineato il ruolo fondamentale di Bartolomeo come inventore delle opere più significative del Signorelli. Tale connubio tra il Dei e Signorelli doveva essere indispensabile per il più famoso maestro che molto probabilmente sfruttò anche la posizione sociale di Bartolomeo della Gatta, già dal 1870 influente monaco del convento camaldolese (dell'Ordine di San Benedetto) di San Clemente ad Arezzo.
La completa attribuzione al Signorelli degli affreschi lauretani deriva dal documento tramite il quale il pontefice elargisce un cospicuo compenso al maestro capo della bottega: Luca Signorelli al quale viene allogata l'opera.

The frescoes that are the subject of this study are located in the Sacristy of St. John in the Holy House of Loreto and are dated between 1478 and 1480, that is before the commission of the Sistine Chapel, where Bartolomeo della Gatta worked with Luca Signorelli between 1481 and 1482

(the Testament and Death of Moses fresco). The artistic relationship between Signorelli and Bartolomeo della Gatta was also investigated by Roberto Longhi and Enrico Guidoni, the latter underlining the fundamental role of Bartolomeo as the creator of Signorelli's most significant works. This 'marriage' between Dei and Signorelli must have been indispensable for the more renowned master who most probably also exploited the social position of Bartolomeo della Gatta, already in 1870, an influential monk of the Camaldolese convent (in the Order of St. Benedetto) in St. Clemente in Arezzo. The complete attribution to Signorelli of the Lauretani frescoes derives from the document through which the pontiff bestowed a substantial fee to the head of the workshop (i.e. Luca Signorelli, to whom the work was allocated).

Gli affreschi oggetto di questo studio si collocano nella sagrestia di San Giovanni nella Santa Casa di Loreto[1] e sono datati tra il 1478 ed il 1480 [Fig. 1], (cfr. Guidoni, *Catalogo generale*; secondo Previtali ascritti ai primi anni Ottanta del Quattrocento) ovvero prima della commissione della Cappella Sistina, a cui tra il 1481 ed il 1482 lavorò Bartolomeo della Gatta con Luca Signorelli (affresco *Testamento e Morte di Mosè*). Il rapporto artistico tra il Signorelli e Bartolomeo della Gatta è stato inoltre indagato da Roberto Longhi e da Enrico Guidoni; quest'ultimo ha sottolineato il ruolo fondamentale di Bartolomeo come inventore delle opere più significative del Signorelli. Tale connubio tra il Dei e Signorelli doveva essere indispensabile per il più famoso maestro che molto probabilmente sfruttò anche la posizione sociale di Bartolomeo della Gatta, già dal 1870 influente monaco del convento camaldolese (dell'Ordine di San Benedetto) di San Clemente ad Arezzo[2]. La completa attribuzione al Signorelli degli affreschi lauretani deriva dal documento tramite il quale il pontefice elargisce un cospicuo compenso al maestro capo della bottega: Luca Signorelli al quale viene allogata l'opera[3].
La Santa Casa di Loreto appare nella storia del Quattrocento, monumento simbolo della resistenza contro i Turchi[4]; fortificata per ordine del cardinale Girolamo Basso della Rovere, nipote di Sisto IV e da questo designato (5 ottobre 1476) vescovo della diocesi di Recanati e della chiesa di Loreto, (incarico che ri-

---

1. Giorgio Vasari nella biografia di Piero della Francesca in *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*, da www.frammentidarte.it, *Vita di Don Bartolomeo Abbate* riporta che il pittore di Sansepolcro fu chiamato a dipingere a Loreto prima del Signorelli: «Dipinse a Santa Maria di Loreto, in compagnia di Domenico da Venigia, il principio di un'opera nella volta della sacrestia, ma perché temendo di peste, la lasciarono imperfetta, ella fu finita da Luca da Cortona, discepolo di Piero». La peste a cui Vasari si riferisce potrebbe essere, come già sottolineato, quella del 1447 che durò fino al 1452 oppure quella del 1456-60. La sacrestia di San Marco, posta nella stessa basilica di Loreto, opera di Melozzo da Forlì è datata 1478-80.

2. Piero d'Antonio Dei, nato a Firenze nel 1448 da una famiglia di orafi venne iscritto alla Compagnia degli orafi nel 1453, a 5 anni e morì nel 1502. Il Vasari intitola la biografia del Dei: «Lo abate di San Clemente, miniatore», sottolineando l'attività dell'artista che era anche orafo e architetto.

3. Stefano Papetti, *Signorelli a Loreto*, in «FMR», 101, dicembre-gennaio 2004, p. 42 dove si riferisce come già Ernst Steinmann abbia riconosciuto l'ampio contributo di Piero Dei al quale sono attribuiti due delle figure dei Dottori, due degli evangelisti e quattro figure angeliche.

4. Nel 1480 l'esercito ottomano attacca la cittadina e la occupa. In seguito alla battaglia andò distrutto il monastero di San Nicola di Casole che conteneva una delle biblioteche più ricche d'Europa, in particolare di volumi greci e latini.

coprì fino al 1507). Sisto IV ebbe particolare interesse ad avere la giurisdizione diretta della Santa Casa di Loreto, come documentato dalla volontà di assoggettare direttamente alla Sede apostolica la Santa Casa, sottraendone la giurisdizione alle autorità locali (il vescovo di Recanati ed il governatore di Santa Maria di Loreto che fungeva anche da commissario della fabbrica lauretana). Tramite la bolla *Licet ex debito* del 26 novembre 1476 la Basilica di Loreto passava così direttamente alla competenza del pontefice. La nomina del cardinale Girolamo Basso della Rovere e ragioni politiche che forse non consigliavano di inimicarsi i poteri locali, spinsero però il pontefice a tornare sui suoi passi: la bolla del 26 novembre 1476 fu ritirata l'8 febbraio 1477 tramite l'emanazione di un'altra dal titolo *Romanus pontifex*.

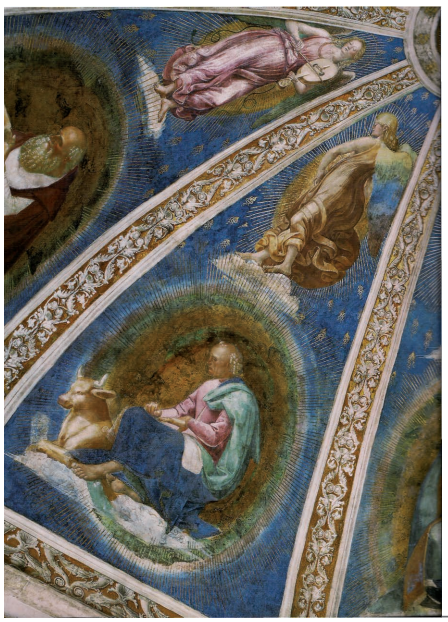
Da questo momento in poi l'attenzione per la Santa Casa divenne costante: la struttura architettonica esigeva di essere conclusa e decorata, anche in vista della possibilità di rifugiarvisi in caso di attacco delle truppe turche. Il cardinale Girolamo Basso della Rovere, esecutore della volontà pontificia, diede avvio alla decorazione interna della volta e delle pareti dei 4 torrioni di rinfianco alla crociera, designati dai nomi dei 4 evangelisti. Tale committenza è celebrata nella decorazione delle finte costolonature della volta decorate a fondo oro, che riflettono la propria ombra sullo sfondo a suggerire l'effetto di bassorilievo. Tali finte membrature architettoniche, decorate con racemi e ghiande di quercia simbolo dei Della Rovere, si innestano nella chiave di volta ornata con lo stemma del cardinale Girolamo Basso della Rovere, committente dell'opera per Sisto IV, finanziatore e regista della intensa attività artistica lauretana nell'ultimo quarto del secolo[5]. Le grandi cornici dipinte delimitano le vele a fondo blu illuminato da raggi dorati provenienti dalle figure. Agli otto angeli posti all'apice della volta corrispondono, nel registro inferiore, le otto figure degli evangelisti e dei Dottori della Chiesa tra esse alternate.

Alle pareti sopra la porta di ingresso è posto il pannello con *La conversione di Saulo*, mentre raffigurati entro riquadri contornati da doppi pilastri, a fingere un loggiato, sono rappresentati coppie di improbabili 'apostoli', che, come si rileva, sono in realtà privi di ogni attributo che li renda riconoscibili come tali (se si esclude la coppia centrale raffigurante *L'incredulità di San Tommaso*).

L'intero ambiente appare così suddiviso in due diverse strutture compositive che si fondano su un principio di differenza proporzionale tra le figure a garantire la percezione della profondità dello spazio prospettico, progettato magistralmente dall'architetto Della Gatta.

---

5. A Loreto in questo scorcio di secolo risultano presenti a Loreto tra gli altri Giuliano da Maiano, Baccio Pontelli, Bartolomeo della Gatta, Luca Signorelli e Melozzo da Forlì.



1-2_Sagrestia di San Giovanni, Santa Casa di Loreto,1478-1480, veduta d'insieme della volta e dettaglio.

1 | 2

Tale effetto di ampliamento dello spazio verso l'alto e 'sfondamento' della copertura a volta è dovuto al rimpicciolimento delle figure 'dal sotto in su' ovvero dalla cornice di imposta della volta stessa fino alla chiave; un semplice dispositivo di corrispondenza tra le figure poste in alto e quelle del registro inferiore riferisce di una precisa conoscenza, da parte dell'artista, delle più aggiornate teorie in odore di eresia [Fig. 2]. Si assiste così ad una danza delle figure angeliche (quasi un girotondo intorno allo stemma del committente) che si dispongono, secondo uno schema piramidale, al disopra delle figure accovacciate dei Dottori della Chiesa e degli evangelisti.

La scelta di tale composizione da un lato è rintracciabile nella configurazione più arcaica, di sapore tardo-gotico, delle volte costolonate con modanature fortemente aggettanti a contornare le vele a fondo blu, come negli affreschi dei primi anni Quaranta del Quattrocento di Andrea del Castagno nella chiesa di San Zaccaria a Venezia[6], certamente noti all'autore.

La conoscenza della cultura artistica veneziana da parte del Dei, è stata d'altronde già individuata da Enrico Guidoni e dovuta molto probabilmente ad un soggiorno dell'autore nello *scriptorium* camaldolese a San Michele in Isola[7].

---

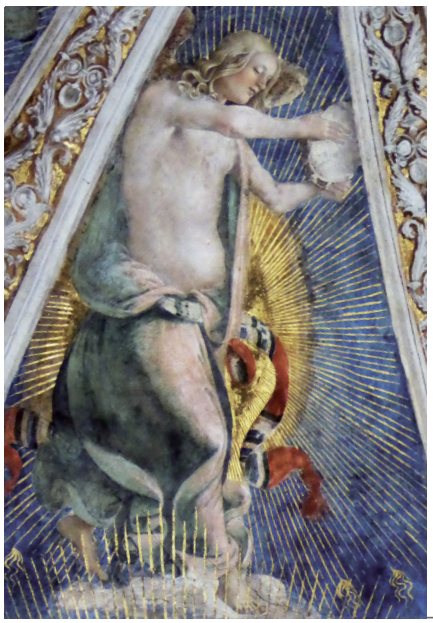
6. Tale motivo venne poi ripreso, più tardi, dal Pinturicchio in Santa Maria in Aracoeli (1482-84). In questo esempio i Dottori della Chiesa appaiono inseriti in una mandorla di forma gotica, sebbene Piero Dei avesse già deformato l'elemento sacralizzante come è evidente a Loreto.

7. Dal secolo XV i Camaldolesi erano stabiliti a Venezia.

Il trattamento degli evangelisti intenti a scrivere, seduti, rimanda al tipo largamente diffuso e presente anche a Roma nell'affresco della cappella del cardinale d'Estouteville in Santa Maria Maggiore, raffigurante San Luca ed eseguito su cartone di Piero della Francesca (1458-59).
Di ascendenza fiorentina, gli angeli lauretani danzanti sono rappresentati quali angeli musicanti, dagli abiti che mettono in rilievo, come nella Sistina, il gonfiore delle PA-nce, chiaro riferimento alla firma del maestro PA- per BA-, Bartolomeo [Fig. 3].
Il trattamento dei panneggi, con le PA-nce in primo piano (motivo rielaborato nei primi anni Ottanta da Botticelli), e le pose, più mature e rifinite, suggerendo una data leggermente più avanzata, 1479-80, per l'opera lauretana, rimandano alle figure angeliche definite dal Dei nel *San Rocco e la veduta della piazza di Arezzo* (1478-79), nel *San Rocco e la veduta di Arezzo* (1479-80) e dalle donne dell'affresco *Testamento e Morte di Mosè* della Sistina. Le figure dei Dottori della Chiesa e degli evangelisti, ritratti in pose assorte e attente ad attività di lettura e scrittura, riferimento all'opera di miniatore del Dei, sono rappresentati in una sorta di mandorla dorata che, rinunciando alla forma tradizionale, mantenuta ancora nei primi anni Ottanta dal Pinturicchio, si approssima alla figura del cerchio. Ciò testimonia una ricerca della proporzione perfetta, dettata da leggi matematiche ed evidenziata dalla concatenazione di figure geometriche (dal triangolo al cerchio al quadrato) nelle quali si inscrivono i personaggi[8]. Le figure dei Dottori della Chiesa, inoltre, presentano originalissime pose ad evidenziare le GA-mbe (GA-tta) ed i PIE-di (PIE-ro).
La corrispondenza tra angeli e figure umane è qui ancora maggiormente evidenziata rispetto all'*Annunciazione* di Cortona (1475 c.), dove la corrispondenza tra il numero degli angeli ed il numero dei personaggi in basso è evidente e consapevole riferimento alle teorie eretiche di Matteo Palmieri ed alla natura angelica degli esseri umani.
La religiosità del Dei se da un lato si riallaccia al clima culturale del suo tempo, si manifesta come sentimento improntato alla autenticità, come sottolineato da Enrico Guidoni per la più tarda *Madonna in trono col Bambino, i Santi Pietro, Paolo, Stefano, Michele, putti e cherubini*, nella Pieve di Castiglion Fiorentino del 1486: «Sono in primo luogo da notare alcun strappi iconografici che, per il periodo, hanno una notevolissima carica innovativa e quasi eversiva, segno di una religiosità sincera e profonda ma insofferente di ogni convenzione e critica verso le gerarchie ecclesiastiche». In quest'ambito si inserisce il rimando alle teorie

8. Questo aspetto va inteso come testimonianza della conoscenza, da parte dell'autore, degli studi di Leonardo.

3-4_Angeli musicanti.



_3 | 4

degli umanisti del suo tempo, in particolare a Marsilio Ficino, esponente di prestigio di quel tentativo di conciliazione della sapienza antica e dottrine cristiane, propugnatore della *pia philosophia* e fondatore della nuova Accademia Platonica nella villa di Careggi nel 1459, per volere di Cosimo de' Medici[9]. Come nella più consueta tradizione fiorentina, gli angeli, anche nell'opera lauretana, sono rappresentati a testimoniare un evento storico, come si esporrà più avanti[10]. Tra le altre, una figura angelica, posta in corrispondenza di San Luca, volge le spalle allo spettatore [Fig. 2], tale atteggiamento va riferito probabilmente al comportamento sfuggente di Luca Signorelli ed al suo accaparrarsi le commesse per poi, voltando le spalle appunto, andarsene lasciando il proprio più eccellente collaboratore ad inventare ed attuare l'opera[11].
Altra figura che si distingue tra le altre, è l'angelo seminudo che suona il tambu-

9. Marsilio Ficino sotto la protezione di Cosimo de' Medici inizia la traduzione di tutto Platone, Plotino e degli altri neoplatonici con l'intento di accordare dottrina cristiana e filosofia antica, senza escludere Aristotele al quale il pensiero della Chiesa era più vicino.

10. Enrico Guidoni, *I tre arcangeli. Leonardo, Michelangelo e Raffaello*, Kappa, Roma 2007.

11. Vasari, che visitò Loreto il 23 aprile 1566, nella Vita di Luca Signorelli riporta: «In Santa Maria di Loreto dipinse a fresco nella sacrestia i quattro Evangelisti, i quattro Dottori ed altri Santi, che sono molto belli: e di questa opera fu da papa Sisto liberalmente retribuito». Giorgio Vasari, *Le Vite*, in www.frammentidarte.it

rello [Fig. 4]; indossa una fascia in tessuto a righe[12], manifattura tipica della comunità giudaica ed elemento che ne individua l'appartenenza; è collocato in corrispondenza della figura di San Marco, simbolo della città di Venezia. Il dettaglio della nudità dell'angelo rimanda evidentemente alla spigliatezza, con cui Venezia tollerava, molto più di Roma, la circolazione di teorie eretiche.
Altro elemento che rimanda alla cultura artistica veneta è lo spiccato cromatismo, arricchito dall'uso delle lumeggiature dorate, definite da pennellate sottilissime, atte a vivacizzare ed impreziosire i dettagli più minuti delle figure e utilizzate con particolare profusione da Piero Dei, orafo e miniatore.
I Dottori della Chiesa e gli evangelisti sono raffigurati nella posa di miniare e leggere codici. Tale particolare, oltre a rimandare alla biografia dell'autore, si prefigura come straordinaria testimonianza della cultura dell'epoca con particolare riferimento ad alcuni avvenimenti cruciali della storia del tempo con chiara allusione alla formazione intellettuale del papa.
L'insistenza sul tema del libro/codice miniato è palese sia sulla volta che sulle pareti dove i cosiddetti 'apostoli' non presentano né i consueti attributi, atti al loro riconoscimento, né tantomeno le aureole; un solo oggetto viene ostentato e replicato con insistenza: un voluminoso tomo.
In questa sede si contesta quindi la tradizionale identificazione di tali figure come apostoli, suggerendo una nuova interpretazione che individua i personaggi come filosofi peripatetici dai PI-edi (iniziali di PI-ero) ben in vista.
La rappresentazione degli apostoli in forma di filosofi antichi rimanda al più ampio e complesso dibattito dell'epoca[13] in particolare connesso alla figura dell'unico apostolo riconoscibile tra gli altri ovvero San Tommaso [Fig. 5], figura centrale, raffigurato nella posizione di toccare il costato del Cristo. Tommaso è da intendersi quindi come santo ma anche come Tommaso d'Aquino, neoplatonico, fervente cultore del Sole in pieno Rinascimento[14]. Intorno a Tommaso, si compone il cenacolo dei discepoli intenti ad una disputa teologico-filosofica, fondata su testi esposti, come si è detto, con grande rilievo. Tale attributo, che appare ripetuto in modo ossessivo sia per le figure della volta che per i più moderni filosofi del registro inferiore, pare potersi attribuire ad un evento di eccezione

12. Il dettaglio decorativo della fascia a righe riferisce inoltre dell'interesse per la cultura giudaica dominante la cultura artistica veneziana del tempo. Sarà proprio Sisto IV, nel 1478, ad istituire l'Inquisizione spagnola con lo scopo dell'eliminazione delle minoranze razziali ebraiche e arabe con cui si diede inizio alla cacciata degli ebrei.

13. Tale dibattito era volto a rintracciare un punto di raccordo fra cristianità e filosofia classica.

14. Alla credenza eretica appare riferirsi la contrapposizione dei gesti del Cristo e del santo: il primo ortodosso, benedicente, il secondo il tocco del costato a riferire dell'incredulità ossia della mancanza di credo del santo.

5 | 6

5_Incredulità di San Tommaso.

6_Coppia di filosofi.

alla corte pontificia ossia la fondazione della nuova biblioteca papale in Vaticano affidata da Sisto IV nel 1478 all'umanista Bartolomeo Platina.
La celebrazione di tale evento avviene così tramite la raffigurazione di un cenacolo di intellettuali-filosofi, rappresentati intenti a discutere su testi raccolti in grandi volumi [Fig. 6], assai simile ai convegni della villa di Careggi, sede dell'accademia platonica di Marsilio Ficino[15], che risulta frequentata dal Signorelli durante i soggiorni fiorentini dal 1484 fino alla morte di Lorenzo il Magnifico nel 1492. Degna di particolare nota risulta la coppia di figure in cui il personaggio di sinistra fa il gesto di indicare il proprio indice [Fig. 7] mentre la figura di destra mostra il libro allo spettatore [Fig. 8]. Tale postura suggerisce quale rebus: «IN-

15. Dopo la congiura dei Pazzi, Marsilio Ficino denuncia come Anticristo il Savonarola, dapprima riconosciuto come profeta, nell'ambito di una personale politica di ossequio verso i potenti, sia i Medici sia i loro avversari. Le traduzioni di opere platoniche, in particolare il commento al *Simposio*, circolarono ben presto in tutta Europa, facendo conoscere un patrimonio fino ad allora pressoché sconosciuto nella sua interezza e complessità. La speculazione di Marsilio Ficino, come è noto si muove nell'ambito del platonismo, reinterpretato in chiave cristiana, (Marsilio Ficino viene ordinato sacerdote nel 1473). Il pensiero magico e metafisico di Marsilio Ficino sarà la causa dell'accusa di magia perpetrata ai danni del filosofo nel 1489.

7 | 8_

7-8_Coppia di filosofi e dettaglio.

DICA IL PRIMO» con probabile riferimento ai primi testi a stampa italiani. In relazione all'ambiente veneto, al 1471, come è noto, risale la stampa a Venezia del primo libro, mentre con riferimento all'ambiente romano è del 29 agosto 1473 la prima Bolla papale composta a stampa *Quaem ad modum operosi* di Sisto IV.
Il circolo di intellettuali ritratti dal Dei appaiono inseriti in una struttura trilitica, in cui la trabeazione è decorata a DE-lfini (ancora firma del DE-i), reminescenza dei loggiati bramanteschi già utilizzati quale fondale scenico da Bartolomeo della Gatta, ad esempio, nell'*Annunciazione* di Arezzo, 1472 ca.
Rispetto alla tradizione, già veneta e poi fiorentina, della parete trattata a lastroni di marmi colorati suddivisa in lesene, come già in Andrea del Castagno (*L'ultima cena*, 1447, Sant'Apollonia, Firenze) e in Piero della Francesca (ciclo di affreschi in San Francesco, Arezzo, 1452), a Loreto lo spazio del loggiato diviene spazio teatrale, dove gli atteggiamenti si amplificano in un linguaggio gestuale semplice e potente, che ricordano la bramantesca raffigurazione di una coppia di filosofi anch'essi inquadrati da fregi classici: *Democrito sorridente ed Eraclito che piange.* Le scene si aprono sul paesaggio sempre descritto sommariamente, non sembrando interessare affatto la definizione dei fondi, tanto che, nel 'gruppo' San Tommaso-Cristo, il fondale scompare completamente perché l'azione risulti incentrata sulla monumentalità delle figure dai grandi PIE-di nudi in primo piano a 'firmare' l'opera.

L'affresco lauretano appare così non solo inneggiare ad un'era nuova definita dall'avvento della stampa ma anche rendere omaggio alla grande Biblioteca Vaticana, rinnovata e ampliata da Sisto IV e dal suo prefetto Bartolomeo Sacchi[16] (il Platina). Il giro di angeli musicanti rimanda invece all'istituzione, da parte ancora di Sisto IV, della *schola cantorum* riordinata nel 1471 e denominata da allora Cappella Sistina. Ancora il tema dei libri riferisce di un altro evento, datato 1480 ossia l'attacco da parte dell'esercito ottomano con conseguente occupazione di Loreto. Durante l'assedio andò distrutto il monastero di San Nicola di Casole che conteneva una delle biblioteche più ricche d'Europa, in particolare di volumi greci e latini. Anche a ciò rimandano i grandi volumi dei filosofi-apostoli dell'affresco lauretano.

La firma di Piero Dei, già riconosciuta per alcune figure, è evidentissima nella coppia San Tommaso-Cristo. Oltre al supporto dell'analisi stilistica (si veda ad esempio come il volto del Cristo sia simile a quello degli anziani apostoli nella *Consegna delle chiavi* della Sistina), vi si riconoscono infatti le firme dell'autore: nella veste del Cristo, in cui in basso a destra è evidenziata una B affiancata dai PIE-di raffigurati nudi e, sempre in primissimo piano, la PI-aga nel costato.

Il dito INDIC-e della DE-stra nella PI-aga (del San Tommaso) è un rebus che si scioglie in: INDICA DEI PIERO; il piede sinistro del San Tommaso è disegnato ad indicare una L a cui si affianca, nel bordo del manto rosso, una S (per Luca Signorelli): nel pannello centrale compaiono evidentemente le iniziali dei due pittori affiancate, benché le iniziali del Dei siano connesse alla figura più ragguardevole della coppia. Nella coppia alla sinistra di quella del Cristo con San Tommaso [Fig. 9], un personaggio anziano con la BA-rba si china con la mano sul petto, in segno di deferenza (suggerendo anche la devozione del Dei al lavoro di amanuense), al giovane che indica la PA-gina (già Guidoni aveva sottolineato l'uso esteso delle iniziali PA- per BA- in questo caso per BArtolomeo). Un altro riquadro con filosofi rimanda allo stesso motivo [Fig. 10]: la pagina è indicata dalla coppia dove un anziano personaggio, vestito con abiti di colore giallo e blu (i colori dei Della Rovere) appare intento a leggere (riferimento a papa Sisto IV nella Biblioteca Vaticana) mentre il più giovane accanto indica la PA-gina. Sulla destra del pannello centrale [Fig. 11] due personaggi con la BA-rba si volgono a scrutare la scena centrale; il più giovane con la mano sul petto indica la grande B formata dal panneggio del mantello giallo. Per la coppia, già citata, i cui gesti rimandano al rebus INDICA IL PRIMO, è da notare come il personaggio che regge il libro sia un ritratto di Giuliano de' Medici.

16. Il Platina, morto di peste nel 1481, fu ritratto da Melozzo da Forlì, anch'egli attivo a Loreto pressoché negli stessi anni del Dei, nel 1480 nel famoso affresco dei Musei Vaticani.

Tale presenza, ma anche l'intero tema dell'affresco con la disputa tra intellettuali-filosofi redatta dal monaco camaldolese quale era il Dei, rimanda ad un'opera di Cristoforo Landino che sotto l'influenza di Marsilio Ficino, scrisse, prima del 1474, le *Disputationes Camaldulenses* a narrare l'incontro al monastero di Camaldoli fra Lorenzo, Giuliano de' Medici, Leon Battista Alberti, il Ficino, il Landino stesso[17].

9-11_Coppie di filosofi.

12_La conversione di Saulo.

Un lato della sacrestia è occupato dall'affresco con la *Conversione di Saul*o [Fig. 12]: la spada puntata contro Saulo si incrocia ad angolo retto con quella del compagno di fronte formando una grande ed evidente L di Luca mentre la S è dipinta accanto, nella cintola del soldato di destra.

Riconoscibile la mano del Dei in questo pannello: nel paesaggio, nella forma del Cristo che rimanda a quello del *San Rocco che scaccia i demoni da Arezzo* o nell'*Annunciazione* di Avignone (con le divinità poste di ¾); nel dinamismo dei corpi, poi riprese da Signorelli e Michelangelo ad Orvieto[18], nella raffigurazione delle mani. Il Dei firma in basso a sinistra, ponendo un elmo a BA-cinella, in bilico, rotolante in una posizione volutamente innaturale tale da richiamare maggiormente l'attenzione dell'osservatore; grandi B dorate compaiono anche sul manico delle spade, un modo per dire che la mano, il maggiore artefice delle opere allogate al Signorelli era in effetti Bartolomeo.

17. All'incontro erano presenti altri intellettuali dell'epoca. Eugenio Garin, *La letteratura degli umanisti*, in Emilio Cecchi, Natalino Sapegno (a cura di), *Il Quattrocento e l'Ariosto*, Garzanti, Milano 1966, p. 291.

18. Nello sguincio a destra dell'affresco con la Conversione di Saulo è dipinto un nudo in monocromo antesignano di quelli orvietani.

9 | 10

11 | 12

DECLARATIO SERMONVM ILLVMINAT
ET INTELLECTVM DAT PARVVLIS
SAPIENTIAVIM GRATITIAM

UN ARTISTA GIORGIONESCO E L'UMANESIMO ROMANO: IL CASO DI GIULIO CAMPAGNOLA

A Giorgionesque Artist and Roman Humanism: the Case of Giulio Campagnola

DOI: 10.17401/su.s2.fds09

Francesco De Santis
Storico dell'arte
francescodesantis17@libero.it

Parole chiave
Astrologo, Cappella Carafa, Filippino Lippi, Ganimede, Giorgione, Giulio Campagnola, incisore, Santa Maria sopra Minerva, Saturno, Scechina
Astrologer, *Carafa's Chapel, Filippino Lippi, Ganymede, Giorgione, Giulio Campagnola, Engraver, Santa Maria sopra Minerva, Saturn, Scechina*

Abstract
Il presunto ritratto dell'incisore padovano Giulio Campagnola, amico e seguace di Giorgione, nella scena del *Trionfo di San Tommaso d'Aquino*, affrescata da Filippino Lippi in Santa Maria sopra Minerva, apre un nuovo ed inatteso sentiero nel ricco e multiforme panorama dell'Umanesimo romano, definendone l'artista veneto, ben integrato in una fitta rete di amicizie intellettuali cui partecipavano anche personaggi dell'importanza di Egidio da Viterbo, Raffaele Riario e Oliviero Carafa, come uno dei suoi protagonisti più originali e ricollocando la sua complessa e talvolta inafferrabile figura, animata sin dall'adolescenza da profondi ed esclusivi interessi letterari ed incline ad una spiritualità dai tratti eterodossi e permeata di ermetismo, dalla periferia del Rinascimento italiano, in cui è spesso stata confinata da parte della tradizione critica, al centro dei fermenti culturali tra Quattro e Cinquecento.

The supposed portrait of the Paduan engraver Giulio Campagnola, friend and follower of Giorgione, in the scene of the Triumph of St. Thomas Aquinas*, frescoed by Filippino Lippi in Santa Maria sopra Minerva, opens up a new and unexpected path in the rich and multifaceted land-*

scape of Roman Humanism, defining the Veneto artist, well-integrated in a tight network of intellectual friendships that included personalities of the importance of Egidio da Viterbo, Raffaele Riario and Oliviero Carafa, as one of its most original protagonists. Thus, his complex and sometimes elusive figure, driven from adolescence by deep and exclusive literary interests and prone to a spirituality with heterodox traits and permeated with hermeticism, from the edges of the Italian Renaissance and often confined by critical tradition, is repositioned at the centre of cultural ferment between the 15th and 16th centuries.

Poco più di vent'anni fa, Enrico Guidoni[1] identificava i due enigmatici ed elegantissimi giovani raffigurati da Filippino Lippi nel grandioso affresco del *Trionfo di San Tommaso d'Aquino* [Figg. 1-2], dipinto intorno al 1492-1493 all'interno della Cappella Carafa, presso Santa Maria sopra Minerva, nei ritratti di Giorgione e del suo seguace e amico padovano Giulio Campagnola[2], nato tra il 1480 e il 1482, interpretandoli come l'indizio di un loro eventuale soggiorno a Roma in quegli anni, contestualizzabile nell'ambito di un comune percorso di formazione artistica attraverso i centri più significativi della penisola.

L'ipotesi, alimentata da stimolanti confronti iconografici con altri presunti ritratti dei due artisti veneti, reperiti dallo studioso con chirurgica perizia all'interno di opere pittoriche coeve, apriva sentieri inattesi nel panorama della ricca, ma mai abbastanza indagata, storia dei rapporti culturali tra Roma ed il Veneto, indirizzando le mie ricerche, a partire dal 2013, sulla figura del Campagnola, meno nota rispetto al grande maestro di Castelfranco, ma di importanza tutt'altro che periferica nelle vicende del Rinascimento italiano.

Un documento, scoperto e studiato da Paolo Sambin[3], designava il giovane padovano come «*familiare*» nel 1495 del cardinal Raffaele Riario, che dal 1477 si era stabilito a Roma con una certa continuità[4]: la stretta prossimità cronologica di questa circostanza con la realizzazione dell'affresco nella Cappella Carafa autorizza a ritenere che possibili rapporti di conoscenza tra il Campagnola e l'alto prelato savonese fossero già esistenti al tempo della realizzazione di quel brano pittorico, innanzitutto alla luce del fatto che le notevoli abilità artistiche del giovanissimo Giulio, che si manifestavano nella capacità

---

1. Cfr. Enrico Guidoni, *Omaggio a un poeta. "Ritratti" di Giorgione e Giulio Campagnola*, in Idem, *Studi su Giorgione e sulla pittura del suo tempo*, conferenze 1995-1996, V, Edizioni librerie Dedalo, Roma 1996.

2. Secondo Gail Louise Geiger i due personaggi sarebbero invece i ritratti di Lorenzo e Giuliano de' Medici. Cfr. Gail Louise Geiger, *Filippino Lippi's Carafa Chapel: Renaissance Art in Rome*, Sixteenth-Century Essays & Studies, Kirksville, 1986.

3. Cfr. Paolo Sambin, *Spigolature d'archivio 1. La tonsura di Giulio Campagnola, ragazzo prodigio e un nuovo documento per Domenico Campagnola*, in Atti e Convegni dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti, Parte III: Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti LXXXVI, 1973-1974, pp. 381-388.

4. Il Riario veniva nominato cardinale di S. Giorgio al Velabro il 10 dicembre 1477 ed il 5 maggio 1480 titolare della basilica di S. Lorenzo in Damaso.

1 | 2__

di copiare alla perfezione Mantegna e Giovanni Bellini[5], e il suo straordinario bagaglio letterario, espresso nella solida padronanza della lingua latina e, soprattutto, del greco e dell'ebraico[6], come riportano alcune testimonianze epistolari di umanisti contemporanei[7], dovevano certamente destare la curiosità di un entusiasta patrono delle arti e della cultura come era il Riario[8]. È probabile, dunque, che Giulio Campagnola orbitasse sin dall'adolescenza intorno a certi ambienti dell'Umanesimo romano, grazie ai suoi legami con il Riario,

1_Filippino Lippi, *Trionfo di San Tommaso d'Aquino*, 1492-1493; affresco; Roma, Basilica di Santa Maria sopra Minerva, Cappella Carafa (foto di Nando Lelii su concessione del Fondo Edifici di Culto, amministrato dal Ministero dell'Interno – Dipartimento per le Libertà civili e l'Immigrazione – Direzione Centrale per l'Amministrazione del Fondo Edifici di Culto).

2_Filippino Lippi, *Trionfo di San Tommaso d'Aquino*, 1492-1493, particolare; affresco; Roma, Basilica di Santa Maria sopra Minerva, Cappella Carafa (foto di Nando Lelii su concessione del Fondo Edifici di Culto, amministrato dal Ministero dell'Interno – Dipartimento per le Libertà civili e l'Immigrazione – Direzione Centrale per l'Amministrazione del Fondo Edifici di Culto).

5. Si veda l'epistola che Michele da Placiola, cognato di Giulio, inviava il 10 settembre del 1497 a Ermolao Bardelino, consigliere del duca di Mantova Francesco Gonzaga, avanzando la candidatura di Giulio per un apprendistato presso la corte lombarda sotto la guida del grande Andrea Mantegna. Cfr. Alessandro Luzio, *Giulio Campagnola fanciullo prodigio*, in «Archivio storico dell'arte», 1888, pp. 184-185.

6. Parte della critica, tra cui lo stesso Guidoni, ha ipotizzato le origini ebraiche, da parte materna, di Giulio Campagnola.

7. Si veda la lettera che l'umanista Matteo Bosso, precettore di Giulio a Verona, indirizzava nel 1494 al padre Girolamo per informarlo dei progressi che il giovane maturava nella città scaligera. Cfr. Marcantonio Michiel, *Notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo XVI esistenti in Padova Cremona Milano Pavia Bergamo Crema e Venezia scritta da un anonimo di quel tempo pubblicata e illustrata da D. Iacopo Morelli*, Tipografia Remondini, Bassano 1800, pp. 130-131.

8. Ricordiamo che il Riario si rivelava decisivo per gli esordi romani del giovane Michelangelo: nel 1496 acquistava il suo celebre *Cupido dormiente*, credendolo un originale antico, e successivamente gli commissionava la statua del *Bacco*.

verosimilmente favoriti dalla singolare figura di un dotto frate agostiniano, Egidio da Viterbo.

Questi, infatti, trasferitosi a Padova nel 1490 per studiare teologia, stringeva ben presto amicizia con Girolamo Campagnola, padre del Nostro, umanista e notaio di primo piano della città. Un sodalizio probabilmente nato grazie alla condivisa frequentazione del filosofo epirota Niccolò Leonico Tomeo[9], docente presso l'ateneo patavino e sostenitore di un audace sincretismo tra l'aristotelismo che dominava il clima universitario e le idee platoniche, verso il quale Egidio si orientava con viva partecipazione, ancorando principalmente a queste ultime la propria particolarissima concezione soteriologica.

Possiamo reperire un importante indizio della sua vicinanza alla famiglia Campagnola in una lettera, recentemente scoperta da Stefano Colonna, scritta dal viterbese, da poco nominato cardinale, il 29 agosto del 1517 ed indirizzata al confratello agostiniano Gabriele Della Volta, nella quale l'autore riporta: «El mio Chariss[im]o misser Hierony[m]o Campagnola oltre gli antiqui miej oblighj agio[n]ge e nuovi [co]n humanissim[e] & elegantiss[im]e l[ette]re: & app[re]sso misser Julio suo & mio no[n] ha cessato co[n] l[ette]re, & co[n] op[er]e soe amirabilj fare el medesimo»[10]. Nonostante la datazione decisamente alta dell'epistola proietti questo documento in lontananza rispetto al dipinto di Santa Maria sopra Minerva, l'uso da parte di Egidio di aggettivi piuttosto affettuosi nei confronti dei due Campagnola, permette di supporre che la loro conoscenza si fosse consolidata già da molti anni. È ragionevole perciò dedurre che l'agostiniano, particolarmente colpito in occasione del suo soggiorno padovano dal talento artistico e dalla vivacità intellettuale di Giulio, con il quale avrebbe maturato negli anni successivi un'esclusiva intesa ideologica e filosofica, si facesse promotore delle sue doti a Roma, agevolandone l'incontro con Raffaele Riario[11], personaggio a lui molto prossimo[12], e al quale

---

9. In quegli anni, Girolamo Campagnola dedicava al Tomeo una lettera in latino, oggi perduta, sulla tradizione artistica della città di Padova.

10. Egidio Canisio (è opportuno specificare che il vero cognome di Egidio era Antonini e non Canisio, come per lungo tempo si è creduto a causa di un equivoco; cfr. Germana Ernst, Simona Foà, *Egidio da Viterbo*, in «Dizionario Biografico degli Italiani», XLII, Treccani, Roma 1993, *ad vocem*), *Epistolae*, Roma, Biblioteca Casanatense, MS. 688, foll. 62r-63v. La lettera è riportata interamente in Stefano Colonna, Hypnerotomachia Poliphili *e Roma. Metodologie euristiche per lo studio del Rinascimento*, Gangemi, Roma 2012, p. 312.

11. Inoltre, il 28 maggio del 1495, Giulio Campagnola riceveva la tonsura dal vescovo di Padova Pietro Barozzi. Cfr. Cesira Gasparotto, *Santa Maria del Carmine di Padova*, Tipografia Antoniana, Padova 1955, p. 419, Doc. XLII.

12. A proposito, ritengo che la citata lettera che Egidio indirizzava a Gabriele Della Volta il 29 agosto del 1517, possa essere interpretata nell'ambito delle drammatiche vicende successive alla

proprio Egidio subentrerà nel 1521 quale protettore degli Agostiniani. L'adolescente Campagnola sarebbe dunque entrato in contatto con la temperie umanistica romana e, grazie alla mediazione decisiva del Riario, con il potente cardinale Oliviero Carafa, committente della decorazione pittorica della Cappella di cui era titolare. Strettissimi erano infatti i vincoli tra i due prìncipi della Chiesa, che nell'estate del 1509 verranno incaricati di intavolare congiuntamente le delicate trattative con gli ambasciatori della Repubblica di Venezia, dopo l'epocale disfatta delle forze militari della Serenissima nella battaglia di Agnadello, mentre il 20 gennaio del 1511, giorno della morte del Carafa, il Riario gli succederà come cardinale di Ostia e Velletri: questi due episodi, che testimoniano rispettivamente di una certa sintonia sul piano della strategia diplomatica e della profonda stima che il più anziano partenopeo nutriva verso l'ecclesiastico ligure, tale da averlo forse proposto, quando era ancora in vita, come suo ideale successore alla guida di quella diocesi laziale, indicano che le origini della loro amicizia potessero risalire a parecchi anni addietro, magari proprio al tempo del nostro affresco, all'interno del quale il Carafa deliberava la raffigurazione del ritratto di Giulio Campagnola in compagnia di Giorgione.

In questo senso, la presenza dei due artisti veneti nel gruppo degli eretici sconfitti dalla sapienza dell'Aquinate, non credo dunque che possa essere valutata come una condanna morale, *sic et simpliciter*, delle loro particolari posizioni spirituali, irrorate di idee eterodosse e paganeggianti, devianti rispetto ai pilastri concettuali della religione cristiana, se accettiamo l'idea di Guidoni secondo la quale essi sarebbero appartenuti a un esclusivo cenacolo afferente ad alcune delle più influenti famiglie patrizie veneziane che li avrebbero prescelti come ideali interpreti di un ambizioso programma di rinnovamento, alternativo e per certi versi antitetico, ai modelli culturali sostenuti dalla Chiesa romana, ma piuttosto come un raffinato omaggio alla loro dotta personalità. Infatti, i due fanciulli non sono situati, quasi anonimamente, nel mezzo della schiera degli eretici, ma davanti ad essa, come a voler sottolineare la loro distanza, non solo fisica ma

---

fallita congiura ordita dal cardinal Alfonso Petrucci ai danni di Leone X, che prevedeva la nomina a pontefice proprio di Raffaele Riario. Se il Petrucci veniva giustiziato per strangolamento il 16 luglio del 1517, il Riario otteneva la grazia e veniva prima scarcerato e poi clamorosamente reintegrato nella carica di cardinale il 24 agosto: la serratissima contiguità di questi accadimenti rispetto alla datazione dell'epistola e la calorosa riconoscenza che il viterbese esprime nelle sue righe verso il veneziano M. Antonio Tron, probabilmente per aver elargito una consistente somma di denaro per la liberazione di Raffaele, permettono di supporre la contestualizzazione di questo documento nello scenario di quei concitati eventi nonostante l'assenza di espliciti riferimenti agli stessi e ai loro protagonisti, valutabile però d'altra parte come una forma di prudenza adottata da Egidio al fine di preservare innanzitutto sé stesso da pericolosi coinvolgimenti e poi naturalmente il Riario, nonché lo stesso Ordine degli Agostiniani.

anche e soprattutto intellettuale, rimarcata dalla particolare posa delle loro teste, inclinate l'una verso l'altra, a delineare un andamento compositivo triangolare che comunica nel suo vertice il compiersi di un'armonia criptica ed elitaria che li isola dal resto dei presenti. Nei medesimi termini deve essere perciò chiarito il poderoso libro che il presunto Giulio Campagnola regge tra le mani, perché è l'unico, insieme a quello di San Tommaso, aperto su un noto passo di San Paolo, e al volume esibito dalla figura femminile che rappresenta la personificazione della Filosofia, all'interno della complessa ed affollata scena dell'affresco, che non giace smembrato e oltraggiato a terra, come i libri degli eretici: un particolare che vuol indicare, evidentemente, che la sapienza detenuta dal biondo patavino, o meglio sarebbe definire, ancora *in nuce* ma già significativamente tracciata, era espressione di un bagaglio formativo assolutamente meritevole dell'ammirazione di Oliviero Carafa, sebbene percorso da stimoli tendenti all'esoterismo ed in certi casi assai distanti dai fondamenti del Cristianesimo: d'altronde, l'affinità culturale tra il cardinale napoletano e il talentuoso Giulio doveva fiorire sul comune terreno dell'inclinazione all'ermetismo, che giustificherebbe il ritratto del Campagnola in un affresco incorniciato da misteriosi geroglifici dipinti, felicemente decrittati da Carlo Bertelli[13] e Maurizio Calvesi[14] come allusioni al nome del Carafa e alle sue vittoriose imprese navali contro gli Ottomani.
Una tendenza all'imperscrutabilità concettuale verso la quale l'artista propenderà compiutamente nelle incisioni, destinate ad un novero molto ristretto e sofisticato di umanisti, dell'ultima sua fase giovanile e specialmente in quelle che segnano il suo approdo allo stile giorgionesco, nei primissimi anni del Cinquecento, che si tradurrà nell'adozione della particolare tecnica del punteggiato per restituire, attraverso il segno del bulino, i morbidi effetti tonali del pennello di Zorzi da Castelfranco. Pensiamo, ad esempio, al malinconico *Saturno* [Fig. 3], che nel paesaggio denuncia la fedeltà a modelli düreriani[15], e la cui figura, isolata sul margine di un bosco, richiama l'aristocratico distacco dei due giovani di Santa Maria sopra Minerva, interpretabile perciò come immagine simbolica di una sapienza privilegiata, riservata a pochi eletti. Come quella infusa nelle speculazioni dell'arcano, e intriso del più autentico giorgionismo[16], *Astrologo* [Fig. 4], intento a misurare un globo

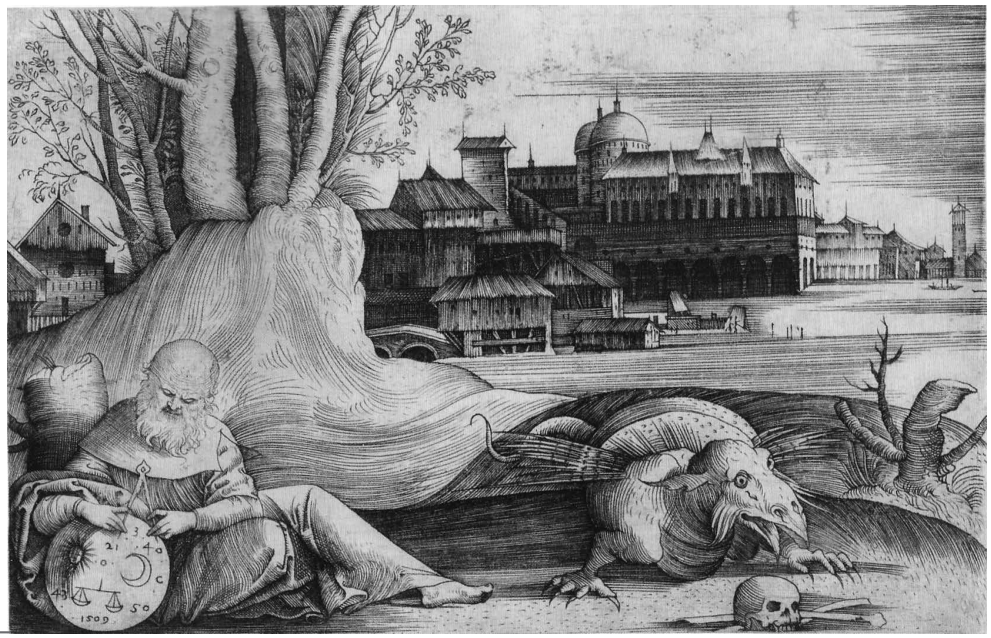
13. Cfr. Carlo Bertelli, *Appunti sugli affreschi della Cappella Carafa alla Minerva*, in «Archivium Fratrum Predicatorum», XXXV, 1965, p. 129.

14. Cfr. Maurizio Calvesi, *Fonti dei geroglifici del* Polifilo. *Un confronto con la Cappella Carafa*, in *Roma nella svolta tra Quattro e Cinquecento*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Roma, 28-31 ottobre 1996), a cura di Stefano Colonna, De Luca Editori d'Arte, Roma 2004, pp. 481-498.

15. Il Campagnola si ispira alle incisioni dell'*Offerta d'amore* e al *Piccolo corriere* del maestro di Norimberga, entrambe conservate presso il Kupferstichkabinett di Berlino.

16. Il tipo del vecchio saggio barbuto riprende in termini molto aderenti il San Giuseppe dell'*Ado-*

3_Giulio Campagnola, *Saturno*, 1499 circa; bulino, 102 x 139 mm; Pavia, Musei Civici, Castello Visconteo, inv. St. Mal. 1667 (su concessione della Direzione dei Musei Civici del Castello Visconteo di Pavia).



4_Giulio Campagnola, *Astrologo*, 1509; bulino, 102 x 139 mm; Berlino, Staatliche Museen Zu Berlin, Kupferstichkabinett (foto: Wikimedia Commons).

5_Giulio Campagnola, *Ascesa di Ganimede*, 1502 circa; bulino, 156 x 120 mm; Vienna, Albertina, inv. DG 1954/153 (foto: Wikimedia Commons).

con la data del 1509, evocativa della memorabile disfatta veneziana di Agnadello, evento che in questa incisione diventa la giustificazione storica ad una vita, quella di Giulio, votata alla coltivazione quasi esclusiva dell'*otium* letterario ed artistico come indispensabile panacea contro i dolori e le preoccupazioni del *negotium* politico e militare e delle sue conseguenze più tragiche.
Percorsa da un sotterraneo biografismo è anche la raffinatissima rappresentazione del *Ratto di Ganimede* [Fig. 5] che veicola, attraverso il concetto neoplatonico dell'aspirazione alle grazie celesti dell'Olimpo, eterne ed incorruttibili, il desiderio, caratterizzante il percorso esistenziale del Campagnola, di assurgere a vette sempre più elevate di conoscenza, che in questa opera è espresso me-

razione dei pastori "Allendale" di Zorzi, di pochi anni precedente, conservata presso la National Gallery di Washington.

diante l'adozione di un'iconografia piuttosto rara: il giovane troiano, identificabile a mio parere come un autoritratto idealizzato del Nostro, non è infatti ghermito violentemente dall'aquila sotto le cui spoglie si cela Zeus, come dovrebbe correttamente suggerire l'idea di un rapimento, ma siede a cavalcioni sul dorso del potente rapace, rivelando una serenità che ben si accorda con quella del placido panorama lacustre dello sfondo, preso ancora in prestito da Dürer[17]. Una scelta formale che pronuncia in primo luogo il compimento di un'intesa amorosa alla quale Ganimede prende attivamente parte e, più in profondità, l'anelito dell'artista verso le altezze della sapienza, per cui appare più convincente ribattezzare tale incisione come *Ascesa di Ganimede*. Che mi piace immaginare nello studiolo di Egidio da Viterbo. Infatti, non solo l'accenno alle «opere amirabilj» di Giulio all'interno della sopraccitata lettera indirizzata a Gabriele Della Volta, mi persuade a ritenere che l'erudito agostiniano conoscesse e probabilmente possedesse una o più incisioni del Campagnola, ma il mito di Ganimede, di chiara impronta neoplatonica, sarebbe anche stato, senza alcun dubbio, tra i suoi prediletti, specialmente in relazione al contenuto della *Scechina*[18], un complesso trattato cabalistico, impregnato di un profondo ed inquietante senso di attesa messianica, scritto da Egidio tra il 1528 e il 1531 e dedicato a Clemente VII: in un passo dell'opera, la *Scechina* annuncia che il suo compito consiste nell'afferrare le prede, cioè gli uomini, strappandogli l'anima dal corpo ed elevandola alla contemplazione delle sacre delizie, per cui, al di là dei toni decisamente più drammatici rispetto alla quiete imperturbabile della scena illustrata dall'artista padovano, appaiono limpide ed inequivocabili le tangenze semantiche tra queste due testimonianze, soprattutto in virtù della clamorosa assonanza tra il nome del fanciullo troiano e l'espressione «Ganim Heden» usata da Egidio per indicare, in lingua ebraica, i giardini del Paradiso.

Tornando all'affresco capitolino, la tesi di un presunto soggiorno romano del Campagnola in compagnia di Giorgione negli anni dell'impresa pittorica di Filippino Lippi, appare rinforzata dalla presenza di una tavola, conservata presso i Musei Civici di Padova, che ritrae la *Madonna con il Bambino e San Giovannino* [Fig. 6], attribuita ad anonimo pittore veneziano ma che Enrico Guidoni, seguito da Ugo Soragni, ha ascritto proprio all'intervento a quattro mani di Giulio e del

6_Pittore veneziano (Giorgione e Giulio Campagnola?), Madonna con il Bambino e San Giovannino, fine del XV secolo; tavola, 52 x 42 cm; Padova, Musei Civici, Museo d'Arte Medioevale e Moderna, inv. 456. (foto di Giuliano Ghiraldini su concessione del Comune di Padova – Assessorato alla Cultura).

7_Pittore veneziano (Giorgione e Giulio Campagnola?), *Madonna con il Bambino e San Giovannino*, fine del XV secolo, particolare; tavola, 52 x 42 cm; Padova, Musei Civici, Museo d'Arte Medioevale e Moderna, inv. 456 (foto di Giuliano Ghiraldini su concessione del Comune di Padova – Assessorato alla Cultura).

8_Filippino Lippi, *Trionfo di San Tommaso d'Aquino*, 1492-1493, particolare; affresco; Roma, Basilica di Santa Maria sopra Minerva, Cappella Carafa (foto di Nando Lelii su concessione del Fondo Edifici di Culto, amministrato dal Ministero dell'Interno – Dipartimento per le Libertà civili e l'Immigrazione – Direzione Centrale per l'Amministrazione del Fondo Edifici di Culto).

17. Il modello di riferimento è la *Madonna della scimmia*, conservata a Berlino (Kupferstichkabinett).

18. La parola 'Scechina' indica la presenza di Dio tra gli uomini e deriva dalla fusione delle lettere ebraiche *Shin*, *Caph* e *Nun*, che costituiscono la radice del verbo 'abitare'. Sul trattato di Egidio da Viterbo, si veda Alessandro Scafi, *Il Giardino dell'Eden di Egidio da Viterbo, cabalista cristiano*, in *Roma nella svolta tra Quattro e Cinquecento*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Roma, 28-31 ottobre 1996), a cura di Stefano Colonna, De Luca Editori d'Arte, Roma 2004, pp. 209-221.

6 | 7 | 8

pittore di Castelfranco[19]. Il dipinto cita infatti puntualmente, come per primo ebbe il merito di rilevare Lucio Grossato, un frammento del paesaggio del *Trionfo di San Tommaso d'Aquino*, che lo studioso ha accertato come una veduta del Laterano con la statua equestre di Marco Aurelio in primo piano [Figg. 7-8]. Soragni, che ha condiviso questa interpretazione, ha letto il particolare della tavola come un ermetico e duplice riferimento alla fede solare: l'allusione all'iniziativa di Sisto IV, che aveva ordinato lo spostamento degli antichi bronzi lateranensi, tra cui figurava una testa gigantesca, tradizionalmente identificata con quella del dio Sole, nel Palazzo dei Conservatori sul Campidoglio, ed il richiamo all'imperatore Costantino – al quale veniva associato erroneamente in quegli anni il monumento equestre di Marco Aurelio, popolarmente noto appunto come *Caballus Constantini* – che aveva trasfuso nella liturgia cristiana la festività pagana del *Dies natalis*

19. Ampiamente dibattuta la paternità di questa tavola: ricordiamo le proposte di Pietro Selvatico e Adolfo Venturi che individuano nell'opera la maniera di Francesco Verla e quella di Francesco Valcanover che ritiene di assegnarla a Francesco da Milano. Mauro Lucco la colloca all'interno del *corpus* di un artista formatosi nell'orbita di Mantegna e Giovanni Bellini, attivo nell'area nordorientale a cavallo tra XV e XVI secolo, per il quale Anna Maria Spiazzi e Federico Zeri hanno proposto l'appellativo di "Maestro del Trittico San Nicolò", dall'opera realizzata per l'omonima chiesa padovana. Roberta Battaglia avvicina invece il dipinto ai modi di Nicolò Rondinelli. Per un approfondimento sulla fortuna critica di questo dipinto, si veda la scheda a cura di Francesca Meneghetti, in Davide Banzato, Franca Pellegrini, Ugo Soragni (a cura di), *Giorgione a Padova. L'enigma del carro*, Catalogo della mostra (Padova, Musei Civici agli Eremitani, 16 ottobre 2010-16 gennaio 2011), Skira, Milano 2010, pp. 193-194.

Solis invicti, introdotta da Aureliano nel 274 d.C.[20]: ipotesi certo suggestiva, ma niente affatto peregrina ed anzi assolutamente ponderata, se misurata in relazione al peculiare cripticismo che permea le opere dei due artisti veneti ed in particolare alla presunzione, caldeggiata ancora da Guidoni, di una loro segreta adesione al culto del Sole. L'altro elemento degno di interesse nella tavola padovana è la figura di San Giovannino che presenta un'eclatante somiglianza con quella del fanciullo biondo della Cappella Carafa, attestandosi dunque plausibilmente come un autoritratto del Campagnola [Figg. 9-10].

Le circostanze e le ricostruzioni proposte, destate dall'originaria intuizione di Enrico Guidoni, legittimano dunque l'ipotesi dell'adesione di Giulio alle vicende culturali romane, ampliando decisamente i limiti della figura dell'artista padovano, riconsegnandola più ricca e complessa di quella tradizionalmente assestatasi nel corso degli studi critici, e situandola al centro degli intrecci di una delle stagioni più fiorenti del Rinascimento dell'Urbe, come certifica ulteriormente l'affresco, datato 1514, che ritrae la personificazione dell'*Astrologia* [Fig. 11] nel Castello Savelli[21] di Palombara Sabina, copia fedele del suo *Astrologo* del 1509, opera di un anonimo imitatore o forse proprio dello stesso Campagnola[22].

9_Pittore veneziano (Giorgione e Giulio Campagnola?), *Madonna con il Bambino e San Giovannino*, fine del XV secolo, particolare; tavola, 52 x 42 cm; Padova, Musei Civici, Museo d'Arte Medioevale e Moderna, inv. 456 (foto di Giuliano Ghiraldini su concessione del Comune di Padova – Assessorato alla Cultura).

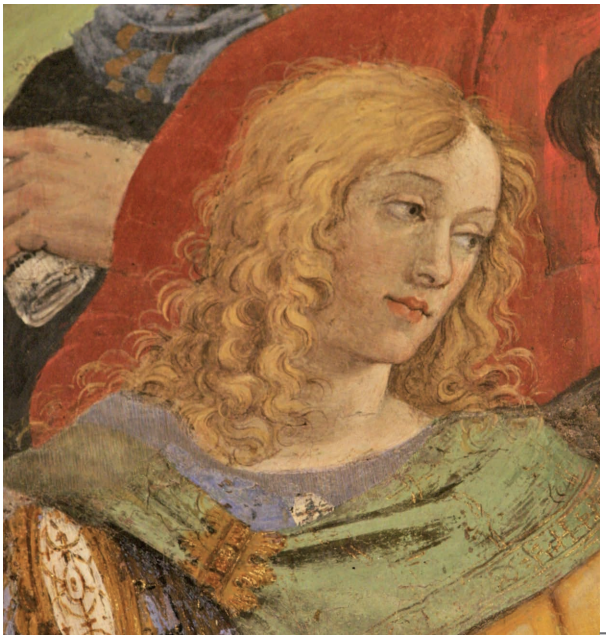
10_Filippino Lippi, *Trionfo di San Tommaso d'Aquino*, 1492-1493, particolare; affresco; Roma, Basilica di Santa Maria sopra Minerva, Cappella Carafa (foto di Nando Lelii su concessione del Fondo Edifici di Culto, amministrato dal Ministero dell'Interno – Dipartimento per le Libertà civili e l'Immigrazione – Direzione Centrale per l'Amministrazione del Fondo Edifici di Culto).

11_Anonimo, *Astronomia*, 1514; affresco; Palombara Sabina, Castello Savelli, Palazzo di Giacomo, Studiolo. (foto di Renzo Tommasi).

20. Cfr. Ugo Soragni, *Giorgione a Padova (1493-1506*), in Davide Banzato, Franca Pellegrini, Ugo Soragni (a cura di), *Giorgione a Padova. L'enigma del carro*, Catalogo della mostra (Padova, Musei Civici agli Eremitani, 16 ottobre 2010-16 gennaio 2011), Skira, Milano 2010, pp. 19-48.

21. La famiglia Savelli era peraltro imparentata con i Carafa, attraverso i legami con i Colonna e gli Orsini.

22. L'idea è credibile perché nel 1514 Giulio era ancora vivente, sulla base della menzionata lettera di Egidio da Viterbo, datata 29 agosto 1517, in cui l'artista è nominato al presente.



9 | 10

11

Seconda giornata

STORIA DELLA CITTÀ E TERRITORIO
STORIA DELL'ARCHITETTURA E CITTÀ

INTERVENTO INTRODUTTIVO

DOI: 10.17401/su.s2.mc10

Marco Cadinu

Il progetto urbanistico come atto artistico. Enrico Guidoni e la moderna Storia dell'Urbanistica

Fino agli anni Sessanta del Novecento il mondo dell'urbanistica medievale era considerato dagli storici sostanzialmente privo di architetti capaci di concepire, disegnare, computare un progetto a seguito di una precisa committenza. Il contesto storico, quello più di ogni altro ricco di fondazioni, ripopolamenti, investimenti infrastrutturali ancora oggi leggibili e vissuti nell'ambiente europeo, era al tempo grandemente sottovalutato, in particolare nella cultura italiana degli anni Settanta; vi prevaleva la visione di un medioevo dove le città erano frutto di processi di crescita organica e lenta, prodotti dalla sommatoria di atti spontanei elaborati dai singoli cittadini, in un rapporto indefinito con la storia e con i suoi documenti. Il Rinascimento, al contrario, era indicato quale primo momento – dopo la romanità su cui tutto poggiava – in cui si potevano identificare progettisti e soprattutto programmi consapevoli tesi a realizzare spazi urbani ordinati e infine rivolti verso la città ideale. Un atteggiamento peraltro in parte già superato dagli studi sulle città francesi, spagnole, tedesche e polacche, aperti verso lo studio degli aspetti geometrici delle grandi stagioni rifondative e di colonizzazione del XII-XIV secolo, in cui erano evidenziate quantomeno le regolarità di giacitura delle griglie progettuali medievali, necessarie e ripetute nel processo di costruzione di centinaia di città nuove: un importante fenomeno in relazione con le datazioni di alcuni processi di colonizzazione interna europea evidenziate dai documenti (tra i pionieri di questi studi – per citare solo alcuni – Maurice Beresford, Edith Ennen, Pierre Lavedan, Charles Hougueny, Leopoldo Torres Balbas, Erwin A. Gutkind, Janusz Pudełko, Tadeusz Zagrodzki, Karl Gruber).

In questo quadro si deve precisare che lo studio delle città, al tempo trattate prevalentemente da storici, storici dell'arte e geografi, in particolare modo nei paesi europei, era percorso in modo avanguardistico da alcuni storici dell'architettura, ossia architetti in grado di leggere e disegnare progetti e di apprezzarne i particolari compositivi. In qualità di architetto Enrico Guidoni, dalla fine degli anni Sessanta, avvia una proposta metodologica nuova, tesa ad affermare gli autonomi strumenti di lettura necessari per affrontare lo studio della città nel procedere delle sue trasformazioni storiche. Attraverso l'uso di planimetrie di specifica formazione e di efficace taglio tematico introduce la lettura stratigrafica della città, ossia la sua scomposizione in parti dotate di coerenza formale – sul piano geometrico o compositivo – e insieme storica, ossia assegnabile a una precisa fase e

databile. Le linee catastali, insieme a molteplici indicatori sulla struttura muraria e sui tracciati viari, permettono di individuare o ipotizzare gli atti di ciascuna fase di sviluppo unitario e di discuterne l'assegnazione a un preciso contesto temporale. Vengono valutati lo spazio pubblico, gli apparati monumentali o militari, le loro posizioni urbane e le loro forme; la sequenza degli eventi urbanistici, osservati come preesistenze o come azioni progettuali, sono analizzate secondo il linguaggio del disegno e dell'architettura, proprio degli architetti o di artefici qualificati del tempo. Sotto questa luce, sulla scorta di indicazioni presenti nei documenti, in particolare dal XII secolo in poi, emergono i modelli di lottizzazione medievale, i disegni di linee stradali e allineamenti tra architetture e contesto, le relazioni tra case e strada, i processi di formazione di spazi pubblici dal particolare tenore geometrico ed estetico. Essi sono – più che azioni casuali o spontanee – frutto di espropri, demolizioni, modelli d'uso finalizzati a dare rilievo a programmi di governo, quindi segnati da profili stradali e opere edilizie di particolare tenore.

Per la prima volta Guidoni prende in considerazione gli ambienti culturali della committenza e le loro relazioni con le arti, evidenziando linguaggi colti nei gesti dei progettisti-urbanisti medievali, tesi a dare forma alla città o al suo contesto territoriale. La chiesa nelle sue differenti gerarchie, i signori, i comuni, la nobiltà, sono riconosciuti quali possibili protagonisti di scelte e investimenti impegnativi, molto curati nella loro precisione geometrica e spesso suggellati da atti simbolici – impliciti o espliciti – cui viene affidato il successo e il significato culturale del progetto urbanistico.

Guidoni evidenziava un'azione creativa, tesa a controllare le ristrutturazioni delle forme urbane più arcaiche oppure a proporne di nuove, secondo una sintassi fatta di segni ricorrenti, di formule progettuali, di atteggiamenti tecnici propri di ogni singola fase storica. Ne derivava la progressiva definizione della storia dell'urbanistica quale scienza autonoma tesa a decodificare l'opera di urbanisti che – in particolare dall'XI secolo in poi – affiancano all'atto tecnico un linguaggio complesso utile a conferire particolari profondità al progetto e quindi al luogo in cui esso si attua.

Il metodo di rilettura della città medievale – presto esteso a altre epoche, agli ambienti europei e mediterranei, includendo la città islamica (*La città europea. Formazione e significato dal IV all'XI secolo*, 1978) – permette a Guidoni di distinguersi dal più tradizionale campo della storia dell'architettura per guadagnare una peculiare dimensione disciplinare, quella della storia dell'urbanistica. Praticare la storia dell'urbanistica diventa quindi un esercizio che presuppone l'attenzione verso più discipline, in primo luogo la storia dall'architettura e la storia dell'arte, quindi il disegno tecnico, la diplomatica e la geografia storica, l'antropologia e presto la nascente archeologia medievale. Guidoni porta nelle facoltà di architettura italiane un nuovo campo di studi e di interessi scientifici: è in que-

ste sedi che chi progetta e studia la storia delle forme e della composizione architettonica ha i migliori strumenti per decodificare i linguaggi adoperati nel passato dai loro colleghi, coloro che hanno progettato, programmato, creato su forme significanti l'immagine delle città.
Le generiche classificazioni urbanistiche allora prevalenti, mirate a definire gli aspetti esteriori delle città, ad esempio distinte in tondeggianti, allungate, sinuose, radiali, o in cui si osservavano le condizioni naturali dei luoghi, dei crinali o delle curve di livello quali prevalenti ragioni della modalità di formazione dell'insediarsi in un determinato luogo, secondo processi spontanei e sostanzialmente slegati dalle fasi storiche, mostravano i loro limiti.
Sui nuovi presupposti metodologici Enrico Guidoni, fin dalle prime opere, basa il suo copernicano ribaltamento dei metodi adoperati alla fine degli anni Sessanta del Novecento per lo studio della forma fisica della città. Un processo che Guidoni evidenzia utilizzando quale laboratorio privilegiato la città della Toscana medievale, cui dedica un volume, *Arte e Urbanistica in Toscana* (1970), portatore di metodi di studio e soluzioni interpretative fino ad allora sconosciuti. Il campo di ricerca prescelto è aperto su di una casistica che riguarda un altissimo numero di centri, le cui planimetrie, analizzate secondo i loro caratteri catastali, geometrici e topografici, sono adoperate per la prima volta quali documenti diretti, testimonianza della forma del progetto medievale ancora presente sul campo e rilevabile. Si tratta di un approccio nuovo che si dimostra strategico e convergente con i dati storici, quindi con le verifiche derivanti dalle letture delle persistenze murarie nell'edilizia abitativa, della storia delle singole architetture, dei dati provenienti dall'archeologia medievale. Le letture guidoniane, condotte con la contemporanea osservazione dei contesti alle scale più differenti, dal territorio alla forma costruttiva della casa, enucleano i modelli e i principi seguiti per la realizzazione di strade, piazze, mura, contado. I principi progettuali individuati, parti di un lungo abaco di soluzioni, risultano nelle loro evoluzioni durante il tardo medioevo e segnano le fasi storiche successive, concorrono verso un modo nuovo di vedere la città storica.
Ne deriva una urbanistica medievale disvelata nelle sue autonome forme culturali, vista con occhi nuovi, riunita in uno straordinario scenario dove letteratura, architettura e arte permeano le capacità progettuali e speculative dei progettisti medievali, confermandone le azioni consapevoli, riassegnando loro il primato di architetti e urbanisti capaci – secoli prima del rinascimento – di teorizzare e realizzare pensieri rivolti alla città ideale. A loro si deve la messa a punto di strategie e modelli che giungono molto vicino ai nostri tempi. Ad un medioevo sfumato nelle periodizzazioni e privo di identità culturale si sostituisce quindi uno scenario variegato e ricco di tecnici, di modelli operativi, di strategie di controllo della modellazione spaziale, di rappresentazione di formule politiche e religiose tramite gli spazi costruiti della città.

Sulla base dei nuovi strumenti di lettura della città medievale Enrico Guidoni esplora e definisce alcune componenti 'poetiche' rilevabili nei progetti delle città. Sono elementi che trasformano il semplice gesto tecnico – ad esempio l'uso dell'allineamento o della griglia progettuale, oppure la rifondazione della struttura urbana – in un atto profondo ed ancorato a più alti principi culturali. Essi, di norma, non sono apertamente rivelati, bensì concepiti quali elementi di controllo geometrico o formale declinati secondo più complessi significati. Guidoni osserva nella città, intesa quale figura complessiva, segni progettuali introdotti per risignificarne i valori religiosi, come ad esempio la croce virtuale ottenuta posizionando nuove chiese ai quattro opposti angoli; oppure la distinta influenza dei nuovi conventi dei mendicanti all'esterni delle mura, secondo regole che risultano precise sul piano metrico, ispirate alle bolle papali emesse nella seconda metà del Duecento. Atti topografici di notevole caratura governano i tracciamenti degli apparati militari mentre, sul piano politico, i più attenti stratagemmi gestiscono le forme e la percezione degli edifici eminenti e la figura complessiva impressa alla città.

La lettura e la decodificazione dei riferimenti simbolici racchiusi nel progetto delle città costituisce un ulteriore viaggio, nuovo ed appassionante, che può essere intrapreso solo a seguito dell'analisi più rigorosa della struttura urbana e storica. Essa non è necessariamente indispensabile per la descrizione del progetto nel suo senso esplicito ma, come per i componimenti letterari e le opere d'arte, è capace di rivelarne stratificati livelli, la cui lettura è affidata a figure retoriche e astrazioni. Aderendo a tradizioni letterarie molto ricche di tali formule – basti pensare alla somma complessità dei versi danteschi, al tempo spesso aperti anche ad una interpretazione 'popolare' – Guidoni dimostra quanto i progettisti medievali fossero capaci di giocare con i materiali semantici, recuperando tradizioni più antiche come quella dei *gromatici veteres*, ricca d legami semantici con ogni segno del territorio, i suoi elementi naturali, i cippi di confine e i materiali toponomastici. La precisione topografica dei loro gesti, talvolta assimilabile a quella moderna, permette loro il controllo della forma e del tracciamento sia degli ambiti monumentali più contenuti sia delle proporzioni territoriali, anche su scala geografica: letture 'dal cielo' per nulla precluse agli studiosi e ancora un ottimo campo di ricerca.

Introductory Speech

Marco Cadinu

The Urban Project as an Artistic Act. Enrico Guidoni and the Modern History of Urban Planning

Until the 1960s, the world of western, medieval town planning was considered by historians to be substantially devoid of architects who were capable of conceiving, drawing and calculating a project following a precise commission. This historical context, rich in new city foundations, repopulations and infrastructure investments (that can still be seen and experienced today) was very much underestimated in 1970s' Italian culture, where the prevailing vision was that in the Middle Ages cities were the result of slow and organic growth processes, resulting from spontaneous acts by individual citizens, in an undefined relationship with history and its documents.

The Renaissance, by contrast, was indicated – after the Roman-oriented world on which everything rested – as the first time that it was possible to identify city planners and, above all, informed projects aimed at creating orderly urban spaces that moved towards the ideal city.

However, this approach had already been partly superseded by studies of French, Spanish, German and Polish cities, open to the idea and examination of the geometrical features of the great refoundation and colonization campaigns of the 12th-14th centuries, in which at least the uniformity of medieval planning grids (necessary and repeated in the construction process of hundreds of new cities) were highlighted. The dating of some internal European colonization processes were highlighted thanks to the accurate study of relevant documents (the pioneers of these studies included – to name but a few – Maurice Beresford, Edith Ennen, Pierre Lavedan, Charles Hougueny, Leopoldo Torres Balbas, Erwin A. Gutkind, Janusz Pudełko, Tadeusz Zagrodzki, Karl Gruber, Gina Fasoli, and Gian Piero Vigliano).

As an architect capable of reading and designing projects as well as appreciating their compositional details, Enrico Guidoni, from the end of the Sixties, began a new methodological approach, aimed at devising independent, interpretative tools necessary to tackle the study of the city in the course of its historical transformations. Through the use of specifically drawn up plans, designed based on an effective themed approach, he introduced the stratigraphic interpretation of the city, i.e. its breakdown into parts with structural consistency – on a geometric or compositional basis – and at the same time historical, i.e. assignable to a specific period and, thus, dateable. The cadastral lines, together with multiple markers on the wall structure and roadways, allow for the identification of (or hypothesis regarding) the actions of every phase of unitary development and for the discussion of their assignment to a specific time frame. The public space, monumental or military structures, their

urban positions and their forms are evaluated; the sequence of urban events, considered as pre-existing or as new design activities, are analysed according to the language of design and architecture of architects or qualified creators of the time.
In this light, from the evidence found in the documents, in particular from the 12th century onwards, models of medieval parcelling emerge, together with drawings of road lines and alignments between architecture and context, the relationships between houses and street, and the processes of formation of public spaces with a particular geometric and aesthetic value. They are – rather than random or spontaneous actions – the result of expropriations, demolitions, or templates aimed at giving prominence to government programmes, thus characterised by pavements or street shapes, by building works of a particular standard.
From a new historical perspective, Guidoni takes into consideration the cultural environments of the commissioning patron and their relationships with the arts, highlighting language captured in the actions of medieval planner-urbanists, aimed at giving shape to the city or its territorial context – it thus gives substance to new methodological assumptions. The church with its various hierarchies, lords, municipalities, and the nobility are all acknowledged as potential players in making demanding choices and investments, which were very careful in their geometric precision and often sealed with (implicit or explicit) symbolic actions upon which the success and cultural significance of the urban planning project depended.
Guidoni highlighted a creative activity, aimed at controlling the restructuring of the most archaic urban forms or alternatively at proposing new ones, according to a format made up of recurring features, design formulas and recognisable technical approaches typical of every individual stage of history. This led to an evolution in the definition of the history of urban planning as a subject aimed at decoding the work of urban planners who – already in the early Middle Ages and in particular from the 11th century onwards – combined the technical side of the task with complex visual language, serving to give particular depth to the project and thus to the place hosting it.

The method of reinterpreting the western medieval city – soon to be extended to other eras and to European and Mediterranean environments, including the Islamic city (see 'The European city. Formation and significance from the 4th to the 11th century', 1978) – allowed Guidoni to distinguish himself from the more traditional field of architectural history in order to establish a singular disciplinary area, that of the history of town planning, in pursuit of the goal that similarly had allowed the history of architecture to detach itself completely from the history of art.
Engaging with the history of town planning therefore became a specific exercise, equipped with its own tools and requiring attention to various academic fields, historical, technical and humanistic: first of all the history of architecture and art history, then technical drawing – with particular attention to the history of representation and reliefs – the art of building in history, diplomacy and historical

geography, anthropology and, very soon, nascent medieval archaeology.
A new field of study, particularly rich in cultural stimuli, which could be pursued with the sensitivity and necessary attention to be able to capture the effects of urban design from both an aesthetic and perceptive point of view.
Guidoni brought a new field of study and scientific interests to Italian architecture faculties: these are the places where those who design and study the history of architectural forms and composition had the best tools to decode the languages used by colleagues in the past, who designed, planned and created the image of cities based on significant forms.
This methodological approach tended to go beyond previous classification criteria which differentiated cities according to their overall shapes (for example round, stretched, winding or radial) or considered only the natural features of places, ridges or contour lines as crucial. The Middle Ages, blurred in terms of periodisation and devoid of cultural identity, were therefore replaced by a varied scenario rich in technical experts, operational models and statutory rules, strategies for controlling spatial modelling, and the representation of political and religious concepts through the built environments of the city. These were approaches adopted by technicians capable of adapting topographical features to their advantage by redesigning contexts, regulating water, as well as devising complex construction solutions, and 'cutting' new roads; they were designed according to distinguishable cultural stages, paying attention to their sections and different rectilinear or curvilinear geometries, with divergent fronts or directed towards architectural backdrops.

From the very first works, Enrico Guidoni based his Copernican overturning of the methods used at the end of the 1960s to study the city's physical form based on new methodological assumptions. Guidoni highlighted this process by using the medieval Tuscan city as his preferred laboratory, to which he dedicated a volume, 'Art and Urban Planning in Tuscany' (1970). The chosen field of research included case studies of a high number of towns whose plans, analysed according to their cadastral, geometrical and topographical features, were employed for the first time in Italy as direct documents, testimony to the form of the medieval project still visible in the field, therefore verifiable and potentially usable as the basis for the drafting of reconstructive plans. This was a new approach that proved to be strategic and convergent with historical data, i.e. with the findings from readings of masonry continuity in residential buildings, the history of individual architectural structures, and data from medieval archaeology. Conducted with the simultaneous observation of contexts on the most diverse scales, from territory to the construction forms of the home, Guidoni's readings pinpointed the models and principles followed for the construction of streets, squares, walls and surrounding countryside. The design principles identified, parts of a long list of solutions, appeared to evolve up to the late Middle Ages and marked subsequent historical stages, contributing to a new way of viewing the historical city.

The result of this was the revealing of urban planning in its autonomous cultural forms, viewed through fresh eyes, brought together in an extraordinary scenario where literature, architecture and art permeated the design and intellectual skills of medieval designers who were responsible for developing strategies and models that came very close to our times.

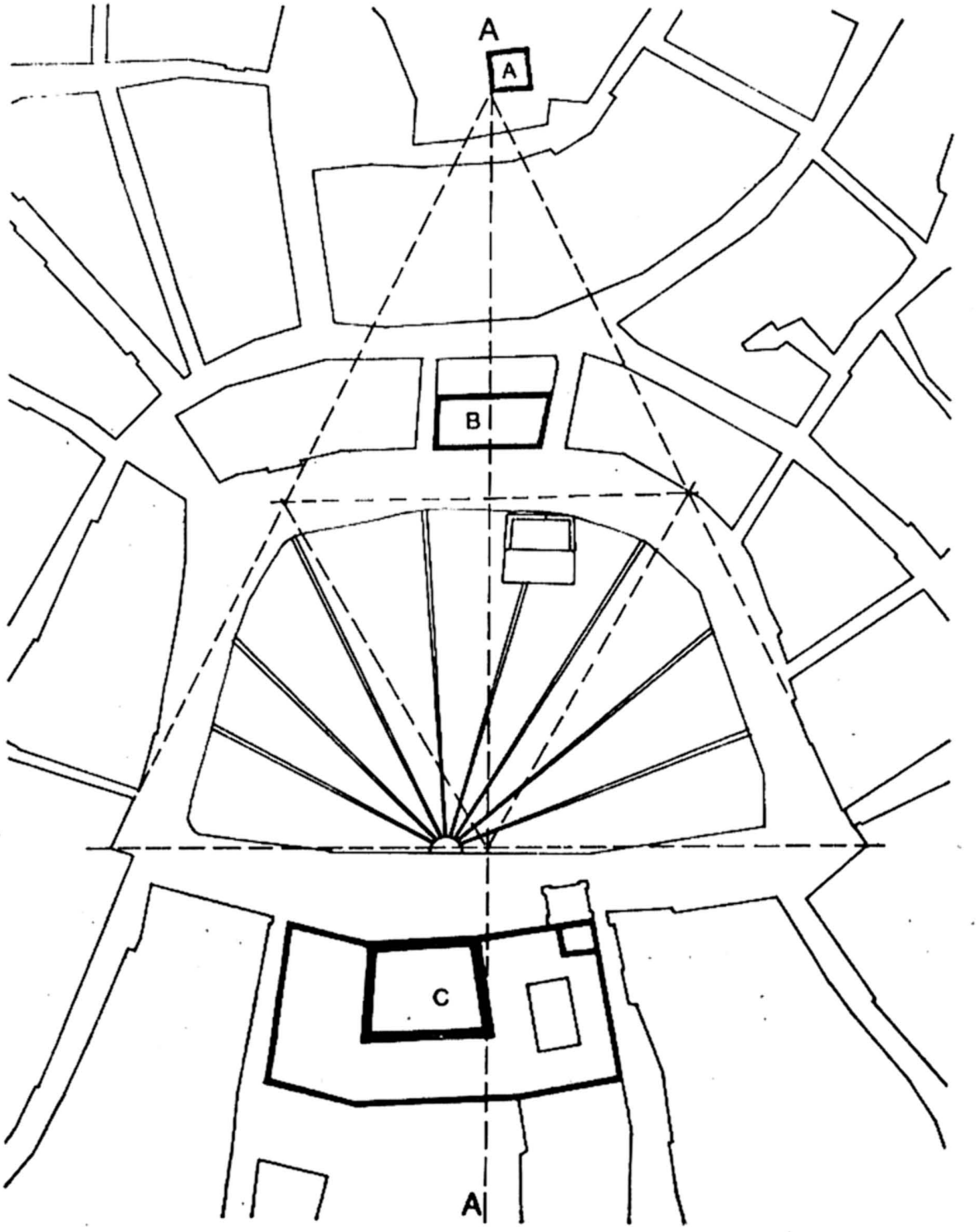
On the basis of these new tools in the interpretation of the medieval city, Enrico Guidoni explored and defined a number of structural components, traceable in city projects, that transformed technical solutions – such as the use of alignment or design grids – into profound acts anchored to higher cultural principles. These were conceived as elements of geometric and structural control, and elaborated according to more complex meanings.

Guidoni observed the city as an overall figure, where a set of design features are introduced to redefine its values, such as religious ones like the virtual cross obtained by placing new churches at the four opposite corners; or the distinct influence of the new mendicant convents placed outside the first city walls, according to rules that appear to reflect precise measurements, inspired by the papal bulls issued in the second half of the thirteenth century. Topographical actions of considerable importance regulate the tracing of military structures while, on a political level, the most careful stratagems manage the forms and the perception of prominent buildings from a distance. The figure imprinted on the city at the time of its foundation, or afterwards through renovations, expansions and reformation of the large scale works, is controlled both in terms of city views – with explicit references to contemporary representations – and planimetry, sometimes inspired by heraldic or zoomorphic figures.

The reading and decoding of symbolic references contained in the design of cities is not necessarily indispensable for the description of a project in an explicit sense but, as with literary compositions and works of art, it does have the ability to reveal multiple layers, the reading of which is entrusted to rhetorical figures and abstractions. Drawing on literary traditions rich in such formulas – it is enough to think of the sum, total complexity of Dante's verses, at the time often open also to a 'popular' interpretation – Guidoni showed how medieval planners were able to use semantic resources by recovering more ancient traditions, such as that of the gromatici veteres, *steeped in links with every feature of the territory, its natural elements, boundary stones and toponomastic materials.*

Topographic accuracy allowed them to control the shape and geometry of tracings both of the more contained monumental environments and of the territorial proportions, also on a geographical scale: readings 'from the sky' are by no means precluded to scholars and still remain an excellent field of further research.

STORIA DELLA CITTÀ E TERRITORIO


A
A
B
C
A

LE NUOVE FONTI PER LA STORIA DELL'URBANISTICA*

New Sources for the History of Urban Planning

DOI: 10.17401/su.s2.tc11

Teresa Colletta
Università degli Studi di Napoli "Federico II"
teresa.colletta@unina.it

Parole chiave:
Catastali storici, nuove fonti cartografiche, cartografie ricostruttive e interpretative
Historical Cadasters, New Cartographic Sources, Reconstructive and Interpretative Cartographies

Abstract
Il saggio mette in evidenza la nuova linea di ricerca nel campo degli studi storici sulla città proposta da Enrico Guidoni, avanzata con una strumentazione scientifica e tecnica nuova, di estremo interesse che ha contribuito a fondare scientificamente una metodologia di studio dei fenomeni urbani e territoriali. In questa specifica metodologia di studio delle città e dei tessuti storici, inclusi nel paesaggio urbano, è di importanza fondamentale distinguere la periodizzazione delle trasformazioni urbane di una città storica da quelle della storia delle architetture e delle emergenze di quella stessa città. Ciò permette di analizzare una città secondo autonomi percorsi di storia urbanistica e privilegiare nuove fonti per dimostrare come ogni città storica può leggersi nelle stratificazioni delle sue preesistenze[1].

The essay highlights the new line of research in the field of historical studies on the city proposed by Enrico Guidoni, developed with a new and extremely interesting scientific and technical apparatus that has contributed to the scientific basis of a methodology for the study of urban and territorial phenomena. In this specific study methodology of cities and historical

---

* Questo testo è una rielaborazione ed un approfondimento del saggio Teresa COLLETTA, Ricordo di Enrico GUIDONI, fondatore della Rivista "Storia dell'Urbanistica Campania", in «Storia dell'Urbanistica /Campania», VIII, 2008, pp. 6-10 e della mia Relazione introduttiva svolta nella Giornata di studio su Enrico Guidoni, Napoli, Facoltà di Architettura, 18 gennaio 2008.

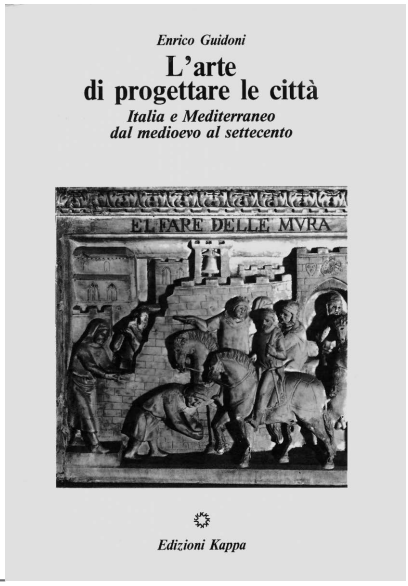
fabrics, included in the urban landscape, it is fundamentally important to distinguish between the periodisation of urban transformations in a historical city and those of the history of the architecture and its emerging elements in the same city. This allows for an analysis of a city according to independent urban history paths and to prioritise new sources in order to demonstrate how each historical city can be interpreted in the stratifications of its previous states.

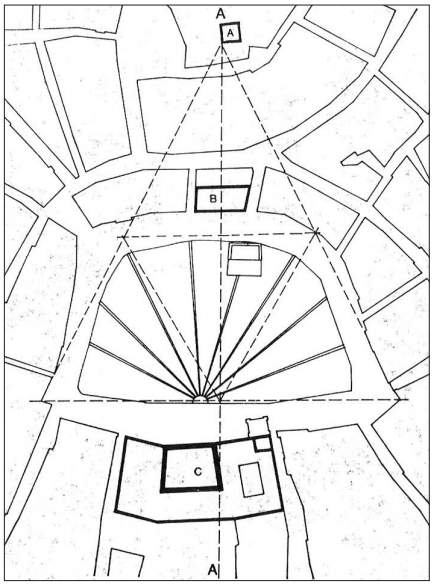
La ricerca storico-urbanistica si è diffusa in questi ultimi anni grazie all'avvio di un'attenta opera di coordinamento e di saldatura tra numerose discipline con lo sforzo di analisi e di sintesi condotto da Enrico Guidoni fin dagli anni '70 nell'intento di individuare un metodo storico, fondato su una serie di propri e specifici parametri di analisi. Strumentazione scientifica e tecnica nuova di estremo interesse messa a disposizione degli storici dell'urbanistica, dalla quale sono scaturite importanti acquisizioni che hanno contribuito a fondare scientificamente una metodologia di studio dei fenomeni urbani e territoriali, secondo un approccio eminentemente storico-urbanistico.

1. La storia dell'urbanistica in una autonoma prospettiva disciplinare di ricerca

Fin dal primo numero della rivista «Storia della città» si metteva in luce nelle parole di Enrico Guidoni un nuovo modo di concepire la storia dell'urbanistica e l'opportunità di mettere in campo innovative metodologie di ricerca, anche complesse, ma nella precisa volontà di abbandonare la vecchia storiografia, nell'intenzione di trasferire nella nuova disciplina «esperienze di metodo usate per altri scopi in altri tempi ed in differenti ambiti storiografici»[1]. L'intento era di individuare un metodo storico, fondato su tutta una serie di propri e specifici parametri di analisi, in cui la scelta degli strumenti appropriati di lavoro fossero individuati in rapporto allo specifico territoriale ed urbano. Grande rilevanza scientifica assumono le discipline "storia dell'urbanistica" e "storia della città" e il conseguente approfondimento nell'ottica di una "autonoma prospettiva" di ricerca. E qui mi riferisco principalmente alla separazione, in termini di periodizzazione, dalla dipendenza dalla storia dell'architettura. Fondamentali tappe di questa ricerca sono la fondazione della rivista «Storia della città» nel 1978, il volume *La città dal Medioevo al Rinascimento* del 1981, per proseguire con l'eccezionale contributo del volume del 1992 *L'arte di progettare la città*, opere basilari nelle proposte di metodo e nelle indicazioni innovative, fondamentali per la ricerca scientifica in questo specifico campo disciplinare. [Fig. 1]

1. Cfr. Enrico Guidoni, *Editoriale,* in «Storia della Città», 1, 1978, p. 3.





1 | 2 | 3__

La nuova metodologia di studi urbani aggiunge alle fonti tradizionali scritte, iconografiche e cartografiche, nuove fonti strettamente connesse alla lettura del contesto architettonico-urbanistico nel suo concreto esistere. Risulta cioè indispensabile e prioritario costruire un patrimonio vasto e preciso di rilievi sistematici delle città storiche, secondo corretti e attuali metodi e tecniche di rappresentazione dell'urbano per mettere insieme una documentazione trasmissibile e precisa dello stato di fatto del tessuto urbano in una completa ricostruzione della vicenda storica nella sua struttura materiale. Orientato verso una ricerca continua attraverso la sperimentazione sul campo, il Guidoni punta ad una storia urbana integrata nei suoi diversi valori, non solamente monumentali ma attenta a tutti i fenomeni che nella città si manifestano e si sviluppano in ragione delle attività dei suoi abitanti. Con i suoi studi pioneristici viene superata la tendenza di svolgere temi di storiografia urbana su basi assolutamente insufficienti dal punto di vista di una metodologia specifica, legata alla tradizionale metodologia storico-filologico-critica dei monumenti e delle opere d'arte, in una carenza d'attenzione della diversa scala dimensionale del manufatto urbano, rapportato all'edificio. La proposta di una metodologia innovativa degli studi di storia dell'urbanistica, delle città e degli ambienti antichi pone attenzione alla ricostruzione degli interventi sulla città e alle sue trasformazioni nei diversi periodi storici. [Figg. 2-3]

Una storia delle strutture materiali e del costruito urbano che pone sullo stesso piano le fonti materiali e le fonti storico-documentarie-archivistiche e cerca di studiare il documento e riportarlo sull'attualità dell'insediamento nell'ottica di una conservazione delle preesistenze e delle testimonianze dei valori urbani ereditati dal passato: un metodo storico fondato su una serie di propri e specifici

1_Copertina del volume di Enrico Guidoni *L'arte di progettare le città. Italia e Mediterraneo dal medioevo al settecento*, Roma-Bari 1982.

2_Siena. Planimetria della zona di piazza del Campo (da Enrico Guidoni, *Arte Urbanistica in Toscana. 1000-1315*, Bulzoni, Roma 1988)

3_Copertina della rivista «Storia della città. Rivista internazionale di storia urbana e territoriale», *Insediamenti e tradizione. Dal Mediterraneo all'Oriente*, 31-32, 1985.6_Carta del centro storico di Roma, Foglio 49, Teatro di Marcello (da E. Guidoni, *La mappa della storia*, in «Storia della città», 29, 1984).

parametri di analisi. La scelta degli strumenti appropriati di lavoro in rapporto allo specifico territoriale ed urbano ha assunto con la Lezione di Enrico Guidoni grande rilievo ed utilità nell'individuazione di una base di nuove fonti specialistiche, idonee e più aderenti alla storia della città.
La nuova metodologia di studi urbani aggiunge alle fonti storiche tradizionali scritte, iconografiche e cartografiche (strumenti, come è ben noto, storiograficamente ben definiti nella ricerca storico-architettonica-urbanistica) fonti descrittive e fonti iconografiche e cartografiche, i più aderenti alla lettura della città storica e alle sue trasformazioni.
La linea da lui proposta, su una strumentazione scientifica e tecnica nuova di estremo interesse a disposizione degli storici dell'urbanistica, conferma unitamente la necessità di una storia comparativa dei fenomeni urbani in un più vasto campo di indagine non solamente locale ma riferita al mondo mediterraneo e europeo. Sulla base di questa impostazione sono scaturite importanti acquisizioni che hanno contribuito a fondare scientificamente una metodologia di studio dei fenomeni urbani e territoriali, secondo un approccio eminentemente storico-urbanistico che, come ha evidenziato Enrico Guidoni in più occasioni, tende sempre più a svilupparsi in una sua autonoma prospettiva[2]. [Fig. 4]

2. Le nuove fonti per la storia dell'urbanistica. I nuovi strumenti per la ricerca storico urbanistica

In quest'ampliamento degli orizzonti sono state individuate negli anni 1970-1990 una serie di preziose documentazioni che sono risultate di grande aiuto nella ricerca storico- urbanistica, nuove fonti adoperate unitamente alle fonti tradizionali. Tutto ciò ha contribuito ad aprire e tenere sempre aperto il problema della più opportuna metodologia della ricerca storica sulla città, essendo il "sapere urbano", un sapere in divenire e che pone quindi come giustamente ha rilevato l'Olmo "Un problema che è pienamente riproposto da approcci disciplinari diversi sulla storia della città", diversità da ritenersi più evidente proprio per quel che riguarda i tipi di fonti.[3]
Come è ben noto tra gli strumenti storiograficamente definiti nella ricerca storico-architettonica-urbanistica si hanno da un lato le fonti storiche scritte, letterarie, descrittive e dall'altro le fonti iconografiche e cartografiche da vedersi

2. Cfr. Enrico Guidoni, *L'arte di progettare la città,* Kappa, Roma 1992, in particolare *Introduzione,* pp. VII-XV.

3. Cfr. Carlo Olmo, *La storia urbana tra storia sociale e storia dell'urbanistica,* Torino 1986.

entrambe strettamente connesse alla lettura del contesto architettonico-urbanistico nel suo concreto esistere di strutture materiali.

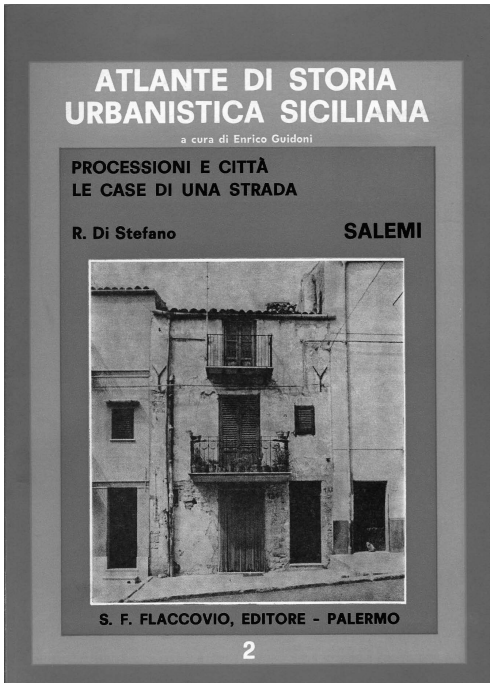
2.1. L'identificazione delle diverse fonti specialistiche

Tra questi nuovi ed appropriati strumenti di lavoro, o nuove fonti specialistiche, sono state individuate preziose documentazioni di tipo antropologico, le analisi socio-culturali e economico-istituzionali, le documentazioni cartografiche-interpretative, le analisi sui riti e le festività a sfondo religioso, degli itinerari processionali e del folklore; si aggiungono la tematica dei mestieri urbani e rurali e delle loro aree d'influenza; la ricerca sulle dislocazioni urbane di famiglie, enti, consorterie, lo studio delle strade e delle suddivisioni di proprietà, l'indagine sui confini delle parrocchie, enti, monasteri, proprietà private e nobiliari quindi l'individuazione e la storia degli spazi pubblici urbani e delle piazze[4].
La dimensione storico-antropologica dei valori delle architetture, della città e del territorio ha avuto particolare rilievo nella ricerca operata da Enrico Guidoni. La riscoperta della cultura materiale-popolare negli insediamenti urbani, nei centri contadini e negli insediamenti minori delle campagne italiane, già alla fine degli anni '60, portavano all'attenzione le documentazioni antropologiche per la comprensione delle città e degli insediamenti storici, ossia per la nostra cultura e civiltà del Mediterraneo. Gli usi simbolici e le preziose documentazioni di tipo demo-antropologico, nelle loro differenziazioni, sono strettamente connessi alla lettura del contesto architettonico e urbanistico nel loro concreto esistere. Di questa storia fanno parte imprescindibile le manifestazioni sacre ed i riti e le feste. Le analisi sui riti e le festività a sfondo religioso, sugli itinerari processionali, sul folklore, sulla distribuzione e localizzazione delle edicole sacre in città e nei centri minori etc.; questi, restituiti sul tessuto attuale, sono di grande ausilio alla storia urbanistica dei luoghi nel suo concreto evolversi. [Fig. 4]

2.2. Il tema delle feste e delle processioni e la ricostruzione planimetrica degli itinerari processionali in città

In questa linea di riscoperta dell'attività delle popolazioni nella costruzione dell'insediamento si inserisce il tema della festa e della sua analisi puntuale

4. Tutte le indagini sulle Nuove Fonti Specialistiche, come quelle sui catasti quale fonte privilegiata per la storia urbana sono state oggetto di numeri specifici di "Storia della città" e di ricerche accurate su singole città.



4_Copertina di Enrico Guidoni, Gaspare Mannoia, Rosa Di Stefano, *Processioni e città. Le case di una strada. Salemi*, in Enrico Guidoni (a cura di), *Atlante di storia urbanistica siciliana*, 2, Flaccovio, Palermo 1980.

5_Napoli. Processione lungo le rampe di S. Antonio a Posillipo. Cartolina fine sec. XIX (da Teresa Colletta, *Napoli su cartolina: la città e il suo paesaggio urbano tra il 1895 e il 1940 illustrata su 250 cartoline 'viaggiate'*, Grimaldi & C., Napoli 2011).

4 | 5

all'interno dei centri studiati. L'analisi delle processioni e della ricostruzione planimetrica degli itinerari processionali religiosi e di feste civili permette di evidenziare nel tessuto urbano dinamiche cui sono state dedicati ampi studi. I percorsi preferenziali all'interno delle città storiche, usati dagli abitanti per più secoli, costituiscono uno strumento nuovo per individuare la struttura del centro urbano e i suoi assi generatori. L' analisi delle processioni permette spesso di riconoscere una perfetta coincidenza con l'impianto urbanistico e territoriale dell'insediamento, segno di uno schematismo rituale che indica un percorso privilegiato di studio di quel centro[5]. Le restituzioni grafiche operate in tal senso, condotte per molti centri, sono da ascriversi alla storia urbanistica come nuovo contributo metodologico. L'analisi approfondita dei percorsi dei riti e delle feste processionali appare ormai come parametro fondamentale, non secondario, negli studi rispetto alle condizioni economiche e produttive, residenziali, rappresentative, religiose e militari normalmente considerate dalla storiografia. [Fig. 5]

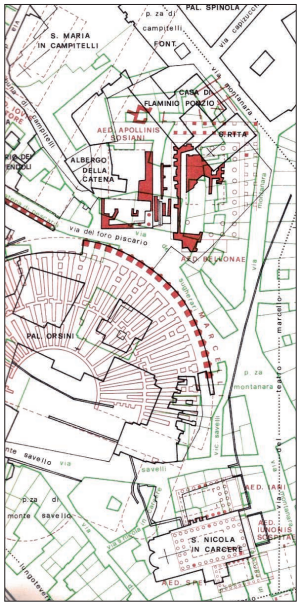
5. Cfr. Teresa Colletta, *Le tradizioni demo-antropologiche quali fonti per la storia dell'urbanistica,* in «Storia dell'Urbanistica /Sicilia», n. 5, 2009.

2.3. I catasti storici fonte privilegiata per la storia urbana

La scelta degli strumenti appropriati di lavoro in rapporto allo specifico territoriale ed urbano ha assunto in questi ultimi anni grande rilievo ed utilità in tale ricerca metodologica. La restituzione dei tessuti urbani antichi, medievali e moderni diviene un utile strumento di ricerca e di tutela sia per l'archeologia urbana che per la storia urbanistica. Tutte operazioni, come è oggi ben noto, utili alla ricerca conservativa e al restauro urbano[6].

Grande rilievo ha assunto l'approfondimento dei catasti storici, da fonte ad uso fiscale a fonte privilegiata per la storia urbana: così i confronti sui censimenti, "fuochi" e "riveli", l'utilizzazione degli studi di storia sociale e religiosa delle *platee*, *compendi*, libri censuari, e carte pre-catastali, come dei catasti privati non ad uso fiscale[7].

Tra gli idonei strumenti di lavoro nella ricerca conservativa urbana risulta indispensabile e prioritario costruire un patrimonio vasto e preciso di rilievi sistematici delle città storiche, secondo corretti e attuali metodi e tecniche di rappresentazione dell'urbano per mettere insieme una documentazione trasmissibile e precisa dello stato di fatto. È stato dimostrato che risulta fondamentale redigere una cartografia planimetrica di base, fondata sul rilievo e sul catasto attuale, con l'individuazione del tessuto urbano dei centri storici, tramite le piante di molti insediamenti pubblicati in ogni numero della rivista «Storia della città»[8]. Ad integrazione della redazione della planimetria del centro (in scala 1:1000) si è aggiunta in molti studi una documentazione grafica precisa di interpretazioni, poste in rilievo dalla ricerca storica: ricostruzioni archeologiche, disegni planimetrici interpretativi (andamento delle mura, logica e fasi di sviluppo, ipotesi di localizzazioni di edifici non più esistenti), restituzioni in scala metrica di antiche iconografie descrittive o cartografie, e dati utili alla formulazione di piante interpretative e ricostruttive. [Fig. 6]

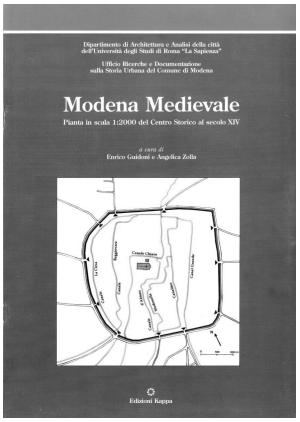


6_Carta del centro storico di Roma, Foglio 49, Teatro di Marcello (da E. GUIDONI, La mappa della storia, in «Storia della città», 29, 1984).

6. cfr. Teresa Colletta, *Il valore urbano*, in Donatella Mazzoleni, Marichela Sepe (a cura di), *Rischio sismico, paesaggio, architettura: l'Irpinia, contributi per un progetto*, Centro di competenza AMRA, Napoli 2005, pp. 59-66.

7. Le ricerche sui catasti storici hanno oggi una vasta e approfondita bibliografia, cfr. Marco Cadinu, *I Catasti e la storia dei luoghi* (a cura di), «Storia dell'Urbanistica», Annuario di storia della città e del territorio, Anno XXI, Serie Terza, 4, 2012.

8. Nei 56 numeri dal 1976 al 1990 di «Storia della città», rivista edita da Electa, sono pubblicate le elaborazioni di planimetrie ricostruttive di più di 100 centri storici minori italiani, redatti ciascuno con regole precise: l'indicazione della rappresentazione oggettiva delle trasformazioni planimetriche ed urbanistiche nel corso dei secoli e l'indicazione puntuale con numerazione progressiva delle emergenze architettoniche, nell'intento di costruire un Atlante.



7_La "Pianta Manifesto" di Modena medievale (da Enrico Guidoni, Angelica Zolla (a cura di), *Modena Medievale. Pianta in scala 1:2000 del Centro Storico al secolo XIV*, Kappa, Roma 1999).

3. La cartografia storica sulla città. La restituzione cartografica e interpretativa

Negli anni '80-'90 Enrico Guidoni indicava un nuovo metodo di indagine per la comprensione dei tessuti urbani antichi e delle piazze introducendo per la prima volta l'uso delle cartografie interpretative, una prima categoria di carte ricostruttive utili come base di supporto per studi più complessi che elaborano dati storici nella loro stesura finale. Gli studi hanno trovato largo spazio nella rivista «Storia della città» dove queste tematiche si sono molto sviluppate ed aperte ad un confronto operativo. Scrive il Guidoni: «La componente cartografica, fuor dei vecchi schemi 'vedutistici', costituisce ormai, come questa rivista ha contribuito a dimostrare, uno strumento indispensabile per una moderna storiografia urbana: basta pensare alle schede sui centri "minori", alla rappresentazione degli itinerari processionali, all'analisi delle proprietà, allo studio dello sviluppo degli insediamenti, alle più sottili restituzioni dell'iter progettuale e delle intenzioni simboliche».[9]
La nuova storiografia urbana si evidenzia nel cospicuo numero di planimetrie ricostruttive dei tessuti urbani con evidenza del circuito delle mura e delle porte, della rete stradale, dei tessuti edilizi di molti insediamenti.
La restituzione cartografica apriva una nuova strada per la cartografia storica sulla città e le piante ricostruttive e restitutive in scala dei documenti cartografici antichi divenivano una prassi operativa. In questa linea di grande interesse è il progetto della "mappa della storia" in cui sull'attuale centro storico di Roma venivano proiettati graficamente una messe di dati di archivio cartografici e non, di epoche diverse. "La Carta del centro storico di Roma" ideata da Enrico Guidoni nel 1982, costituisce un punto di partenza imprescindibile di tali indagini cartografiche "ricostruttive"[10]. [Fig. 7]
La cartografia ricostruttiva / interpretativa, cioè "costruita" dallo storico dell'urbanistica, assume rilevanza strategica in molte ricerche. Essa può essere prodotta per motivi di natura diversa, purché redatta con un criterio scientifico, utile allo storico per i suoi studi. Bisogna tener presente che la cartografia storica è qualcosa di estremamente variabile nel tempo e nello spazio e che la cartografia ricostruttiva degli insediamenti, del territorio e delle città che ne deriva assume il ruolo di ausilio agli studi degli storici. Ogni storico, ricostruendone una se-

9. Cfr. Enrico Guidoni, Editoriale, in «Storia della città», Cartografia e storia, 12-13, 1979.

10. La carta pubblicata in "Fogli" in scala 1:1000 tra il 1985-87 a cura del Centro di Documentazione su Roma del Dipartimento di Architettura ed Analisi della città, della Facoltà di Architettura di Roma "La Sapienza", poneva sulla corrente planimetria catastale 1:1000 del Comune di Roma sovrapposto il catasto gregoriano dei primi decenni del secolo XIX e la proiezione della città archeologica, disegnata dal Lanciani.

condo le proprie esigenze e conclusioni raggiunte, può rappresentare graficamente quella che può essere una sintesi delle proprie ricerche ma anche permettere la consultazione di altri storici e quindi il confronto dei risultati. L'importanza della cartografia, non soltanto quale ricostruzione topografica, ha funzioni storico-funzionale, quindi non geografica, propria degli studi storici urbanistici, quindi dalla valenza stratigrafica[11].

Le planimetrie ricostruttive diventano negli anni seguenti un indispensabile strumento di conoscenza, di approfondimento, di comunicazione e di sostegno, da collegarsi alle ricerche storiche svolte con precise e delimitate finalità, e in tal senso costituiscono una solida innovazione metodologica nel nostro campo di studi. Non potendo qui ricordare i numerosissimi esempi mi soffermerò sulle implicazioni di innovazione in alcune di tali ricerche nell'avanzamento degli studi storico-urbanistici delle singole città analizzate nell'attuazione di quel metodo totalmente innovativo. Tra queste merita un giusto riferimento la ricerca su *La Cartografia di un terremoto: Messina 1783*, di Nicola Aricò. Nel 1984 lo studio di Aricò, sui disegni dell'arch. Arena, diveniva un lavoro grafico e storico di grande impegno prodotto appositamente per la rivista «Storia della città»[12]. Ancora un esempio di innovazione metodologica può essere ravvisato nella ricerca "Napoli. La cartografia pre-catastale" del 1985, prodotta dalla sottoscritta e pubblicata nel numero doppio monografico 34-35 di «Storia della città»[13]. Il lavoro su Napoli elabora le cartografie interpretative sul tema della proprietà fondiaria monastica con dettaglio innovativo utile negli studi storico-urbanistici[14].

3.1. Le cartografie ricostruttive e interpretative su Napoli

Le planimetrie ricostruttive di Napoli prodotte sulla base delle fonti monastiche e sulle carte pre-catastali, ossia sui catasti privati degli ordini religiosi, davano la possibilità di individuare graficamente con i diversi colori, su una planimetria

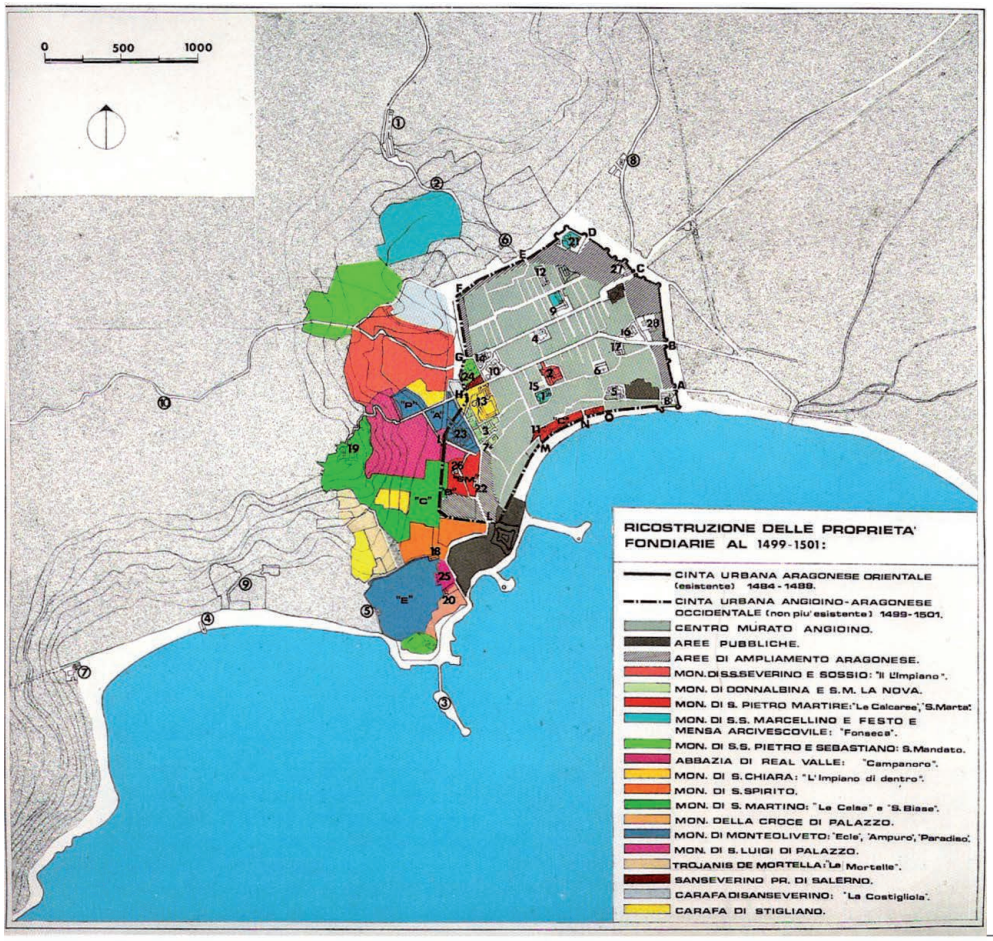
---

11. Nei numerosi volumi pubblicati da Enrico Guidoni molte sono le cartografie interpretative da lui prodotte, si pensi ad esempio a quelle più recenti inserite nell'Atlante dedicato a Firenze duecentesca. Cfr. Enrico Guidoni, *Firenze nel Duecento,* Atlante storico delle città italiane, Bonsignori, Roma 2001.

12. Cfr. Nicola Aricò, *Cartografia di un terremoto. Messina 1783*, in «Storia della città», 45, 1988, pp.

13. Teresa Colletta, *Napoli. La cartografia pre-catastale*, in «Storia della città», 34-35, 1985, pp.

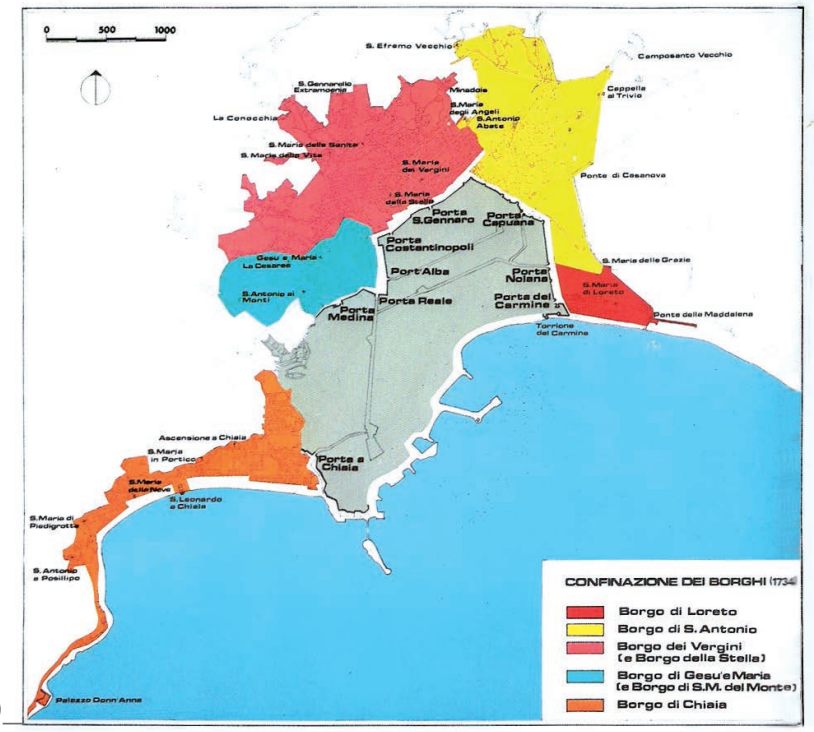
14. Cfr. Teresa Colletta, *I catasti storici del Mezzogiorno: dalle carte pre-catastali ai catasti post unitari. Fonti privilegiate per la ricerca storico-urbanistica*, in Cadinu, *I Catasti e la storia dei luoghi*, cit., pp. 103-124.



8_Napoli. Cartografia ricostruttiva delle proprietà fondiarie dei monasteri napoletani, inizio XVI secolo (da Teresa Colletta, *Napoli. La cartografia pre-catastale*, in «Storia della città», 34-35, 1985)

in scala 1:15.000, le principali proprietà fondiarie degli ordini religiosi al principio del Cinquecento; cioè prima che la città si sviluppasse verso occidente per volontà del viceré Pedro de Toledo, proprio su quelle aree, determinando l'arricchimento dei monasteri coinvolti nell'urbanizzazione vicereale[15]. Le piante ricostruttive sono redatte sulle fonti d'archivio superstiti, in gran parte di mano religiosa, risalenti al XVII-XVIII secolo e facenti capo alle scritture dei monasteri soppressi e principalmente alle *Platee* d'archivio degli ordini monastici proprietari di gran parte delle aree meridionali della città. Napoli, come è ben noto, non ha avuto catasto geometrico particellare prima dell'Unità d'Italia e l'unico catasto urbano che si conserva è quello del 1899. [Figg. 8-10]

15. Teresa Colletta, *Napoli*, cit. Vedi in particolare l'*Introduzione.*

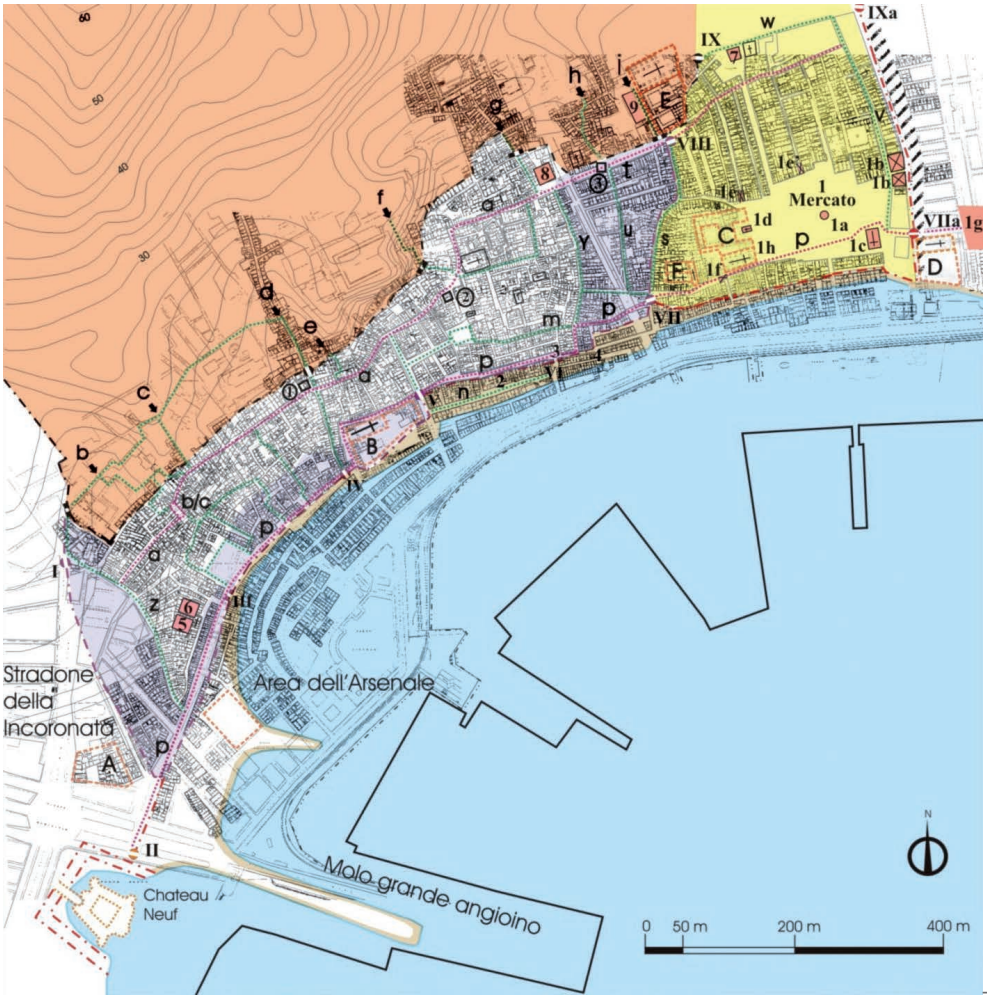


9

TAVOLA 5.
La "Confinazione dei borghi" al 1734.
La ricostruzione ragionata proposta è delineata seguendo gli antichi toponimi, riportati nella puntuale descrizione "Confinazione dei borghi della città di Napoli" del tavolario A. Manni (essendo la pianta originale disgraziatamente perduta) sulla base della pianta del 1889 in scala 1:15.000 edita dalla litografia Cardone ed incisa da S. Verde e tratta dal volume di R. D'Ambra "Napoli Antica". La tavola con il diverso colore individua i "borghi" viceregali di Napoli in relazione alle principali porte urbiche e dimostrando così graficamente la consistenza del costruito urbano napoletano al 1734, prima cioè degli interventi borbonici, e l'avvenuto raddoppio della città toledana.

9_Napoli. Restituzione della "Confinazione dei Borghi" secondo la descrizione del tavolario A. Manni nel 1734 (da Teresa Colletta, *Napoli. La cartografia pre-catastale*, in «Storia della città», 34-35, 1985)

Le cartografie ricostruttive sono diventate un elemento fondante che identifica la storia dell'urbanistica secondo l'insegnamento di Enrico Guidoni e offre alla ricerca storica una base reale su cui studiare e proporre nuove attendibili interpretazioni. La produzione scientifica di coloro che, a vario titolo, sono stati nel tempo formatori e formati secondo la metodologia offertaci da Enrico Guidoni è documentata da una lunga serie di pubblicazioni svolte dai numerosi suoi allievi che possono definirsi un'enciclopedia della conoscenza nel campo della storia dell'urbanistica delle città storiche dell'Europa intera. È volontà dei coordinatori scientifici della rivista «Storia dell'Urbanistica», nuova serie iniziata nel 2009, raccogliere e sistematizzare questo complesso materiale, unitamente a quelli editi in passato nelle Serie Regionali di «Storia dell'Urbanistica», per gli allievi futuri interessati a questa disciplina.



10_Napoli. Restituzione della "città bassa" in periodo angioino-durazzesco (da Teresa Colletta, *Napoli città portuale e mercantile. La città bassa il porto ed il mercato*, Kappa, Roma 2006, tav. II, fuori testo).

_10

SINOPIE PAESAGGISTICHE: TRACCE DI COMMENDE DEGLI ORDINI EQUESTRI NEL TERRITORIO STORICO

Landscape Sinopias: Traces of Equestrian Orders Commendams in the Historical Territory

DOI: 10.17401/su.s2.cd12

Chiara Devoti
Politecnico di Torino - DIST
chiara.devoti@polito.it

Parole chiave:
Struttura storica del territorio, Ordine Mauriziano, Regno di Sardegna, Commende
Landscape Historical Structure, Maurician Order, Sardinia Kingdom, Commendams

Abstract
Nell'interpretazione del territorio storico le commende degli ordini cavallereschi, in particolare quelli dinastici, giocano un ruolo rilevante, ma non sempre adeguatamente messo in luce. Nel contesto del territorio transfrontaliero del Ducato di Savoia e poi Regno di Sardegna in particolare quelle (di «libera collazione» come «patronate») dell'Ordine Mauriziano hanno lasciato, nonostante la dispersione dei beni, sinopie di eccezionale rilievo la cui portata il contributo cerca di ricostruire, mettendo in luce i meccanismi di accertamento di natura e rendite – nella forma degli atlanti figurati (cabrei) – le logiche di rilevamento (con specifiche competenze tecniche), i tempi della misura e della raffigurazione delle superfici e infine la collocazione di questo sterminato patrimonio. La documentazione archivistica che questa gestione accorta lascia è, infatti, di notevole estensione e di certo valore, ma va ricondotta alla comprensione del ben preciso disegno territoriale sotteso.

In the interpretation of historical territory, the commendams of the orders of knighthood, in particular the dynastic orders, play an important yet often overlooked role. In the context of the cross-border territory of the Duchy of Savoy and then the Kingdom of Sardinia, in particular those (of 'free collation' as 'patronage') of the Mauritian Order have left, despite the dispersal of assets, sinopias of exceptional importance whose scope this contribution seeks to reconstruct

*by highlighting the mechanisms for ascertaining types and income in the form of figurative atlases (*cabrei*), the surveying methods (with specific technical competences), timings for measurement and the representation of surface areas and finally the location of this immense estate. In fact, the archival documentation that this shrewd management left behind is of considerable scope and of specific value but it must be traced back to an understanding of the very precise, underlying territorial design.*

1. Territorio storico e matrici territoriali: gli ordini equestri e il loro patrimonio

La struttura storica del territorio è composta da tracce a maggiore o minore grado di riconoscibilità, non di rado latenti, dei pregressi processi di messa a coltura, di organizzazione produttiva e, non da ultimo, di connessione funzionale attraverso sistemi infrastrutturali. Tali tracce rappresentano una sfida aperta per lo storico della città e del territorio, chiamato a ricomporre i talvolta labili lacerti di strutture un tempo ampiamente riconosciute e fortemente determinanti per gli assetti territoriali. Tra questi segni un posto di primo piano è occupato dalle commende che gli ordini equestri hanno fondato nel corso dei secoli, con uno sviluppo rilevante lungo l'età moderna. A prevalente matrice dinastica, in grazia della protezione sovrana di cui godono e per il costante appoggio da parte della Santa Sede – parte integrante della loro fondazione, espansione e non da ultimo sopravvivenza sul lungo periodo – queste lasciano forse i segni più duraturi sulla struttura storica del territorio e, da ultimo, sullo spazio del paesaggio come lo conosciamo oggi.
Il secondo ordine dinastico di Casa Savoia, la Sacra Religione dei Santi Maurizio e Lazzaro (più rapidamente in età contemporanea detta Ordine Mauriziano) – ospedaliero in ragione della componente lazzarina, cavalleresco per quella mauriziana – si afferma per il numero elevato di fondazioni, poste proprio sui territori transfrontalieri dei suoi stati (Savoia, Piemonte, Nizzardo), ma anche per 'eredità' di strutture analoghe derivanti da precedenti organizzazioni con similare ordinamento. Il riconoscimento delle perdute commende – eliminate sin dal 1851 per la parte del patrimonio di natura privata, ossia con termine corretto «patronata», con abolizione della pratica dei «maggioraschi, primogeniture e commende»[1] – rappresenta un elemento fondamentale per la comprensione dei palinsesti del paesaggio storico. La ricchezza del patrimonio mauriziano, sino alla costituzione del Regno d'Italia[2], equamente ripartita tra rendite di natura monetaria (decime, diritti di esazione di pedaggi, parte delle imposte per esem-

1. Legge del 18 febbraio 1851, pubblicata sulla «Gazzetta Piemontese. Giornale Ufficiale del Regno», 48 (25 febbraio 1851).

2. Il Trattato di Torino del 24 marzo 1860 fa dello spartiacque alpino il limite nazionale, cedendo Nizza e la Savoia a Napoleone III. Joseph-Gabriel Rivolin, *Il trattato di Torino (1860)*, in *La Vallée d'Aoste sur la scène. Cartografia e arte del governo, 1680-1860*, catalogo della mostra (Aosta, 8 ottobre 2011-7 gennaio 2012), 24 OreCultura, Milano 2011, p 137 e scheda p. 142.

pio sulle gabelle del vino e del sale) e possedimenti fondiari deriva da processi articolati e ormai noti[3]. Si tratta in prevalenza, al di là della cosiddetta porzione «dotale» garantita dal duca di Savoia all'indomani della riunione tra il pregresso ordine ospedaliero di San Lazzaro e quello dinastico di San Maurizio, approvata dal papa con bolla del 1572[4], di «possedimenti ceduti dal duca e poi sovrano di Savoia stesso, ma anche ancora una volta dalla Santa Sede, derivanti dal processo di revisione di diverse congregazioni e di ordini monastici più antichi operato nel corso della seconda metà del XVIII secolo (quello transfrontaliero del Gran San Bernardo o *Mont-Joux* nel 1752[5], o quello degli Antoniani di Vienne nel 1776[6], i beni dei quali vengono passati alla Sacra Milizia Mauriziana) o ancora da lasciti privati, facendo di questo ordine un esempio efficace di grande latifondo terriero organizzato secondo il principio commendatizio e al tempo stesso di calmiere economico interno alla struttura statale, con una vera e propria struttura di 'stato nello Stato'»[7].

Un patrimonio di simile vastità e con obblighi di assistenza, tra cui in particolare la gestione di una complessa rete ospedaliera[8], si è sempre fondato non solo sulla benevolenza sovrana, papale e privata sotto forma di lasciti testamentari, donazioni in vita ed elargizioni di varia natura, ma anche su di un esteso ricorso alla commenda. Strutture ben organizzate, vero pilastro patrimoniale dell'ordine, le commende erano in grado coi loro proventi non solo di autosostentarsi, ma di accrescere le entrate del Tesoro, permettendo il mantenimento della struttura ospedaliera e financo il suo accrescimento. I beni dei commendatori reputati «indegni», poi venivano «ridotti al Tesoro», in sostanza confiscati, una pratica atte-

---

3. Chiara Devoti, Cristina Scalon, *Disegnare il territorio di una Commenda Magistrale. Stupinigi*, Ferrero Editore, Ivrea 2012 e Eadem, *Tenimenti scomparsi. Commende minori dell'Ordine Mauriziano*, Ferrero Editore, Ivrea 2014.

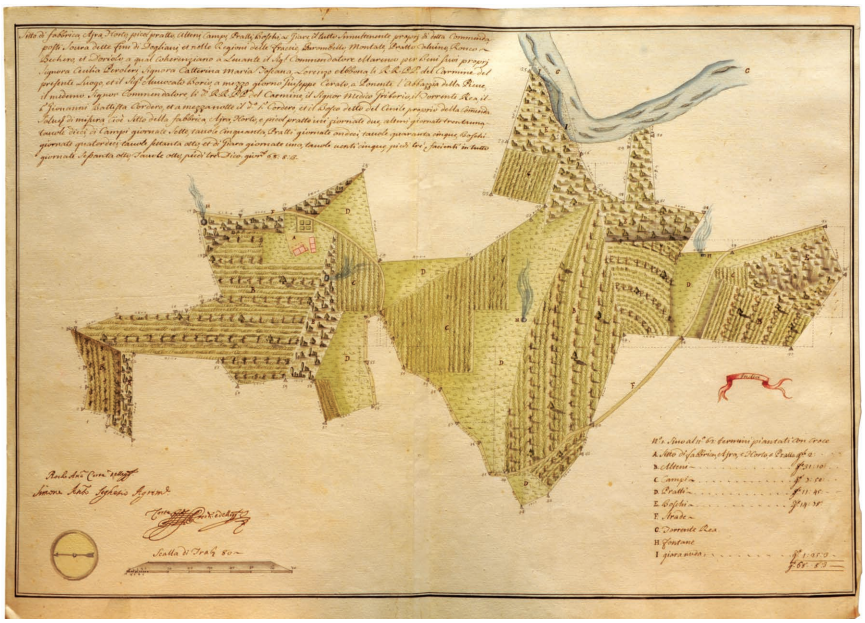
4. *Bolla di Papa Gregorio XIII, con cui instituisce la Milizia e Religione di San Maurizio sotto la regola Cistercense* [...], 16 settembre 1572. Per costruire la dotazione si prescrive che i cavalieri che vogliono ricevere l'abito debbano portare una dote che può essere sia in beni immobili (in tal caso è *juspatronatus fundatoribus*), sia in denaro.

5. Bolla *In supereminenti*, 19 agosto 1752, in Archivio Storico Ordine Mauriziano (AOM), *Bollario Sacra Religione*, raccolta ottocentesca, parte I, pp. 120-135.

6. Per questo processo rimando a Chiara Devoti, *Un patrimonio di documenti per la ricomposizione delle scelte architettoniche e dei palinsesti territoriali*, in Erika Cristina (a cura di), *L'Archivio Storico dell'Ordine Mauriziano dalle origini al 1946. Un patrimonio di carta per ricostruire funzioni, territori, architetture*, Editris, Torino 2016, pp. 57-83.

7. Chiara Devoti, Cristina Scalon, *La memoria del paesaggio agrario attraverso uno strumento di misura e stima: i cabrei dell'Ordine Mauriziano*, in Annunziata Berrino, Alfredo Buccaro (a cura di), *L'iconografia del paesaggio agrario: uno strumento di conoscenza e tutela del territorio attraverso i secoli*, In *Delli Aspetti de Paesi. Vecchi e nuovi Media per l'Immagine del Paesaggio*, CIRICE, Napoli 2016, Tomo I, pp. 833-842.

8. Chiara Devoti, Monica Naretto, *Ordine e Sanità. Gli ospedali mauriziani tra XVIII e XX secolo: storia e tutela*, Celid, Torino 2010.



__1 | 2

1_Grande ricognizione territoriale con relazione e misura di parte dei terreni della commenda Marenco di Castellamonte nel territorio di Dogliani (Cuneo), con vigne, boschetti, campi coltivati e corso d'acqua principale oltre a tratti di *bealere* (canali artificiali irrigui), 1717 (AOM, *Mappe e cabrei*, Cabrei Alba-Bra 2, ora COM 40).

2_Armi complete di Casa Savoia e del sovrano come Gran Maestro dell'Ordine Mauriziano, in apertura al cabreo della commenda del marchese Vivalda in Cavallerleone, 1717 (AOM, *Mappe e cabrei*, Cabrei Cuneo 3, ora COM 28).

stata assai di rado, ma validissima come spauracchio contro vessazioni, incompetenze e abusi. Efficientissimo sistema di innalzamento sociale (tramite la concessione, alla piccola nobiltà e poi in seguito anche a non nobili, di un titolo equestre), vantaggioso per i donatori come sgravio dal pagamento delle ritenute fiscali, sostituite appunto dalle decime, il modello commendatizio, in vigore sino alla metà del XIX secolo, appare un valido meccanismo di gestione innanzitutto terriera, assai lontano dalla vulgata tutta sabauda che vuole del 'mandare in commenda' un sinonimo di rovinare[9]. [Fig. 1]

Due sono i modelli che la strutturazione commendatizia assume, con perfetta analogia in ogni caso nella gestione patrimoniale: commende di *libera collazione*, vale a dire istituite direttamente dal Gran Maestro – che è sempre per disposizione papale il sovrano sabaudo, stante la riunificazione dei due ordini operata «a favore del Duca di Savoia e dei suoi successori»[10] [Fig. 2] – e *commende patronate*, ossia di diritto familiare, fondate da un privato a favore dell'ordine e secondo precise disposizioni che definiscono gli obblighi religiosi (i cosiddetti «pesi pii»), quanto dovuto al Tesoro in termini di decime, il tenore del lascito e soprattutto le disposizioni in materia di eredità del titolo e dei proventi (una eredità che avviene sempre per linea maschile, seguendo la squisita misoginia che caratterizza l'ordine, e che si sposta sui rami laterali della famiglia a caccia di

9. Nicoletta Amateis, *Le commende mauriziane: aspetti istituzionali e funzionali*, in Devoti, Scalon, *Tenimenti scomparsi*, cit., pp. 19-35.

10. Dal testo della *Bolla di Papa Gregorio XIII*, cit.

3 | 4

eredi maschi, fino a investire i figli [ovviamente ancora maschi] di sorelle e cugine)[11] [Fig. 3].
Sistemi territoriali imponenti, costantemente controllati dal Consiglio della Sacra Religione, l'organo esecutivo delle prescrizioni magistrali, le commende (di cui quelle di libera collazione soggette al diretto arbitrio del sovrano che ne fa strumento di costruzione di rendite per rami collaterali della famiglia, di promozione per funzionari zelanti e non di rado di proprio patrimonio personale) sono soggette a precise prescrizioni, grazie alle quale possediamo un eccezionale spaccato, senza interruzioni, della gestione terriera e architettonica dalla seconda metà del XVI secolo alla metà del XIX, nella forma dei cabrei [Fig. 4].

3_Stemma nobiliare della famiglia Dellala Trotti, 1750, (AOM, *Mappe e cabrei*, Cabrei Torino 8, ora COM 42).

4_Frontespizio del cabreo della commenda dei Santi Carlo e Ottavio, patronata Birago di Rovaschia, nei territori di Poirino e La Cassa (Torino), 1716 (AOM, *Mappe e cabrei*, Cabrei Torino 17, ora COM 59).

11. Per le disposizioni ereditarie, ancora Devoti, Scalon, *Tenimenti scomparsi*, cit. e ulteriori precisazioni in Devoti, *Un patrimonio*, cit.

2. Conoscere, ispezionare e raffigurare i territori amministrati dall'Ordine

Il numero di commende che caratterizza il patrimonio mauriziano è talmente elevato da rappresentare, per alcune aree, il vero e proprio palinsesto perduto di un complesso paesaggio agrario, oggi sovente solo sbiadita sinopia, il cui riconoscimento, tuttavia, è della massima rilevanza secondo quanto sottolineato con forza dalla scuola guidoniana, attenta a riconoscere nell'oggi i segni del trascorso. Le commende infatti originano sia dalla componente lazzarina, che le impiegava da tempo immemore secondo le modalità ospedaliere proprie di altri ordini, a cominciare da quello di Malta, con un'estensione amplissima sull'intera penisola italiana[12], sia da quella mauriziana stessa, la quale – sin dalla riunificazione delle due anime – procede alla fondazione di commende su entrambi i versanti della catena alpina, con netta preminenza per quello padano, in relazione alla maggiore, evidente, capacità agricola.

Il prospetto generale della distribuzione delle commende è delineato, qualche anno prima dell'abolizione di quelle di natura familiare, dal *Quadro sinottico della consistenza generale delle Commende Patronate desunte dal sommario delle parziali risultanze del Ruolo generale delle Commende patronate erette ne' Regi Stati di Sua Maestà Generale Gran Mastro*, che esplicita in un solo colpo d'occhio il tenore delle commende presenti prima dell'avvento napoleonico, di quelle ripristinate, e dello stato del patrimonio che poteva andare in riscatto con l'abolizione del regime commendatario. Vi si rileva, con grande zelo, richiamando l'epoca di ogni istituzione, che fino alla requisizione francese, le commende patronate «ne' Stati di S.M. Generale Gran Mastro» erano 134, poi ripristinate in fase di Restaurazione ed entro il 1848[13].

Topograficamente, per il solo territorio «al di qua delle Alpi» secondo la ripartizione per *Provincie* del quadro, ma che sarebbe più opportuno definire 'circondari', queste si dispongono nei dintorni di «Torino, Acqui, Alba, Albenga, Alessandria, Asti, Casale, Cuneo, Genova, Ivrea, Lumellina, Mondovì, Nizza, Novara, Oneglia, Pinerolo, Saluzzo, Sardegna [quivi inserita anche se non in terraferma], Susa, Vercelli, Voghera», senza menzionare quelle, nel numero di 17, poste sul «debito pubblico», ossia a solo carattere monetario in ragione di censi,

---

12. Nel 1572, con bolla pontificia del 13 novembre, e a seguito della rinuncia a ogni diritto da parte del Gran Maestro, Giannotto Castiglioni, con cessione degli stessi diritti al duca di Savoia Emanuele Filiberto, l'Ordine di San Lazzaro è unito a quello di San Maurizio cui vengono affidati i beni lazzarini (in prevalenza commende, ma anche ospedali e lebbrosari), a eccezione di quelli in territorio spagnolo. Vd: Erika Cristina, Chiara Devoti, Cristina Scalon, *Guida ragionata ai fondi dell'Archivio Storico dell'Ordine Mauriziano. Documenti, disegni, materiali per la storia dell'istituzione e del suo patrimonio architettonico e territoriale*, Centro Studi Piemontesi, Torino 2017.

13. AOM, *Commende e commendatori, Scritture con e senza data*, mazzo 4 (*Stati diversi, Note, Ricavi e Sommarj delle Commende*), fasc. 7 [1848].

capitali, esazione di gabelle[14] o interessi sul monte dei pegni della capitale. Quelle di libera collazione nei medesimi territori (cui vanno aggiunti la vallata di Tenda ossia del Roja oggi in territorio francese e il Nizzardo) sono tutte di grande rilievo a cominciare da quella magistrale e dotale di Stupinigi (con i castelli di Mirafiori e Vinovo), per proseguire con quelle erette su beni donati dal papa all'indomani della riunione dei due ordini[15] e sul fondamentale lascito, ancora una volta papale, dei cosiddetti «ventiquattro benefici ecclesiastici» del 1604[16].
In Savoia, e limitatamente nel Ginevrino, le commende sono solo di libera collocazione e sono ancora una volta in parte dotali per iniziativa ducale, in parte di elargizione papale a fine similmente dotale secondo il modello già visto, oppure appartengono nuovamente alla consistentissima elargizione dei 24 benefici ecclesiastici; una infine, assai tardiva, si riallaccia alle riforme religiose di Benedetto XIV della metà del XVIII secolo (la ricca Notre-Dame de Rumilly, Maurienne). Queste commende sono cedute precocemente, tra il 1754 e il 1755, alla Repubblica di Ginevra e il relativo patrimonio viene indennizzato in forma monetaria sul Tesoro dell'Ordine. Quelle di Savoia cominciano a essere liquidate negli anni Trenta dell'Ottocento e il patrimonio convertito in rendite sul debito pubblico, compresa la famosa abbazia di Ripaille[17], presso la quale era stato fondato l'Ordine Mauriziano, quindi per molti versi la culla simbolica oltre che materiale dell'istituzione, denunciando per i terreni d'oltralpe una dismissione del modello commendatario più precoce di quella, del 1851, che caratterizzerà le aree pedemontane e padane. [Fig. 5]
Quale che sia la loro origine o la loro collocazione geografica, alla base della gestione terriera si pone tuttavia innanzitutto, per le commende, un accurato regime d'ispezione – quello che lascia la ricca documentazione a cui fare ricorso per la conoscenza del territorio storico – nella forma delle «visite», affidate appunto a «visitatori» inviati, con precise istruzioni, dal Consiglio dell'ordine, per verificare lo stato dei beni, la loro «conduzione», la rispondenza tra produttività e relative decime versate. Tutti i sovrani sabaudi e, in assenza di questi, le facenti funzione, ossia le due celeberrime Reggenti (Cristina di Francia e Maria Giovanna Battista di Savoia-Nemours)[18] hanno operato in questo senso con accorti provvedimenti.
L'ispezione alle commende, di libera collazione come patronate, si esplicherà in

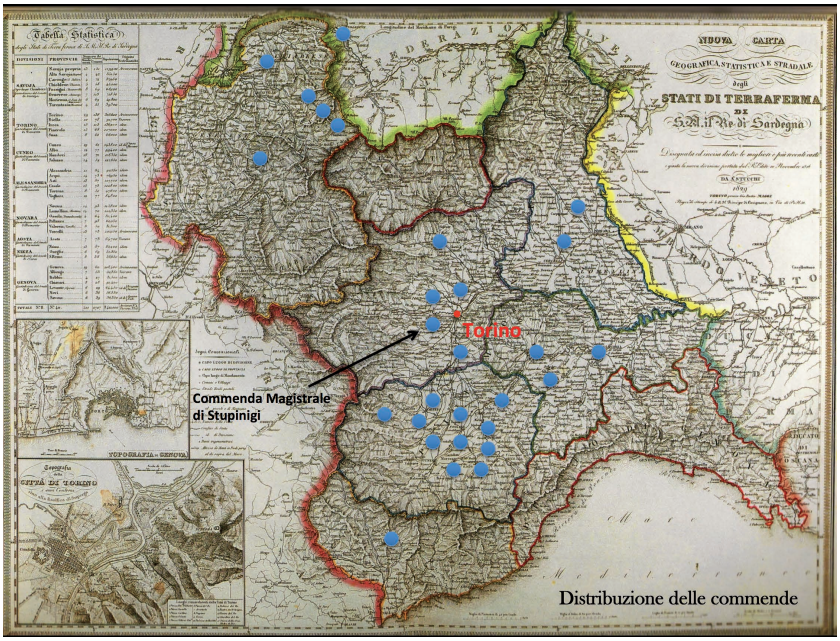
14. Una delle più cospicue è la *Gran Commenda sopra la Gabella del Vino in Savoia*, di cui in *Instrumento* 29 gennaio 1573 di dote della Sacra Religione.

15. San Lazzaro, ossia ospedale d'Ivrea; Ruscaza o Masazza Avogadra, Villanova Vercellese; San Vittore.

16. Bolla pontificia di Clemente VIII, in AOM, *Bolle Privilegi e Brevi Pontifici*, m 2, fasc. 27.

17. Con disposizioni del 1785 integrate nel 1823.

18. Per il ruolo delle reggenti nella gestione commendataria: C. Devoti, *"Christiana reggente e tutrice", Privilèges, bénéfices et commanderies de l'ordre mauritien entre les mains d'une femme. Politique, administration et territoire*, in Giuliano Ferretti (a cura di), *L'État, la cour et la ville. Le duché de Savoie au temps de Christine de France (1619*-1663), Classiques Garnier, Paris 2017, pp. 537-559.



5 | 6

5_Individuazione delle principali commende dell'Ordine Mauriziano, a partire da quella magistrale di Stupinigi (di libera collazione sovrana) su mappa dei territori del Regno di Sardegna stesa per Carlo Felice, a registrare lo stato del patrimonio dopo la restituzione successiva alla fase napoleonica e prima della dismissione definitiva della commende di Savoia e di Ginevra (entro il 1830) come dell'abolizione dello statuto commendatizio per le patronate (1851).

6_Frontespizio del cabreo dei beni della commenda di San Nazario, o Gentile, posti nei territori di Carmagnola e Carignano (Torino), 1715 (AOM, *Mappe e cabrei*, Cabrei Torino 9, ora COM 19).

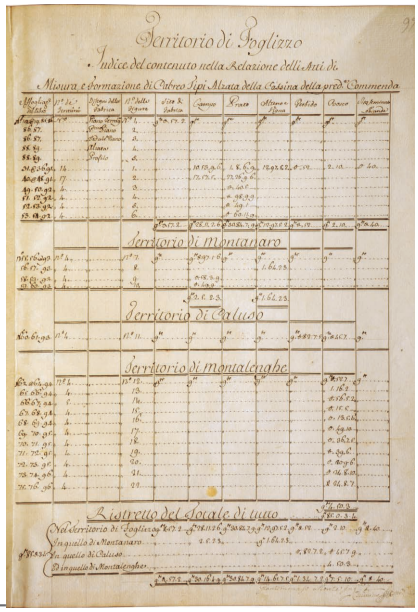
effetti con *Viglietti* di Carlo Emanuele I nelle annate 1606, 1609, 1621, 1623 e 1627; di Vittorio Amedeo I nel 1631 e 1636; di Cristina nel 1638, 1641,1643 e 1647; di Carlo Emanuele II nel 1650 (una sola ispezione) e così per sua moglie Maria Giovanna Battista nel 1677. Nel 1715 infine Vittorio Amedeo II procederà alla promulgazione di disposizioni puntuali per la redazione di visite corredate da «*Cabrei in figura e in misura*»[19] [Fig. 6]. Prima di questo provvedimento magistrale, in tutte le accezioni del termine, va ricordata – in piena crisi per la successione – proprio la disposizione di Cristina del 1638 per il conferimento all'abate Negri della patente per l'ispezione generale delle commende di Savoia[20], primo e unico strumento complessivo per i territori d'oltralpe, assai poco battuti dai cabrei imposti dal nipote.

L'origine del cabreo prescritto da Vittorio Amedeo II per la valutazione di natura e produttività delle commende mauriziane è ampiamente nota[21], mentre

19. *Ordine Magistrale prescrivente la formazione de' Cabrei delle Commende, con piantamento de' termini* [...] *onde riconoscere ed accertare il vero stato e redditi di tali Commende si patronate che di libera collazione* del 22 aprile 1715 e relative *Instruzioni date dal Gran Conservatore* [...] *circa la confezione degli Atti di terminazione e Cabreo delle Commende* del 17 maggio. AOM, *Bolle ponticie, leggi e provvedimenti per l'Ordine de Santi Maurizio e Lazzaro, 1700 al 1800*, 2, pp. 37 sgg.

20. Ordini di Cristina di Francia del 14 maggio 1638 e Patenti di Madama Reale del 1° giugno 1643. AOM, *Bolle pontificie, Leggi e Provvedimenti per l'Ordine dei Santi Maurizio e Lazzaro*, vol. I, 1565-1699, pp. 765-770 e 781-783.

21. Chiara Devoti, Vittorio Defabiani, *I cabrei e l'immagine del territorio*, in *Tenimenti scomparsi*,



7 | 8__

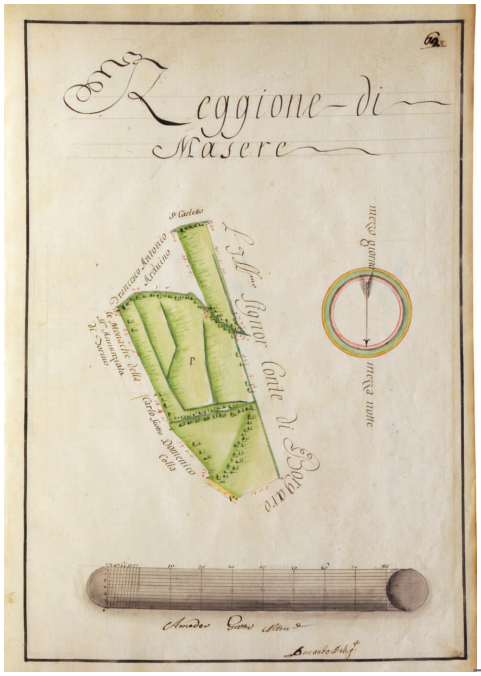
il valore di prefigurazione catastale è stato messo in luce antesignanamente dagli studi di Paola Sereno per il Piemonte sabaudo[22] e trova conferma proprio nella scelta sovrana, comportando in parallelo un'estesa revisione delle competenze tecniche legate alle procedure non solo di misurazione, ma anche di rappresentazione, secondo disposizioni precise emanate ancora dal medesimo sovrano [Fig. 7]. Il suo valore legale resta tuttavia primario e infatti la figura del notaio estensore del documento rimane preminente, con i ruoli tecnici relegati a una posizione assolutamente subalterna, mentre la composizione del cabreo è ancorata a stilemi ripetuti, talvolta volutamente "passatisti" per l'innato valore di ripetizione sacralizzante dei medesimi nel richiamo insistito alla tradizione [Fig. 8 e Fig. 9]. Ne consegue che la sua natura è rigidamente caratterizzata e strutturalmente definita come organizzazione della materia, mentre nella forma, dal segno grafico alla scelta di una maggiore o minore esuberanza nella composizione, è assai più libero e ardito di quanto non imponga la logica geometrica del rilevamento catastale [Fig. 10].

7_Quadro riassuntivo della misura dei diversi possedimenti della commenda di San Giovanni Battista, patronata Dellala Trotti, posti nei territori di Foglizzo, Caluso, Montanaro e Montalenghe (Torino), 1750 (AOM, *Mappe e cabrei*, Cabrei Torino 8, ora COM 42).

8_Individuazione delle pezze di campo relative ai possedimenti, anche rispetto alla strada di valico, e alla viabilità minore, della commenda della Santissima Trinità di Tenda, detta «Casa Correa», 1715 (AOM, *Mappe e cabrei*, Cabrei Nizza 2, ora COM 83).

cit., pp. 37-45 e in specifico p. 37.

22. Paola Sereno, *I cabrei*, in Marica Milanesi (a cura di), *L'Europa delle carte. Dal XV al XIX secolo, autoritratti di un continente*, Mazzotta, Milano 1990, pp. 58-66; Eadem, *Rappresentazioni della proprietà fondiaria: i cabrei e la cartografia cabreistica*, in Rinaldo Comba, Paola Sereno (a cura di), *Rappresentare uno Stato. Carte e cartografi degli Stati sabaudi dal XVI al XVIII secolo*, Allemandi, Torino 2002, pp. 143-161.



9_Veduta dell'abitato di Cavallerleone (Cuneo) nel cabreo del 1717 relativo alla commenda del marchese Vivalda (AOM, *Mappe e cabrei*, Cabrei Cuneo 3, ora COM 28).

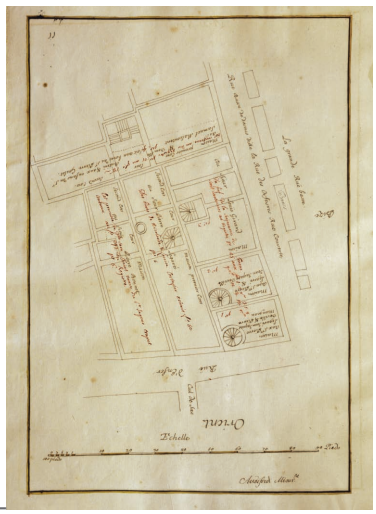
10_Raffigurazione territoriale della «Regione di Masere» nel territorio di Caselle (Torino), appartenente alla commenda della Concezione di Maria Vergine, patronata Gay di Quarti, 1776 (AOM, Mappe e cabrei, Cabrei Torino 12, ora COM 24).

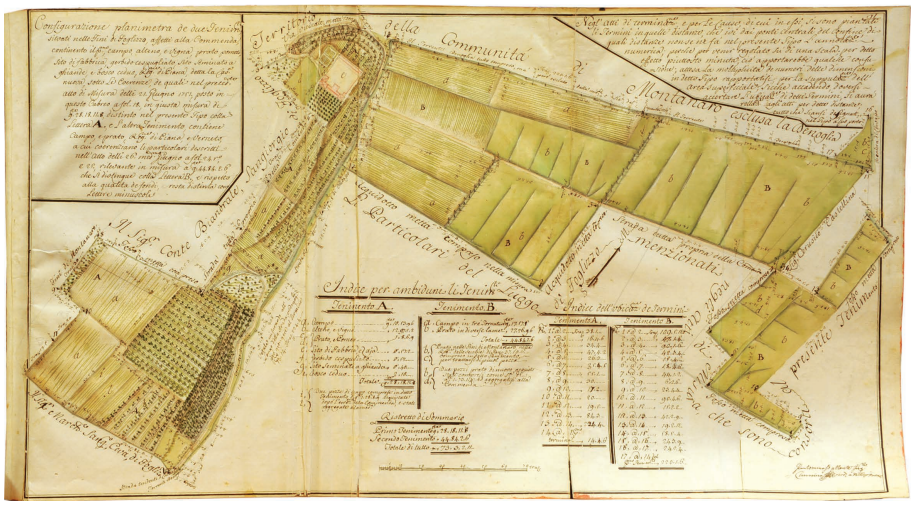
9 | 10

3. Conclusioni

Sulla somma totale dei cabrei (talvolta associati anche ad altre mappe territoriali sempre relative alla medesima commenda) conservati per l'ordine equestre dinastico mauriziano, circa ottanta, compresi entro un arco temporale ben definito e racchiuso in poco più di cent'anni, tra il 1715 e il 1830, un numero che rappresenta un'eccellenza assoluta per continuità e omogeneità, è possibile costruire una vera e propria macchina interpretativa, in grado di ricomporre perdute logiche agrarie, ridefinire processi di assegnazione, accorpamento e viceversa smembramento fondiario, anche sulla base della apposizione e del rilevamento a tratti puntiglioso di «cippi» e «coerenze»[23], ma questi soprattutto offrono lo specchio efficace del regime patrimoniale dell'ordine e della sua auto rappresentazione, una vera e propria effigie della potenza (anche attraverso gli stemmi, le cosiddette «armi» del sovrano e del commendatore che aprono ogni ricognizione «in figura»). Inoltre si presentano come efficaci strumenti di lettura delle colture antiche per aree nelle quali alla carenza di rappresentazione catastale non sempre sopperisce ricchezza documentaria di altra natura e che quindi rimarrebbero prive di materiali utili all'indagine; per quelle ampiamente dotate di documentazione offrono un utile raffronto. In ge-

23. Per le disposizioni: AOM, *Commende Patronate, Visitatori, Visite e Cabrei delle Commende*, m. 1, fasc. 5; per il ruolo degli architetti: Devoti, *Grandi e piccoli cabrei*, cit., pp. 53-79.





11 | 12__

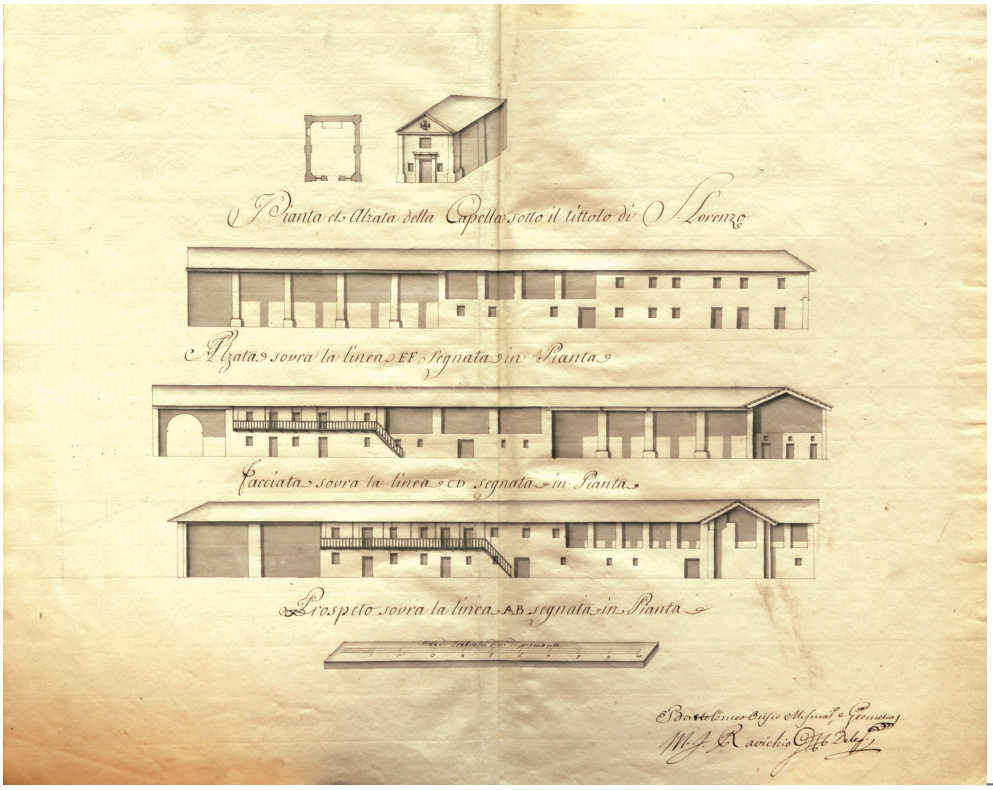
nerale costituiscono un supporto anche più ricco del catasto, essendo accompagnati da vedute assonometriche o frontali dei fabbricati cittadini [Fig. 11], come di quelli rurali, dalle cappelle alle cascine, ai giardini, ai frutteti, ai vigneti, con precise, nettissime e facilmente riconoscibili raffigurazioni della coltivazione della vite ad alteno, tipica delle campagne piemontesi [Fig. 12], non tralasciando, vista la natura specifica del cabreo, anche quelle minute strutture multifunzionali, sorte di tettoie attrezzate, che compaiono con insistenza sotto il nome di «casi da terra»[24] [Fig. 13]. Tracce, tutte, certamente latenti, ma persistenti, della complessità del territorio storico, una complessità dalla quale, ce l'ha insegnato proprio Guidoni, non bisogna lasciarsi spaventare, approntando gli strumenti più adatti – e cercando le fonti più varie – per comprenderne la natura e l'indubbio fascino [Fig. 14].

11_Ricognizione urbana delle case relative alla commenda di libera collazione di San Giovanni di Ginevra, poste in città, 1756 (AOM, *Mappe e cabrei*, Grandi formati 6, ora COM 43).

12_Grande tavola riassuntiva dei beni della commenda della Concezione di Maria Vergine in Caselle (Torino), con indicazione delle diverse condizioni colturali, tra cui campi, vigne, alteni e prati oltre a grande cascina a corte, al 1776 (AOM, *Mappe e cabrei*, Cabrei Torino 12, ora COM 24).

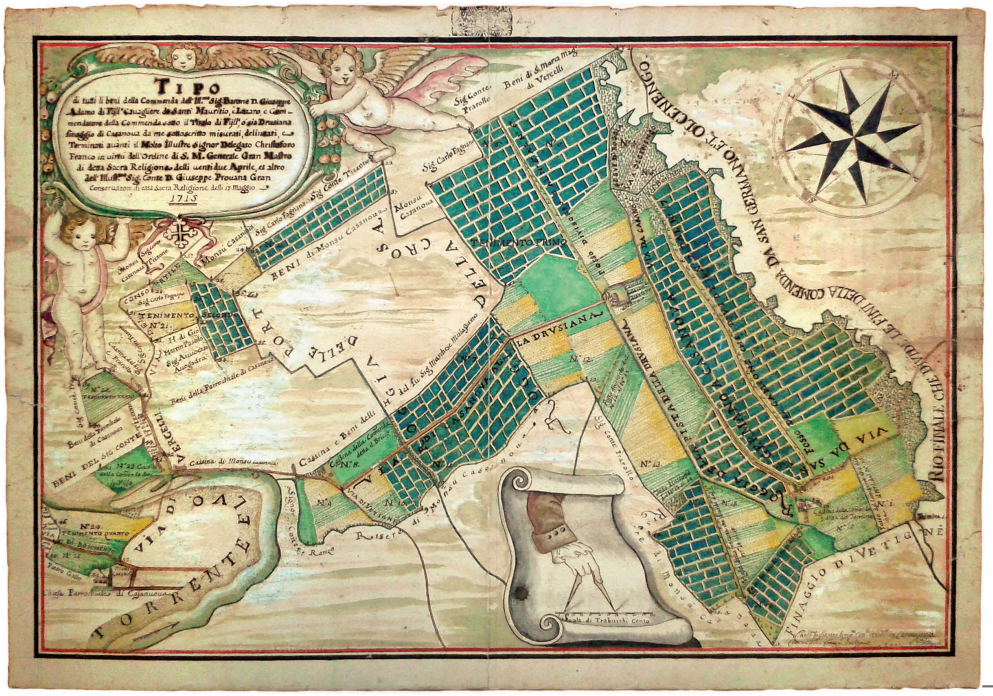
24. Le indicazioni per i «*visitatori*» prescrivono l'ispezione dei confini, indi di «*edificij, tanto civili, quanto rustici*», poi ancora la verifica «*della qualità de' beni, se sono campi, prati, vigne, alteni, ò boschi, se sono colti, ò incolti, con misura, coherenze, et qualità di ciascuno*», con, dal 1715, anche «formazione de' Cabrei». AOM, *Bolle pontificie, leggi e provvedimenti per l'Ordine de Santi Maurizio e Lazzaro*, aa. 1700 al 1800, vol. 2, pp. 37 sgg.

13_Diversi tipi di edifici rurali, dalla cappella alla cascina a stecca, ai «casi da terra» nel rilevamento contenuto nel cabreo della commenda di San Lorenzo di Carpice, patronata del cavalier Ossorio, posta in Monasterolo (Savigliano), 1716 (AOM, *Mappe e cabrei*, Cabrei Savigliano 5, ora COM 77).



__13

14_Carlo Fogliarino, agrimensore, *Tipo della commenda Drusiana ò sij Fylliana*, territorio di Vercelli, 1715. Grande tavola territoriale, relativa in particolare alle aree a risaia, a completamento del cabreo del medesimo anno (AOM, *Mappe e cabrei*, Cabrei Vercelli 3, aggregata, ora COM 22).



__14

L'IDEA DI CITTÀ. VALENZE SIMBOLICHE E TRADIZIONALI NEL PENSIERO URBANISTICO DI ENRICO GUIDONI

The Idea of a City. Symbolic and Traditional Value in Enrico Guidoni's Urban Planning Philosophy

DOI: 10.17401/su.s2.fpc13

Flavio Pietro Cuniberto
Docente aggregato di Estetica, Università di Perugia
flavio.cuniberto@tiscali.it

Parole chiave
Città, significato simbolico, testo, islamica
Town, Symbolic Meaning, Text, Islamic

Abstract
La ricerca di Enrico Guidoni percorre, in particolare tra il 1965 e il 1978, itinerari originali e d'avanguardia. La visione di una città come figura, o comunque in dialogo con la intenzionale rappresentazione di segni di carattere religioso o organizzativo, rimanda a valenze simboliche, richiami semiotici, secondo percorsi radicati nella storia e nella letteratura. Nella lettura della città islamica delle origini emergono alcune chiavi di percorsi di ricerca particolarmente intensi.

Particularly between 1965 and 1978, Enrico Guidoni's research followed original and cutting-edge paths. The vision of a city as a figure, or in any case engaging in a dialogue with the deliberate representation of religious or organisational signs, refers to symbolic values and semiotic references, along routes deep-rooted in history and literature. In the reading of the original Islamic city, some keys to particularly intense research paths emerge.

Agli inizi degli anni '70, Roland Barthes pubblicava *L'empire dessignes*: un piccolo libro in certo modo esterno ai suoi interessi abituali (la letteratura, il costume). Il libro, tradotto poi in italiano col titolo *L'impero dei segni*, è in effetti un libro sul Giappone o meglio sulla semantica del Giappone considerato come un tutto: le forme della vita quotidiana, il teatro No, le strade, la pittura e così via. Il Giappone come 'testo' da interpretare. Tra le osservazioni più rilevanti, ci sono quelle sulla fisionomia peculiare del 'centro' urbano e in particolare del centro di Tokyo, la capitale imperiale:

«La città di cui parlo – scrive Barthes– presenta questo paradosso prezioso: essa prevede sì un centro, ma questo centro è vuoto. Tutta la città ruota intorno a un luogo che è insieme interdetto e indifferente, dimora mascherata della vegetazione, difesa da fossati d'acqua, abitata da un imperatore che non si vede mai, cioè, letteralmente, da non si sa chi.[…] Una delle due città più potenti del mondo è costruita intorno a un anello opaco di muraglie, di acque, di tetti e di alberi, il cui centro stesso sussiste [...] non per irradiare potere ma per offrire a tutto il movimento urbano il sostegno del proprio vuoto centrale […] In questo modo, a quel che si dice, l'immaginario si dispiega circolarmente, intorno a un soggetto vuoto»[1].

Mentre nelle metropoli occidentali – scrive sempre Barthes - il centro urbano «è sempre pieno», è il luogo in cui si condensano i valori della civiltà (dal potere religioso a quello politico, a quello economico, al commercio, alla parola). Sarebbe questo, secondo Barthes, un tratto conforme all'indirizzo di fondo della metafisica occidentale, «[…] per la quale ogni centro è sede della verità»[2], è il luogo della massima densità ontologica (e dunque pieno, non vuoto).

La tesi di Barthes – che riconduce la fisionomia a suo dire opposta della città orientale e della città occidentale a una sorta di 'a priori' metafisico – è senza dubbio suggestiva (va da sé che questo vuoto centrale diventa una chiave per capire anche altri aspetti della cultura giapponese, profondamente segnata dal buddismo nella variante zen). O meglio, è tanto suggestiva quanto discutibile. Anzitutto perché Barthes sembra vedere in questo centro vuoto una prerogativa

---

1. Roland Barthes, *L'empire dessignes*, Seuil, Paris 1970, trad. it. di M. Vallora, *L'impero dei segni*, Einaudi, Torino 1984, pp. 39-42.
2. Ibidem.

originale del Giappone e della sua capitale, quando poi è facile vedere che la stessa struttura si ritrova anche Pechino, nella cosiddetta Città Proibita (ossia il complesso delle residenze imperiali), come a Mosca, nel Cremlino degli Zar o del potere sovietico. Dunque sarà un tratto asiatico, più che giapponese ? Nemmeno, perché è la natura sacrale del potere a imporre questa fisionomia apparentemente vuota e silenziosa, o per meglio dire 'inviolabile' (il sacro è per definizione l''inviolabile'). Se cercassimo una conferma di questa contro-tesi, basterebbe scendere da Valle Giulia verso il Colle Vaticano, e troveremmo, anche qui, nel cuore dell'Occidente, un Centro murato, sottratto alla vita ordinaria della città: chi ha mai visitato i Giardini Vaticani? Il cuore della Roma cristiano-cattolica è un recinto invisibile, che a malapena si lascia indovinare dietro la mole dei palazzi apostolici, della basilica, dei musei vaticani. Dunque Barthes è vittima di una *bévue*? Di un abbaglio semiotico, che gli fa attribuire all'Oriente buddista un tratto che è invece comune a tutte le società tradizionali, dove il vertice del potere sta al centro, ed è un centro sacrale, un recinto non accessibile ai profani? Probabilmente è così.

2

Questo preambolo su Barthes e l'equivoco del 'centro vuoto' ha un duplice obiettivo. Il primo è di richiamare un clima d'epoca: gli anni in cui la semiotica o semiologia – soprattutto di matrice francese – dilagava in ambiti sempre più vasti delle scienze umane, 'minacciando' di diventare una sorta di chiave universale, applicabile a qualunque tipologia di oggetto. (Solo per dare un'idea del 'clima', erano gli anni in cui anche un filosofo tedesco di tutt'altra formazione e con tutt'altri obiettivi pubblicava un libro famoso dal titolo *Die Lesbarkeit der Welt*, *La leggibilità del mondo*, 1979: dunque il mondo come mega-testo offerto alla lettura e all'interpretazione). Il *Trattato di semiotica generale* di Umberto Eco usciva, intanto, nel 1975[3].

Ma introdurre il ricordo il ricordo di Enrico Guidoni evocando la dittatura semiotica degli anni '70 e degli anni '80 ha in realtà un significato fortemente provocatorio: perché il lavoro di Guidoni sulla forma della città e sulla città come 'testo' non ha nulla a che fare, malgrado le apparenze, con la dittatura semiotica di quegli anni.

Il secondo obiettivo, collaterale, è di rievocare quel 'pansemiotismo' in uno dei

3. Hans Blumberg, *Die Lesbarkeit der Welt*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1979, trad. It. *La leggibilità del* mondo, Il Mulino, Bologna 1984; Umberto Eco, *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano 1975.

suoi molti punti deboli, delle sue cadute ermeneutiche. Eppure Roland Barthes è un intoccabile, tra gli intellettuali parigini di quegli anni è uno dei più venerati e omaggiati. Il caso-Guidoni ha un tratto 'caratteriale' opposto: non è diventato un facile oggetto di culto, non ha il *glamour* della Rive Gauche, non ha 'lavato i panni nella Senna', il suo pensiero urbanistico non deriva, come tanti nipotini italiani e anche tedeschi, dal verbo parigino: e infatti viene da più lontano, le sue radici stanno altrove, e il terreno in cui queste radici affondano è molto più solido, malgrado le critiche che alcune delle sue ipotesi più audaci hanno potuto e possono tuttora sollevare.

3

Quale sia questo terreno, questo retroterra culturale che fa da sfondo alle sue geniali esplorazioni storico-urbanistiche, è un argomento che non tratterò nel breve spazio di questa relazione (e che altri potrebbero trattare con maggiore cognizione di causa). Vorrei soffermarmi, più semplicemente, su alcuni esempi del suo lavoro sulla città come testo, come sistema di segni da interpretare (ma non sulla scia del pansemiotismo di matrice francese).

Il primo esempio, ben noto a chiunque abbia famigliarità con i suoi scritti, è quello della Roma classica e dell'evoluzione della sua pianta urbana: che non è solo un esempio accanto ad altri, un caso-studio, ma l'illustrazione pregnante di un metodo di lettura. In breve: col passaggio dalla Roma pagana alla Roma cristiana, lo schema classico – cardo e decumano – diventa uno schema cruciforme grazie all'inserimento dei nuovi edifici di culto.

In epoca imperiale l'asse ideale della città, l'*axisurbis*, è quello che prolunga in entrambe le direzioni la Via Sacra, l''asse sacro' del Foro. Sul prolungamento meridionale della Via Sacra sorge il Colosseo, che finisce per assumere in età neroniana il carattere di un nuovo centro urbano (nuovo rispetto alle collocazioni precedenti del centro o *umbilicusurbis*, in un rapporto sempre problematico con quel centro primordiale che è il cosiddetto *mundus*). Il Colosseo è concepito come un 'teatro universale', capace di accogliere al centro dell'Impero tutti i popoli governati da Roma. La dimensione del 'teatro' è dunque già simbolica, perché porre al centro un teatro (un anfiteatro), significa porre al centro un edificio destinato alla 'messa in scena' della Capitale come Centro, come *Caput Mundi* (o come *Urbs*, come Urbe). La vicenda che 'calamita' per così dire l'attenzione di Guidoni è appunto la metamorfosi di questo asse urbano, che in età costantiniana viene mantenuto – rimane l'*axisurbis* – e nello stesso tempo cristianizzato, collocando sull'asse le due basiliche principali (San Giovanni in Laterano e San Pietro). In una fase successiva verrà aggiunto un asse ortogonale (potremmo definirlo un *decumanus* cristianizzato), tra Santa Pu-

denziana (poi Santa Maria Maggiore) e San Paolo Fuori le Mura. Lo schema *cardo-decumanus* viene traslato in un nuovo schema cruciforme: in quella che Guidoni chiama la 'croce di chiese'.

Ma se prendiamo una pianta di Roma e colleghiamo a due a due le quattro basiliche, ci accorgiamo che il punto di intersezione dei suoi segmenti, ossia il centro della croce, coincide esattamente con il Colosseo, che funge così da fulcro anche della nuova pianta urbana. La traslazione è dunque solo parziale, perché mantiene non solo l'*axisurbis* (il *cardo*), ma anche il Colosseo come centro, adottandolo come simbolo della eternità di Roma. È difficile immaginare una dimostrazione più grandiosa e più efficace della continuità 'sacrale' tra la Roma classica e la Roma cristiana (anche se si tratta di una sacralità di natura diversa: una sacralità, ad esempio, che sembra fare a meno del *genius loci*; ma che non rinuncia a imprimere una sorta di scrittura sacra sul corpo piano della città)[4].

Si diceva che l'esempio è una illustrazione pregnante del metodo seguito da Guidoni, suggerendo di intendere la città in generale come un luogo in cui è possibile inscrivere dei segni, ossia di fatto come un 'testo' (o meglio un 'ipotesto'). Come ogni testo anche la città comporta un codice, che dovrà essere interpretato, decifrato: Enrico Guidoni è un grande decifratore delle piante urbane. Per tornare alla pagina da cui siamo partiti: lo sguardo di Guidoni su Roma è più acuto dello sguardo di Roland Barthes sulla pianta di Tokyo: e non solo perché Guidoni è un urbanista mentre Barthes non lo è, ma perché la sua percezione del simbolico è epistemologicamente superiore alla percezione che Barthes può avere del semiotico[5].

---

4. La questione del *genius loci* porterebbe lontano. Quando Guidoni afferma che il passaggio dalla Roma pagana alla Roma cristiana «privilegia la planimetria rispetto ad altre componenti spaziali», l'osservazione è preziosa perché attribuisce un peso crescente ai segni impressi sulla superficie urbana, sacrificando nello stesso tempo altre dimensioni di significato, che erano quelle considerate dai *gromatici veteres*, dagli antichi agrimensori, estremamente attenti alla dimensione 'cosmica' del luogo (ai riferimenti astronomici e, con un termine moderno e del tutto improprio, 'paesaggistici'). La cristianizzazione della pianta di Roma non comporta solo una nuova *inauguratio*, che investe la pianta urbana di nuovi significati, ma comporta insieme una esclusione (almeno potenziale) dei riferimenti naturali extra-urbani, che sono invece decisivi per la città pre-cristiana già nella scelta del luogo.

5. Come esempio di questi segni impressi sulla superficie della città – come fosse uno schermo bidimensionale –, non si può ricordare che uno dei primi lavori di Guidoni è uno studio sulla piazza del Campo di Siena (1965), che riprodurrebbe in planimetria il mantello della Vergine, a cui la città è consacrata. La città diventa un testo 'figurato'. I segni impressi sono figure (Enrico Guidoni, *Il Campo di Siena*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura dell'Università di Roma», LXXI-LXXII, serie XII, f. 71-72, Roma 1965, pp. 1-52).

4

Il secondo esempio è quello su cui vorrei soffermarmi più a lungo, perché mi è sempre apparso e mi appare tuttora straordinario. Mi riferisco ai fondamentali contributi di Enrico Guidoni sulla città medievale (per esempio il volume sulla *Città europea dal IV all'XI secolo*)[6], e in particolare al suo interesse per la città islamica. Certo, nell'arco di tempo considerato – almeno dall'VIII all'XI secolo – la città europea medievale è *anche* la città islamica (dalla penisola iberica alla Sicilia). Ma nell'anno di grazia 1978 qual'era la presenza della cultura islamica nella nostra storiografia medievale? I lavori pionieristici e fondamentali di Alain de Libéra sulla filosofia islamica come componente essenziale del pensiero europeo medievale risalgono ai primi anni '90. In questo ambito (e qui la cultura parigina si riscatta) il contributo di De Libéra è rivoluzionario. Ma nell'anno di grazia 1978 attribuire un ruolo decisivo all'Islam nella formazione della città europea non è meno rivoluzionario. Scrive Guidoni:
«il recupero, in tutta la sua determinante funzione, del mondo islamico e con esso della penisola iberica alla storia della formazione delle città dell'Europa è, per l'appunto, una delle proposte di questo lavoro»[7].
Sorvolando sulle analisi specifiche (o sul formidabile significato anche storico-culturale di città come Toledo e Cordova, la capitale del califfato Omayyade), vorrei venire a un punto che è di nuovo una illustrazione di metodo. Rispetto alla possibilità di leggere la pianta urbana come un 'testo' intramato di valori simbolici, e comunque da decifrare, il capitolo sulla città islamica è infatti assolutamente decisivo. La densa 'semantica' della città islamica viene esaminata da Guidoni lungo tre direttrici principali. 1) La città-paradiso; 2) l'orientazione rituale; 3) la città come scrittura. Sorvoliamo sulla seconda, ossia sul fatto che in ogni moschea il *mihrab* – la nicchia di preghiera – segnala la direzione della Mecca e funge così da ago della bussola, orientato non verso il Nord ma verso il Centro sacro della fede islamica. La questione ha una rilevanza architettonica, perché determina la struttura della moschea, ma finisce per avere una rilevanza più ampiamente urbanistica, perché l'intera comunità musulmana, in quanto raccolta in preghiera, si orienta verso la Mecca. È come se l'intera costellazione delle città islamiche fosse 'rivolta', ai quattro angoli del mondo, verso un unico punto, un unico centro:
«L'immenso 'sistema di città' del mondo islamico si volge dunque nella orientazione del *mihrab* delle moschee, dei fedeli in preghiera e dei pellegrinaggi rituali

6. Enrico Guidoni, *La città europea. Formazione e significato dal IV al IX secolo*, Electa, Milano 1978
7. Ibidem, p. 6.

alla Mecca. Da questa città, più propriamente dalla Ka'aba, secondo la concezione islamica, scaturiscono, come dal punto più alto del mondo, le regioni della terra, che 'si è espansa al di sotto di essa': essa è quindi la madre delle città, *umm al-qura'* [la radice di Qur'an 'comporta un'idea di raccolta e di sintesi'], cioè la città di riferimento, il centro sacro di tutte le direzioni che da essa si irraggiano nelle diverse parti del mondo. Questa prerogativa divina, che differenzia la Mecca dalle capitali califfali (e essenzialmente da Baghdad) ne fa un centro unico, il santuario del mondo, dai caratteri non solo, e non propriamente, urbani»[8].

5

Riguardo alla città-paradiso. Che una cultura dei climi aridi o addirittura desertici tenga in alta considerazione il giardino (a cominciare da quel proto-giardino che è l'oasi) appare abbastanza ovvio. Forse è meno ovvio il suo riferimento alla città, che è il luogo edificato per eccellenza. E invece il paradiso è un costante riferimento 'archetipico' nelle descrizioni delle città islamiche. Il caso più eclatante nella letteratura araba è quello di Baghdad ai tempi del Califfato, quando la grande capitale viene descritta come una città-paradiso: non in senso generico e metaforico, ma alludendo alla ricchezza dei suoi giardini (descrizioni analoghe si trovano per Damasco, Aleppo, Valencia). «Ne risulta insomma un'idea di città molto diversa, ad esempio, dall'idea cristiano-medievale della città dove il paradiso o giardino non sembra essere un elemento di qualche rilievo»[9].
Sviluppando le riflessioni di Guidoni sul motivo della città-paradiso, si potrebbe rilevare come la città e il giardino (il paradiso come giardino archetipico) presentino una notevole analogia strutturale, che sembra ricondurre le due forme – la città edificata, il puro verdeggiare non edificato – a una sorta di *archetipo unitario*. Se la città si definisce come un rapporto dinamico tra il centro e il limite (il centro si apre verso il limite, e il limite chiude questo aprirsi; la città come sintesi dinamica tra un movimento centrifugo e un movimento centripeto), il

8. Ibidem, p. 57. Quando parla dell'«immenso sistema urbano» del mondo islamico, Guidoni lo pensa anche in relazione all'Europa e al suo peso nell'evoluzione della città europea (una delle tesi più suggestive è che l'impronta della città islamica sia riconoscibile anche in zone che non appartengono all'Europa islamizzata in senso stretto: per esempio le città dell'Italia centrale, e fra queste Guidoni nomina anche Perugia). È però di particolare intensità il suo riferimento a Cordova, la capitale del Califfato fino al secolo XI. Il crollo repentino – scrive Guidoni – «di questo immenso polo urbano, è una delle catastrofi più decisive nella storia dell'Occidente medievale. Esso interrompe bruscamente la crescita di una metropoli capace di bilanciare, all'estremità occidentale del Mediterraneo, il peso e la funzione di Costantinopoli in Oriente». Cit. Ibidem, p. 65.

9. Ibidem.

giardino (l'*hortus* latino e il *chortos* greco) è anch'esso uno spazio delimitato: è proprio il limite, il confine – la chiusura del giardino – a costituirlo come tale. Si potrebbe dire che il giardino può crescere e prosperare – per esempio come frutteto, che è una variante del giardino – proprio in quanto è delimitato: che può aprirsi in quanto è chiuso (il movimento dell'aprirsi, nel caso del giardino è la sua crescita vegetale, lo slancio verticale delle piante e dei frutti). E la città è realmente tale nella misura in cui ha un confine che la delimita (e non si disperde invece nella *no man's land* di un suburbio indeterminato). C'è in entrambi i casi – il giardino e la città – un doppio movimento, di chiusura e di apertura.
Ma se questa analogia morfologica suggerisce che la figura della città e la figura del giardino tendono a sovrapporsi (come un convergere di opposti, che ammettono peraltro tutta una serie di gradi intermedi tra la natura pura e l'artificio puro), è come se le due figure presupponessero – nel vasto spettro delle loro manifestazioni – una sorta, come dicevo, di archetipo unitario o di meta-archetipo (in cui la città e il giardino finirebbero per coincidere).
L'idea islamica della città-giardino sembra incarnare precisamente questo meta-archetipo della convergenza: di una città che è un giardino e di un giardino che è una città. Non è un caso che l'esempio probabilmente più impressionante di questa convergenza sia proprio di ambito islamico: e mi riferisco all'Alhambra. Che non è una città in senso proprio (la città è Granada), ma è tuttavia un complesso residenziale molto articolato, una sorta di *castellum*, in cui l'elemento edificato, la pietra, l'elemento vegetale e l'acqua giocano fra loro in un insieme straordinariamente armonioso.

6

Ma vorrei venire alla terza 'direttrice' delle pagine di Guidoni sulla città islamica, che è poi quella più originale e più audace: la città islamica come testo da decifrare. Come in tutti i casi in cui il termine 'linguaggio' (o anche il termine 'scrittura') vengono usati in senso lato, come in tutti i casi in cui troviamo dei codici all'opera, si potrà dire che l'oggetto codificato può essere letto, decifrato ecc. (un quadro, un brano musicale, una pratica sociale e così via). Ma Guidoni ha in mente qualcosa di più radicale: la sua idea è la città islamica si articoli *realmente* come un testo scritto.
A differenza della città romana, e poi della città cristiano-medievale, la città islamica presenta un tessuto stradale estremamente complicato che può apparire caotico. Ma questa caoticità è solo apparente, perché, come risulta dalle fonti arabe – esiste una letteratura molto elaborata sul tema della città – la struttura delle vie risponde a una grammatica precisa: intorno a un numero limitato di vie rettilinee (*shari*) si dispone una fitta rete di vie secondarie, classificate come

vicoli (*durub*) e come vicoli ciechi (*azikka*). Ma «[…] l'insieme di questi elementi – la via principale, il vicolo, il vicolo cieco – si ripete in forma regolare come una cellula grafica ripetuta. L'impianto urbanistico appare allora come 'un insieme di calligrammi', basato sulla ripetizione di modelli residenziali elementari»[10]. Parlando di 'calligrammi', Guidoni pensa naturalmente al ruolo fondamentale della calligrafia tra le arti islamiche tradizionali[11].
Il senso del discorso è chiaro: la pianta della città islamica è una sorta di scrittura, basata sulla ripetizione (variata) di alcuni elementi base. Ma Guidoni si spinge oltre. Non solo la scrittura ha un significato centrale nella religione islamica (i versetti coranici), ma questa centralità assume una funzione decorativo-figurativa anche sulle superfici architettoniche, e quindi alla fine nell'intero spazio urbano. La scrittura tende a invadere lo spazio urbano e a condizionarlo. (È noto che le fasce calligrafiche si insinuano un po' dovunque, per esempio all'esterno degli edifici religiosi, e in forme anche spettacolari). Insomma: l'impianto urbanistico non farebbe che tradurre sulla scala della città – su scala urbanistica – questa onnipresenza della calligrafia, dove il valore semantico fa tutt'uno col valore ornamentale. (Da una parte è la scrittura – le scritte calligrafiche – che invade la città, dall'altra è la stessa città che 'tende' a configurarsi come un sistema calligrafico, come scrittura).

7

Qui si tocca con mano l'audacia dell'ipotesi e insieme la grande lucidità metodologica che accompagna in Guidoni la formulazione dell'ipotesi. Come intendere infatti questo sistema di calligrammi urbani? Come il frutto di un progetto intenzionale? In questo caso si richiederebbe un alto livello di pianificazione urbanistica. E se non è il frutto di un progetto intenzionale che cosa sarà, se non una illusione proiettiva da parte di chi legge la città islamica?[12]

---

10. Ibidem, p. 56.

11. Guidoni cita in proposito un testo classico sull'argomento (di Ibn Dukmak), in cui troviamo una meticolosa classificazione delle tipologie stradali, dove i tipi stradali sono a loro volta analizzati nei loro elementi costitutivi: «ne segue una complicatissima dissezione della rete stradale della città secondo un criterio classificatorio che deve ritenersi, anche se di difficilissima interpretazione, basato su un rigoroso approccio scientifico alla sua struttura. Ognuno dei tipi infatti si ripete un certo numero di volte, come l'elemento grafico di un arabesco; il loro insieme costituisce il complesso dei 'pezzi' omogenei [...] che compongono la città». Cit. Ibidem, p. 59.

12. La questione della progettualità intenzionale di questi sistemi di segni ritorna anche in altri ambiti: dai calligrammi inscritti nella piante urbane del Medioevo cristiano, al fenomeno – assiduamente studiato da Guidoni – degli edifici religiosi degli ordini mendicanti e del loro disporsi

L'ipotesi del progetto intenzionale e quella alternativa e opposta della pura proiezione immaginaria sembrano creare un'impasse da cui è difficile uscire. Se ne esce, in realtà, con una ipotesi ulteriore: che il *modus operandi* della mente islamica, abituata ai calligrammi, possa procedere analogamente anche nella costruzione degli spazi urbani, anche senza un progetto intenzionale. Come un 'imprinting gestuale' che si ritrova in ambiti diversi.
Guidoni non si sofferma su questa ipotesi (che sfocerebbe in una lettura 'fisiognomica' della città: una lettura che individua nel corpo della città delle forme ricorrenti non riducibili al loro significato funzionale). La città diventerebbe un volto da interpretare (e avremmo una svolta metodologica non più 'alla Barthes' ma 'alla Spengler', nel senso di una morfologia quasi 'goethiana' della città). Ma avanza tuttavia un'ipotesi molto forte: che possa esistere un sistema di corrispondenze «[…] tra il vocabolario linguistico islamico – nella sua trascrizione calligrafica – e il vocabolario urbanistico»[13]. In questo modo la 'scrittura' della città diventerebbe davvero un'estensione 'sul grande schermo' di significati propriamente linguistici, connessi – è probabile – col testo sacro.
Leggendo queste pagine – come anche le pagine sui calligrammi della città cristiana medievale – si ha la netta impressione che Guidoni stia inseguendo un paradigma scientifico che non siamo ancora in grado di definire:
«L'influenza esercitata nell'alto Medioevo dalle figure che condensano particolari significati simbolici sulla produzione architettonica e urbanistica deve essere ancora interamente indagata: se ne conoscono appena gli esempi più semplici e immediati. In realtà ci sfugge ancora quasi per intero il vero tramite tra modelli e opere costruite».
È alla ricerca, per così dire, di una 'scienza senza nome'.

8

Ciò non esclude che questa scienza possa essere esistita, in altri tempi e ad altre latitudini. Mi piace perciò concludere con un riferimento, sempre di ambito islamico, che può dare un'idea di questo retroterra, in senso lato 'tradizionale'. Secondo alcune correnti – molto autorevoli – del sufismo islamico, la realtà del mondo è il

---

sulla mappa della città comunale secondo un criterio spaziale o simbolico-spaziale preciso, dove il triangolo formato dai tre edifici – la chiesa francescana, quella domenicana, quella agostiniana – è tale che il suo baricentro (il punto di intersezione delle mediane) viene a coincidere col centro della città: la piazza, la fontana maggiore, o – nel caso di Lucignano d'Arbia – la campana pubblica custodita nel palazzo comunale.

13. Ibidem, p. 57.

dispiegarsi dei segni di Dio (in termini occidentali e un po' grossolani diremmo: il mondo come teofania). Ma nella lingua araba la parola 'segno' (plurale *ayat*) significa anche 'versetto', e allude perciò nello stesso tempo ai versetti del Corano. I segni della lingua sacra, della lingua coranica, sono formati da lettere-elementi (*huruf*) che sono in certo modo le «particelle elementari» sia del Libro Sacro che del Libro del Mondo[14]. La città come calligramma – come la intende Guidoni –sarebbe 'presa'in questo gioco di rimandi tra il microcosmo del Libro e il macrocosmo del Mondo, come una stazione intermedia tra il piccolo e il grande, e a un livello di coscienza o di consapevolezza che non ci è dato conoscere.
Come si accennava all'inizio, il terreno i cui è radicato il pensiero urbanistico di Enrico Guidoni non è la semiotica degli anni '70. È un terreno molto più antico e fecondo. L'audacia e la genialità delle sue proposte misurano la nostra distanza da questo terreno al tempo stesso raffinato e arcaico, e sono un invito sostanzioso a ricompitarne il lessico e la grammatica: come riscoprire un continente perduto[15].

14. Michel Chodkiewicz, *Introduction*, inIbn Arabi, *Les Illuminations de la Mecque*, Albin Michel, Paris 1997, p. 53.

15. Perugia, 11 dicembre 2017.

Salamanca. Catedral veja de
Santa María.

LOCALIZZAZIONE E RELAZIONI SPAZIALI DEGLI INSEDIAMENTI RELIGIOSI E CONVENTUALI NELLE CITTÀ EUROPEE*

Localization and Spatial Relations of Religious and Conventual Settlements in European Cities

DOI: 10.17401/su.s2.lz14

Laura Zanini
Associazione Storia della Città
l.zanini@criteriaweb.com

Parole chiave
Ordini mendicanti, edifici religiosi, conventi, Enrico Guidoni, Europa
Mendicant Order, Religious Buildings, Convents, Enrico Guidoni, Europe

Abstract
La costruzione di edifici religiosi all'interno di un contesto urbano si connota come atto urbanistico sia per la monumentalità e complessità delle architetture sia per il ruolo sociale che gli ordini rivestono. A partire dal medioevo con questi interventi di carattere urbanistico

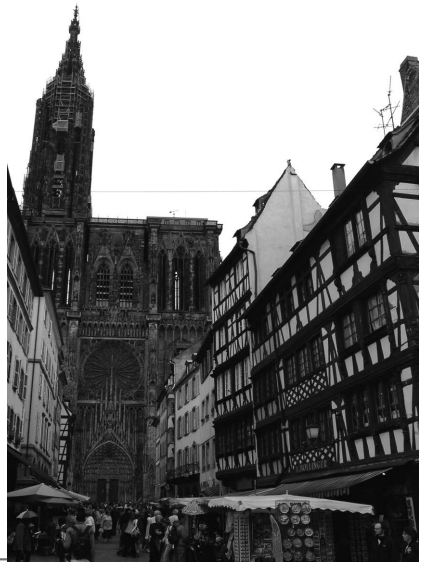
---

* Ho l'occasione di pubblicare in questa sede il testo del mio intervento al convegno *La città europea. Temi e modelli*, Giornata di studio in onore di Enrico Guidoni (Facoltà di Architettura «Valle Giulia», Roma, 23 novembre 2007). La comunicazione costituisce un report di sintesi sullo stato della ricerca in quell'anno, su di un tema aperto dagli studi di Enrico Guidoni cui fanno indispensabile riferimento, ancora oggi, i tanti contributi editi negli anni. Sulla scorta del lavoro Enrico Guidoni, *Città e ordini mendicanti*, *il ruolo dei conventi nella crescita e nella progettazione urbana del XIII e XIV secolo*, in «Quaderni Medievali», 4, 1977, pp. 67-106, ho svolto e sostenuto la mia tesi di dottorato presso l'Universitè Sorbonne-Paris IV di Parigi, diretta dal prof. Jean Robert Pitte (1997), di seguito edita col titolo originale Laura Zanini, *Les Ordres mendiants in l'histoire de l'Urbanisme de Paris: les couvents medievaux de la Rive Gauche*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Asq, 1999.

si creano particolari relazioni tra edificato preesistente, nuovi complessi religiosi e spazi aperti pubblici. Si generano così rapporti dimensionali, visivi, qualitativi che esplicitano il nuovo carattere dei luoghi e danno luogo a esperienze percettive urbane progettate per esplicitarne la funzione spirituale e sociale. Questo articolo evoca sinteticamente alcuni dei differenti temi che riguardano gli edifici religiosi urbani e in particolare il rapporto dei conventi degli Ordini Mendicanti con la città medievale.

The construction of religious buildings within an urban context is characterized as an urban planning act both for the monumentality and complexity of the architecture and for the social role that the orders play. Starting from the Middle Ages, these urban interventions created particular relationships between pre-existing buildings, new religious complexes and public open spaces. In this way, dimensional, visual and qualitative relationships are generated that make explicit the new character of places and give rise to urban perceptive experiences designed to make explicit their spiritual and social function. This article summarizes some of the different themes concerning urban religious buildings and in particular the relationship of the convents of the Mendicant Orders with the medieval city.

La componente degli edifici religiosi nella costruzione del tessuto urbano a partire dal medioevo riveste un ruolo primario nella definizione del concetto di città parimenti alle mura difensive, ai palazzi comunali ed agli edifici residenziali popolari e nobiliari. La reciproca relazione dell'edificato si articola con gli spazi aperti pubblici e privati generando rapporti dimensionali, visivi, qualitativi che esplicitano il carattere dei luoghi e delineano nuove esperienze percettive.
Il tema trattato abbraccia una tale complessità di situazioni e di esperienze urbanistiche la cui presentazione in modo comparato può avvenire solo con la cura per gli approfondimenti e la verifica delle specificità che è alla base del metodo che Enrico Guidoni ha trasmesso e che accomuna i lavori che seguono la metodologia da lui strutturata e dunque solo per tagli tematici da sviluppare in specifiche sessioni di ricerca. In questa sede in particolare si riprende in modo sintetico il rapporto dei conventi degli Ordini Mendicanti con la città medievale ed in premessa sanno brevemente evocati alcuni dei differenti temi che riguardano gli edifici religiosi urbani.
Il sistema religioso, fino all'XI secolo interlocutore di una società rurale, si adegua al crescente sviluppo urbano del XII e XIII secolo. La costruzione delle grandi cattedrali tra XI e XIV secolo nelle città europee introduce dei processi urbanistici che si attuano con modalità del tutto simili in contesti diversi. Opere di demolizione degli isolati confinanti con la chiesa preesistente, l'organizzazione dei cantieri di grande scala all'interno del tessuto urbano, la gestione dei fenomeni di indotto conseguenti e soprattutto la scelta del grande scarto dimensionale tra la città ed il nuovo edificio religioso. Una delle componenti scenografiche principali fu proprio l'ergersi improvviso di una emergenza architettonica da un tessuto edilizio minuto ed omogeneo [Fig. 1].
Nelle vedute di città alla compattezza dell'edificato attorno all'imponente volume della cattedrale e al diffuso svettare dei campanili parrocchiali si aggiungono poi nuovi edifici religiosi conventuali. Con la definizione delle strategie di insediamento urbano gli ordini religiosi, Mendicanti in particolare, si ripropongono di rispondere alle istanze intellettuali dei borghesi, gli abitanti delle città più sfuggenti all'azione della chiesa.
Gli impianti nelle città sono strutturati con una centralità principale rappresentativa dell'intera comunità e con una teoria di chiese minori a servizio dei vari comparti urbani, quartieri, rioni o borghi. Alcune chiese *extramoenia* costituiscono il riferimento territoriale diffuso e satellitare rispetto ai grandi complessi monastici. Le funzioni urbane che si integrano a quella religiosa delle imponenti



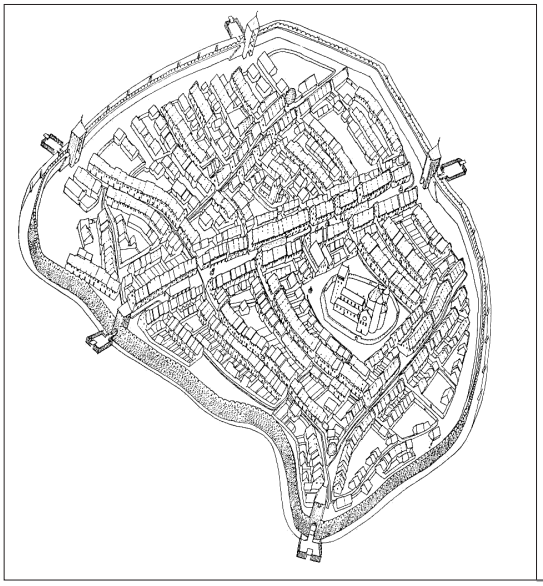
1_Cattedrale di Strasburgo: la prospettiva dell'ingresso laterale.

2_Münster di Friburgo in Brisgovia (1250-1510): l'ingresso-torre.

1 | 2__

chiese europee sono diverse. Il duomo di Friburgo in Germania presenta un'imponente torre centrale di ingresso [Fig. 2] che contiene una *halle* per riunioni pubbliche al piano terra [Fig. 3] ed un punto di controllo urbano e territoriale strategico sull'apice a 116 metri di altezza [Fig. 4].
La cattedrale di Avila nella sua ricostruzione si integra alle mura difensive e l'abside si struttura fisicamente come torre difensiva acquisendo anche il ruolo di fortezza.
Le strutture delle grandi ricostruzioni si integrano alle preesistenze modificando i traguardi percettivi e creando nuovi fondali come nella ricostruzione della cattedrale di Salamanca.
Nelle Bastides francesi troviamo la valorizzazione della tridimensionalità dell'edificio nel rapporto diagonale tra piazza e chiesa la cui esaltazione è massima quando uno spigolo della facciata è centrale rispetto alla veduta preferenziale e la percezione dell'edificio è complessiva, tridimensionale e in tale posizione, nella scenografia urbana, incrementa la sua monumentalità.
Nel complesso delle trasformazioni urbanistiche legate all'evolversi del rapporto tra edifici religiosi e contesto urbano persiste ed anzi acquista un significato più codificato l'antica tradizione altomedievale del *conventus ante ecclesiam*, del sagrato quindi dove si svolgono anche le attività collettive di tipo commerciale come il mercato; sono luoghi interpretati come appendice dell'edificio sacro[1]. Nell'Eu-

1. Già nell'editto di Rotari (543) si parla del *conventus ante ecclesiam* o *conventus civium* come



3 | 4

3_*Halle* del Münster di Friburgo utilizzata come luogo di riunioni pubbliche.

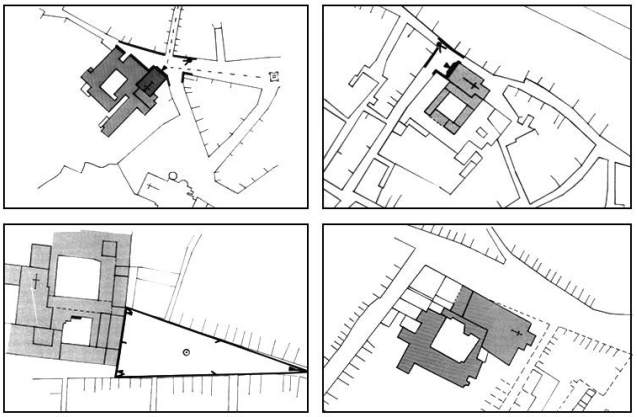
4_La città di Friburgo in Brisgovia, fondazione del 1119, con l'isola della cattedrale del XIII-XVI secolo.

ropa centrale e settentrionale, all'origine dell'isolamento delle chiese in uno spazio ovale o irregolare va ricercata la presenza dell'area cimiteriale, che spesso resta ancora a lungo ad isolare l'edificio sacro dal resto delle città. Il sagrato, dunque, che nasce con la sacralità dovuta alle sepolture acquista nel tempo un ruolo sociale di sempre maggiore rilevanza. Lo spazio antistante la chiesa è il diaframma tra la dimensione rituale del divino e la dimensione terrena della fede [Fig. 5]. Da questo luogo si impartiscono le benedizioni e partono i percorsi processionali, si incontrano i fedeli e si incontrano i pellegrini. Il sagrato è il dialogo con la città, luogo di rappresentazioni ed estensione sociale dell'aula preposta ai riti. La forma del sagrato è la terrazza o l'abbraccio, è l'invito ad entrare e ad ascendere con una predisposizione spirituale che spesso è fisicamente rappresentata dai gradini antistanti.

A partire dal Duecento la predicazione scende nelle piazze, nelle strade, entra e si diffonde tra la gente, giungendo a motivare la trasformazione architettonica ed urbanistica di molti spazi pubblici. È con l'insediamento degli Ordini Mendicanti e con la notevole urbanizzazione che caratterizza molti centri nel corso del XIII secolo che si cercano nuove forme di rapporto e di connessione progettuale tra la chiesa e la piazza urbana [Fig. 6].

---

luogo assembleare dei cittadini davanti alla chiesa cattedrale. Cfr. Anna M. Nada Patrone, *L'ascesa della borghesia nell'Italia comunale*, Sezione I – La borghesia e l'avvento del comune, Documenti della Storia, 8, Loescher, Torino 1974.



5_Composizione dello spazio antistante una chiesa in una miniatura pubblicata da Enrico Guidoni nell'analisi di temi e modelli ispiratori della composizione urbana in Toscana.

6_Spazi-piazza dei conventi Mendicanti di Oristano (sopra) e Cagliari (sotto).

5 | 6__

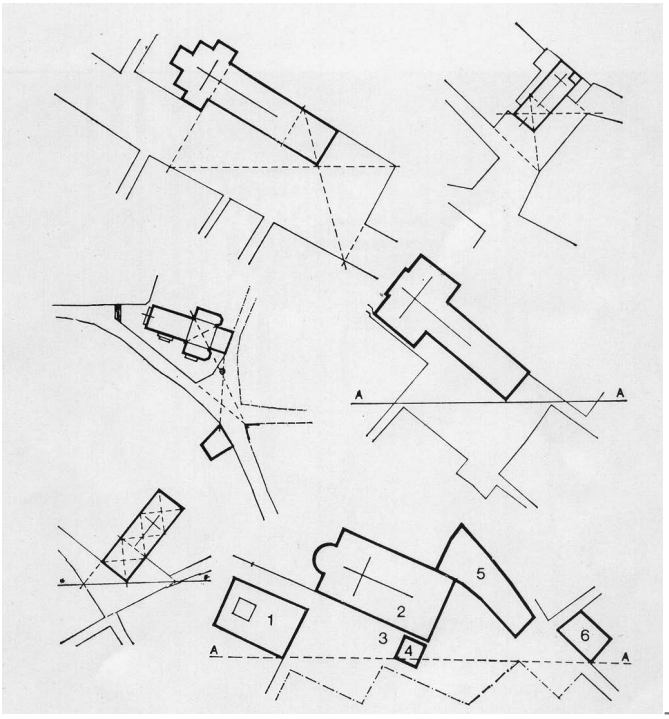
Il passaggio dal *forum* alla *platéa*, cioè dallo spazio ampio lastricato del luogo centrale dell'incontro della città romana allo spazio lineare, stradale, pavimentato della confluenza viaria della città medievale, avviene con la predilezione per le aree antistanti le chiese[2]. Un nuovo modello di piazza, con veduta di spigolo dell'edificio religioso viene recepito anche per la localizzazione di edifici civili, uno dei temi più interessanti della Storia dell'Urbanistica introdotto ed interpretato da Enrico Guidoni all'inizio degli anni '70[3] [Fig. 7].

Gli Ordini Mendicanti, alla dipendenza diretta del pontefice, divennero i portavoce della Santa Sede e gli osservatori di quel mondo vescovile e secolare che, lontano dal Vaticano, deteneva un consolidato potere occupando in modo prorompente il centro anche fisico di ogni città; questi Ordini ricevettero così privilegi particolarmente favorevoli all'aumento delle acquisizioni immobiliari e delle rendite. Lo spazio urbano venne ripartito per la definizione dell'area di questua e di predicazione di pertinenza del convento: Clemente IV nel 1268 nella bolla "*Quia Plerumque*" stabilisce in 300 canne la distanza minima tra conventi mendicanti, proprio per organizzare urbanisticamente in modo equilibrato la compresenza di diversi Ordini Mendicanti all'interno della stessa città.

La volontà pianificatrice a livello urbanistico è dichiarata in un momento del medio evo in cui, per la predicazione alle grandi folle, gli Ordini realizzano vaste

2. Ricordiamo il Ritmo dell'Anonimo Pipiniano, il *Versus de Verona* scritto tra l'VIII ed il IX secolo: «foro lato, spatioso, sternato lapidibus, ubi in quatuor cantus magnus istàt forniceps; plàteas mire sternate de sectis silicibus» citato in un contributo significativo sul tema da Francesca Bocchi, *L'Italia alla fine del medioevo. I caratteri originali nel quadro europeo*, Centro Studi sulla Civiltà del Tardo Medioevo, a cura di F. Silvestrini, Firenze University Press, San Miniato 2007, pp. 20-21.

3. Enrico Guidoni, Angela Marino, *Territorio e città nella Valdichiana*, Multigrafica, Roma 1972, pp. 58-59, 84-85. Enrico Guidoni, *L'architettura della città medioevali. Rapporto su una metodologia di ricerca*, in «Mélanges de l'Ecole française de Rome», LXXXVI, 1974, pp. 481-525.



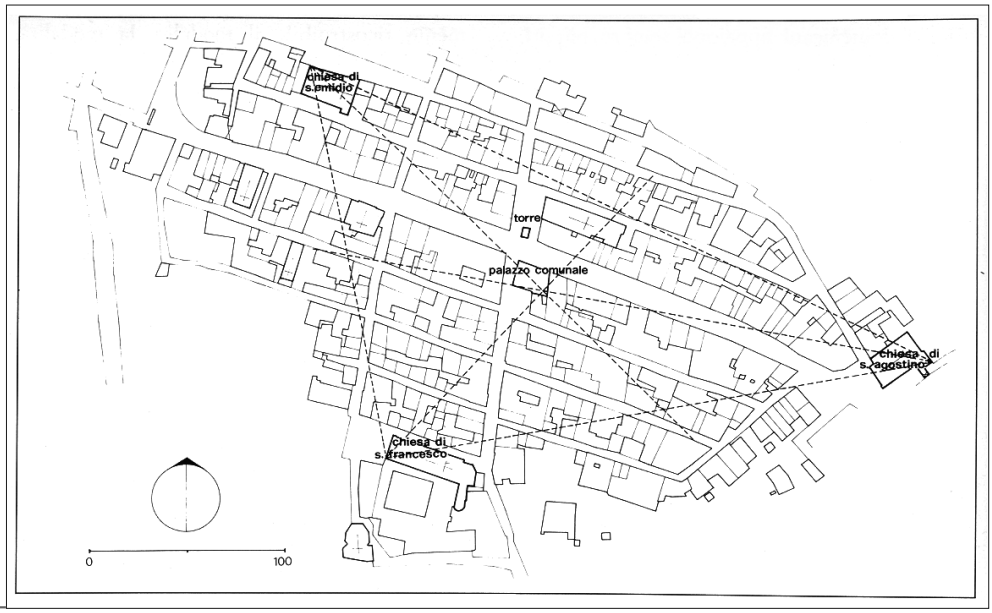
7_Piazze toscane (sec. XIII) costruite per la veduta di spigolo dell'edificio sacro; A-A quadro ottico. (da Enrico Guidoni, *Arte e Urbanistica in Toscana*, p. 523).

piazze limitrofe al convento con richieste al Comune di operare eventuali espropriazioni e demolizioni; successivamente, e soprattutto nel XVIII secolo, si parlerà di vere e proprie lottizzazioni dei terreni urbani conventuali. Il rapporto geometrico tra conventi mendicanti della stessa città genera il carattere della triangolazione urbana di conventi mendicanti (per lo più Francescani, Domenicani e Carmelitani) diffusa nell'Italia centrale e in centinaia di insediamenti in Europa[4] [Fig. 8].

La triangolazione, esito della ripartizione urbana nell'insediamento contemporaneo degli Ordini Mendicanti, struttura una nuova forma di lettura degli impianti delle città medievali. La posizione baricentrica o ortocentrica delle emergenze civili o vescovili completa l'equilibrio e sottolinea il bilanciamento spaziale e politico degli enti di riferimento della comunità[5].

4. Idem, *Città e ordini mendicanti, il ruolo dei conventi nella crescita e nella progettazione urbana del XIII e XIV secolo*, in «Quaderni Medievali», 4, 1977, pp. 67-106. Idem, *Originalità e derivazioni nella formazione delle strutture urbanistiche umbre*, Relazione per il X convegno *Studi Umbri*, Gubbio, 23-26 maggio 1976, Perugia 1978, pp. 387-409. Idem, *Architettura e urbanistica degli ordini mendicanti*, in «Storia della Città», a cura di Enrico Guidoni, III, 9, 1978, pp. 3-61.

5. Idem, *La città dal medioevo al rinascimento*, Gius. Laterza & Figli, Roma-Bari, 1989, 3° ed. (1°



8

8_Amatrice (Rieti), uno dei numerosi esempi di restituzione planimetrica della triangolazione urbana per la localizzazione dei conventi mendicanti (da Enrico Guidoni, *Storia dell'Urbanistica. Il Duecento*, Laterza & Figli, Roma-Bari, 1989).

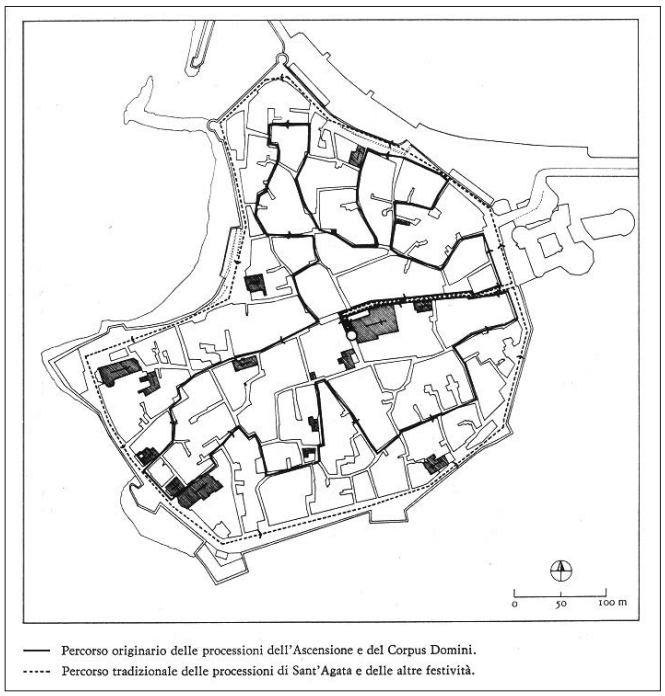
Come attestano le fonti, nell'atto iniziale di *recipere locum,* sono considerati idonei per l'insediamento i luoghi in prossimità delle porte urbane di città con processi di espansione per nuove lottizzazioni *extra moenia*. Le scelte di tali luoghi per un primo insediamento conventuale coincidono spesso con aree di mercato e con nodi stradali di percorsi rilevanti per i collegamenti territoriali e sono dunque ritenute funzionali anche in vista di un rafforzamento identitario dello scenario urbano .

L'esigenza di una nuova riconoscibilità urbanistica porta gli ordini Mendicanti all'acquisizione ed alla modellazione di aree di sagrato e di spazi-piazza semipubblici in corrispondenza dell'accesso frontale o laterale del corpo della chiesa. Il pensiero mendicante riconosce una duplice valenza allo spazio non costruito, spesso risultato di demolizioni di parte del tessuto preesistente:

- una valenza funzionale allo svolgimento della predicazione rivolta a tutte le classi sociali, compito primario dei frati mendicanti e alla base dell'obiettivo di avvicinamento, coinvolgimento e persuasione dei gruppi sociali;
- una valenza percettiva per l'enfatizzazione architettonica di edifici 'poveri' dal punto di vista decorativo ed essenziali dal punto di vista costruttivo.

I piccoli spazi-piazza, gli slarghi e le anse stradali compensano la mancanza di grandi dimensioni architettoniche con accorgimenti spaziali che esaltano i luoghi

ed. 1981); Idem, *Storia dell'Urbanistica. Il Duecento*, Gius. Laterza & Figli, Roma-Bari, 1989.



__9 | 10

9_I percorsi processionali nel centro storico di Gallipoli.

10_Percorsi processionali nello spazio urbano in una rappresentazione miniata.

conventuali all'interno dei compatti tessuti urbani[6]. I conventi mendicanti con il loro insediamento equilibrano le proporzioni della città duecentesca esistente, calibrano le espansioni nascenti e quindi avviano un processo di policentrismo razionale della città che si andrà consolidando nel secolo XIV e che sarà evidenziato dai percorsi processionali, espressione della percezione mobile della città [Figg. 9 e 10).

Josep Puig y Cadafalch nel 1936 commentò l'idea del frate francescano Francesc Eximeniç che nel XIV secolo ipotizzava una città ideale quadripartita con cattedrale e sede del principe al centro ed un convento mendicante in ognuno dei

6. Laura Zanini, *Conventi mendicanti e spazi urbani nelle città della Sardegna*, in *Sardegna* numero monografico della rivista «ArchitetturaCittà» 2004; Eadem, *Ordini mendicanti e città nella Sardegna medievale*, in Aldo Casamento, Enrico Guidoni (a cura di), *Le città medievali dell'Italia meridionale e insulare*, «Storia dell'Urbanistica / Sicilia IV», Atti del Convegno, Palermo, 28-29 novembre 2002, Roma 2004, pp. 72-82; Eadem, *Caratteri urbani dei beghinaggi fiamminghi*, in *Il Tesoro delle Città*, Annuario dell'Associazione "Storia della Città", Edizioni Kappa, Roma 2005; Enrico Guidoni, Storia dell'Urbanistica Il Medioevo. Secoli VI-XII, cit.; Eadem, *Le strade curvilinee nelle città francesi (XI-XIII sec.)*, in Atti del Convegno di Studi "L'urbanistica delle città medievali italiane (XI-XV sec.)", Roma 27-29 maggio 1999, in «Storia dell'Urbanistica. Annuario nazionale di storia della città e del territorio», Nuova Serie, 5/1999, Roma 2002, pp. 42-52.

quattro quartieri[7]. L'analisi approfondita, utilizzando le fonti scritte, cartografiche ed iconografiche, di un gran numero di casi rivela quindi la consapevole capacità di progettazione urbanistica degli ordini Mendicanti e la stretta connessione tra insediamenti mendicanti e struttura urbana medievale.
Questo tema si fonda sull'interesse storico-urbanistico piuttosto che sulla geografia urbana, esplorata per esempio da Richard Emery nel 1962[8] e qualche decennio più tardi da Jacques Le Goff per la Francia[9], ma si deve ad Enrico Guidoni l'intuizione di cogliere, nel rapporto tra ordini mendicanti e città, l'aspetto di uno strumento di analisi per la determinazione di alcuni momenti evolutivi della forma della città e della società medievale. Sono degli anni '80 le sue indagini sul ruolo urbanistico degli ordini mendicanti per diverse città italiane: le modalità di insediamento dei conventi, le norme sulle distanze reciproche di questi nel tessuto urbano, le strategie di collocazione e la partecipazione dei donatori negli ampliamenti[10].
L'attenzione per l'apporto pluridisciplinare scaturito da dibattiti come la Table Ronde dell'Ecole Française de Rome su «Les ordres mendiants et la société communale en Italie centrale au moyen âge» del 1977[11], quello tenutosi a Ravello, *Gli ordini mendicanti e la città* nel 1982 ed il convegno *I Francescani in Emilia* del 1983[12], ha completato il quadro tematico con studi di valutazione più specificamente architettonica, sociologica o teologica[13].

---

7. Joseph Puig Y Cadafalch, *Idées téoriques sobre urbanisme en el segle XIV. Un fragment d'Eiximenis*, in «Estudis Universitaris Catalans», XXI, 1936, pp. 1-9.

8. Richard W. Emery, *The friars in medieval France, a catalogue of French mendicant convents*, *1200-1550*, Columbia University Press, New York-London, 1962.

9. Jacques Le Goff et al., *Ordres mendiants et urbanisation in la France médiévale*, in «Annales E.S.C.», numéro spécial *Histoire et Urbanisation*, 1970, pp. 924-965.

10. Oltre alle opere di Guidoni su citate si veda Joselita Raspi Serra (a cura di), *Gli Ordini Mendicanti e la Città - Aspetti architettonici, sociali e politici*, A. Guerini e Associati s.r.l., Milan 1990.

11. André Vauchez, *Ordini mendicanti e società italiana secc. XIII-XV*, coll. La forza delle idee, Il Saggiatore, Milano 1990.

12. Enrico Guidoni, *Editoriale*, in «Storia della Città», *I Francescani in Emilia,* Atti del Convegno (Piacenza, 17-19 febbraio 1983), VIII, 1983, 26/27, p. 3. Idem, *Ordini mendicanti territorio urbano: il caso dell'Emilia* in «Storia della Città», VIII, 1983, 26/27, *I Francescani in Emilia*, Atti del Convegno (Piacenza, 17-19 febbraio 1983), pp. 97-100. Idem, *Assisi. Urbanistica comunale e architettura francescana*, in Stefano Brufani, Enrico Menestò, (a cura di), *Assisi anno 1300*, Medioevo Francescano. Saggi, Edizioni Porziuncola, Assisi 2002, pp. 77-98.

13. Luigi Pellegrini, *Gli insediamenti francescani nell'evoluzione storica degli agglomerati urbani e delle circoscrizioni territoriali dell'Italia del secolo XIII*, in Chiesa e società dal secolo IV ai nostri giorni. Studi in onore del P. Ilarino da Milano, I, Roma 1979, pp. 195-237; Idem, *Mendicanti e parroci: coesistenza e conflitti di due strutture organizzative della "cura animarum"*, in *Francescanesimo e vita religiosa dei laici del '200*, atti del VIII Convegno Internazionale degli studi francescani, Assisi

Enrico Guidoni e tutti i ricercatori da loro coordinati in diversi appuntamenti scientifici hanno sviluppato in seguito un secondo livello di analisi con una impostazione urbanistica per aree medio-piccole e storicamente omogenee o per singoli centri urbani. Sono state considerate realtà dimensionalmente controllabili da intenti di coordinamento unitario o di progettazione specifica. Il lavoro ha dato notevoli risultati per varie aree e centri europei ma ancor più ha concretizzato l'individuazione scientifica di specifiche teorie e prassi di operazioni urbanistiche e territoriali degli ordini mendicanti in Italia centrale in epoca medievale[14] che sono poi state riscontrate in diversi contesti europei[15].

16-18 ottobre 1980, Assisi 1981, pp. 131-167.

14. Eric Fugedi, *La formation des villes et les ordres mendiants en Hongrie*, in «Annales E.S.C.», 1970, pp. 966-987; Roland Recht, Note sur l'implantation urbaine des ordres mendiants, «Cahiers Alsaciens d'archéologie et d'histoire», XV, 1971; Mariano D'Alatri, *Francescani e banchieri ebrei nelle città d'Italia durante il Quattrocento*, Falconara 1972; Paolo Giacone, Caterina Zannella, *Ferentino. Vescovo e francescani nell'equilibrio delle chiese urbane*, in Enrico Guidoni, a cura di, *Città, contado e feudi nell'urbanistica medievale*, Multigrafica, Roma 1974, pp. 197-210; Caterina Zannella, *L'inserimento dei francescani a Ferentino*, in «Storia della Città», IX, 1978, pp. 39-43; Anna Benvenuti Papi, *Ordini mendicanti e città. Appunti per un'indagine, il caso di Firenze*, in *Da Dante a Cosimo I. Ricerche di storia religiosa e culturale toscana nei secoli XIV-XVI*, a cura di Domenico Maselli, Pistoia 1976, p. 134; Giovanni Fanelli, *Il ruolo degli Ordini mendicanti nello sviluppo della città medievale*, in *Le città nella storia d'Italia. Firenze*, Gius. Laterza & Figli, Bari 1981 (1 ed. 1980), pp. 24-26; Paolo Mancini, *L'insediamento dei mendicanti a Firenze*, in «Storia della Città», VIII, 1983, pp. 75-82; Sandra Farina, *I conventi mendicanti nel tessuto urbanistico di Bologna*, ivi, pp. 56-61; Caterina Zannella, *I conventi degli ordini mendicanti nello sviluppo urbanistico di Modena*, ivi, pp. 115-120; Mario Fanti, *Le lottizzazioni monastiche e lo sviluppo urbano di Bologna nel duecento*, in «Atti e Memorie della deputazione di Storia Patria per la provincia di Romagna», XXVI, 1977, pp. 121- 145; Damiana Iannone, *Insediamenti francescani in Bari: chiese e case religiose dentro e fuori le mura*, Mario Adda editore, Bari 1987; Aldo Casamento, *Francescani e città: il ruolo dell'ordine mendicante nello sviluppo urbanistico di Mazara*, in *Francescanesimo e cultura in Sicilia (secc. XIII-XVI)*, Palermo 1982, pp. 321-325; Laura Zanini, *Ordini Mendicanti e città medievali*, Atti del II Convegno di Studi Storici sul territorio della Provincia di Latina della Società per la Storia Patria della Provincia di Latina, Latina 10-11 dicembre 1992, Latina 1992, pp. 233-249.

15. Zanini, *Les Ordres mendiants*, cit.; Eadem, *La soppressione degli Ordini Mendicanti e la distruzione dei loro conventi medievali a Parigi tra Rivoluzione e Primo Impero*, in *Il Tesoro delle Città*, Annuario dell'Associazione Storia della Città, Edizioni Kappa, Roma 2003, pp. 476-496.

LA CITTÀ MEDIEVALE TRA LA SCALA GEOGRAFICA E LA DIMENSIONE COSTRUTTIVA

The Medieval City between the Geographical Scale and the Constructive Dimension

DOI: 10.17401/su.s2.mc15

Marco Cadinu
Università degli Studi di Cagliari
cadinu@unica.it

Parole chiave
Progetto urbanistico, assialità, simboli e città, geometrie e pianificazione
Urban Design, Axiality, Symbols and Cities, Geometries and Planning

Abstract
La ricerca di Enrico Guidoni ha esplorato numerosi aspetti del fare urbanistica nel medioevo precisando o individuando per la prima volta principi e modelli, quindi periodizzazioni, che hanno rinnovato i metodi di lettura dei contesti urbani. Guidoni ha esplorato la tecnica progettuale, intesa come cosciente applicazione di pensieri esecutivi: una delle chiavi di lettura delle realizzazioni ancora forma portante di molte realtà urbane europee. Il pensiero progettuale di chi nel medioevo commissionava le fondazioni delle città traspare dalla documentazione e dalle evidenze geometriche e tecniche ancora rilevabili sul campo. Gli artefici dei progetti, con le loro tecniche, hanno definito procedimenti esecutivi complessi e spesso sostanziati da intenzioni artistiche. Il presente contributo ripercorre, in una breve sintesi, alcuni dei principali temi alla base della tecnica progettuale medievale.

Enrico Guidoni's research has explored numerous aspects of urban planning in the Middle Ages, specifying or identifying for the first time principles and models, then periodizations, which have renewed the methods of reading urban contexts. Guidoni has explored the design technique, as the conscious application of executive thoughts: one of the keys to understanding the achievements that is still the backbone of many European urban realities. The design thinking

of those who commissioned the foundations of cities in the Middle Ages is reflected in the documentation and geometric and technical evidence still detectable in the field. The architects of the projects, with their techniques, have defined complex executive procedures and often substantiated by artistic intentions. This contribution traces, in a brief synthesis, some of the main themes underlying the medieval design technique.

Misurare la terra

Nel valutare quello che rimane oggi delle realizzazioni dall'XI secolo in poi constatiamo continuamente quanto la perizia del 'misurare la terra', suddividerla, quindi sottoporla a tassazioni e norme, costituisse materia di continue sperimentazioni.
La misura dei lotti edificabili, la lunghezza e larghezza delle strade, la conformazione delle piazze e degli spazi di relazione dei monumenti, spesso dichiarati nelle fonti, possono essere rilevati sul campo e ancora costituire documento materiale utile alla discussione storiografica.
È proprio l'aspetto tecnico che riguarda le regole della misurazione, nonché gli strumenti adoperati, che costituisce il caposaldo per la ricostruzione del pensiero progettuale degli architetti del tempo impegnati nella costruzione di edifici, di strade, di città.
Presupporre un'alta specializzazione di questi tecnici, riconoscere loro la capacità di esprimere importanti segni progettuali tesi a donare a luoghi, all'atto della fondazione o nell'evoluzione di impianti esistenti, una ragione interpretativa metaforica e simbolica basata su grandi gesti geometrici, permette di considerare i secoli medievali come popolati da architetti in grado di operare sia nelle ordinarie condizioni di quotidiana attività edilizia, sia in contesti di ampia dimensione che richiedevano soluzioni creative attese da committenti afferenti alle più alte gerarchie militari, religiose, politiche[1].

Scala geografica

È necessario pertanto chiamare in causa la scala geografica che, per la sua complessità intrinseca, permette di apprezzare la modernità delle strumentazioni tecniche e quindi delle possibilità proiettive medievali.

---

1. La città reale come documento, con le sue geometrie alle diverse scale urbane e edilizie ancora rilevabili, sono alle base del metodo di lavoro enunciato in Enrico Guidoni, *L'Architettura delle città medievali. Rapporto su una metodologia di ricerca (1964-74)*, in «Mélanges de l'École Française de Rome», LXXXVI, 1974, 2, pp. 481-525. Sugli esiti storici cfr. Idem, *La città europea. Formazione e significato dal IV al IX secolo*, Electa, Milano 1978.

La carta di Pavia e della Lombardia di Opicino de Canistris, estesa poi all'intero Mediterraneo, dimostra il livello raggiunto nel primo Trecento nel controllo della scala geografica e impressiona per precisione e concezione; dimostra anche con quanta continuità nel tempo si adoperassero documenti e tecniche precedenti, plausibilmente di derivazione nautica come la Carta Pisana (*Il Compasso da navigare*, seconda metà del XIII secolo)[2].
Le restituzioni grafiche di estesi ambiti territoriali, possibili grazie alla combinazione dei tracciamenti rettilinei sulla lunga distanza con la determinazione di punti di controllo della misura, si avvalevano delle tecniche di scomposizione radiale dello spazio che, nel medioevo, si rinnovavano e divenivano, grazie alla bussola, strumento di conquista dello spazio nautico e di determinazione delle visioni progettuali. Ne seguiamo alcuni degli esiti più significativi portatori di conseguenze di tipo narrativo e allegorico, attraverso i concetti di *allineamento e assialità*, quindi di *radialità e centro*.

Allineamento e assialità

Il controllo di allineamenti sulla lunghissima distanza permetteva di tracciare una rotta nautica diretta, come quelle tra due capi del mare Mediterraneo, quindi di orientarsi per la determinazione della direzione su cui verificare le misure di lunghezza. I viaggi su ciascuna rotta, confrontati con gli allineamenti ottici da terra, anche con l'applicazione di valutazioni astronomiche orientali reintrodotte nel Mediterraneo dalla koiné culturale degli imperi islamici (Omayyadi, Abbasidi, Fatimidi, Tulunidi), permettono di disegnare sul mare le linee da seguire nelle quotidiane pratiche mercantili[3]. La direzione, ossia la scelta di un punto determinante dello spazio da porre in relazione con l'oggetto progettato, assume presto importanza locale e sancisce i legami di sacralità

2. Pierluigi Tozzi, *La città e il mondo*, in *Opicino de Canistris (1296-1350)*, Guardamagna, Varzi 1996. Ulteriori aspetti delle attitudini di estimatori e di tecnici degli Umiliati in Enrico Guidoni, *Umiliati cioè Lombardi*, in Carlo Pirovano (a cura di), *Lombardia. Il territorio, l'ambiente, il paesaggio*, I, Electa, Milano 1980, pp. 137-142 (ripubblicato anche in Idem, *La città dal Medioevo al Rinascimento*, Laterza Roma-Bari 1989, con il titolo *Gli Umiliati e la cultura urbana lombarda*, pp. 159-185).
Sulla Carta Pisana vedi Bacchisio Raimondo Motzo, *Il compasso da navigare. Opera italiana della metà del secolo XIII*, Universita, Cagliari 1947; più in generale sul tema Patrick Gautier Dalché, *Carte marine et portulan au XIIe siècle. Le Liber de existencia rivierarum et forma maris nostri Mediterranei (Pise, circa 1200)*, Collection École Française de Rome, 203, Roma 1985.
3. L'orientamento delle moschee in direzione della Mecca, evidentemente variabile da regione in regione e rilevabile nella sua precisione – pur non costante – dai primi secoli dell'architettura islamica, indica un campo di pensieri colti che tendono a legare architettura e topografia.

verso luoghi di particolare prestigio. Un concetto che si riallaccia a prassi di allineamento e di ricerca del cardine celeste verso cui orientare architetture e città già esistenti nell'antichità classica che si rinnova in numerosi esempi medievali.

Gli allineamenti marittimi trovano riscontro nelle assialità progettate in terraferma in particolare nella forma compositiva di molte città che sorgono secondo una linea predefinita che sostanzia il loro progetto[4]. Il concetto di assialità del medioevo perseguito in molte forme con finalità dirette al controllo dell'effetto monumentale della strada e dell'architettura religiosa o militare con essa coordinato, è destinato nei secoli ad avere un lungo successo internazionale secondo il modello compositivo indicato da Guidoni come 'strada con fondale' rilanciato nella Roma papale con l'urbanistica 'farnesiana'[5].

All'origine di questa immagine sono le grandi strade mercato porticate delle metropoli mediterranee, come quella di Damasco o la *Platea Marmorea* o Cassaro di Palermo ricordata nel 977, e, su più datati principi, la *Platea publicam maior* di Capua (856), eredi di immagini urbane classiche.

La strada ad uso cerimoniale conclusa con un'architettura di fondale viene adottata in molte città imperiali fin dalla fase carolingia e ottoniana, quindi nella fase salica a Spira, dove il Kaiserdom (dal 1030) sorge al termine di una lunga strada-mercato che riassume in sé i significati di asse commerciale (*markt*) e di percorso processionale: dalla porta urbana la strada-mercato si dirige fino alla facciata della cattedrale e, idealmente, prosegue fino all'altare,

---

4. A Roma la linea di maggiore rilievo attraversa la città, *axis urbis* medievale tra San Pietro, il Colosseo e San Salvatore, poi San Giovanni in Laterano, mentre a Gubbio un asse virtuale verso il Monte Igino collega tutte le più importanti architetture della città; a Cagliari la fondazione del 1215 viene determinata mediante un allineamento nautico lungo due porte-torri sulla collina sul mare che, oltre a segnalare la linea di entrata in porto, confermano la rotta per Pisa alle navi in uscita, secondo un precisissimo segno che trova riscontro nelle linee riportate nella citata Carta Pisana. Enrico Guidoni, *Storia dell'urbanistica. Il Medioevo. Secoli VI-XII*, p. 69-87 e pp. 188-194. Idem, *Arte e urbanistica in Toscana 1000-1315*, Biblioteca di storia dell'arte, 3, Bulzoni, Roma 1970, in particolare al capitolo *L'assialità e l'allegoria*, pp. 235-257.
Sul caso di Gubbio in Paolo Micalizzi, *Gubbio. Modelli politici e urbanistici dal comune guelfo alla signoria*, in Enrico Guidoni (a cura di), *Città contado e feudi nell'urbanistica medievale*, Multigrafica Editrice, Roma 1974, pp. 101-125.
Su Cagliari, dove la direzione cardine si concretizza in linee stradali, vedi Marco Cadinu, *Urbanistica medievale in Sardegna*, Civitates 4, Bonsignori, Roma 2001, pp. 65-74. Sulle assialità nautiche in relazione con le forme urbane Idem, *Strutture portuali, architetture e forme urbane medievali tra XI e XIV secolo. Lo spazio tirrenico toscano, la Sardegna, le isole*, in «Rodis . Journal of Medieval and Post-Medieval Archaeology», 2, 2019, *Infraestructures portuàries d'època medieval i moderna a la mediterrània occidental*, pp. 57-88.

5. Enrico Guidoni, *La città dal Medioevo al Rinascimento*, Laterza Roma-Bari 1989, in particolare *Roma e l'urbanistica farnesiana*, pp. 215-255.

assumendo funzioni processionali in occasione delle tumulazioni imperiali. Un atteggiamento planimetrico esito di un progetto teso alla ricerca di monumentalità che si replica in altri centri imperiali in primo luogo ad Augsburg che ne riproduce il senso planimetrico e la larghezza di oltre 600 metri, mentre in lunghezza si estende per 1300 metri dalla Cattedrale alla basilica martiriale urbana dedicata ai santi Ulrico e Afra; in secondo luogo a Spira dove il preciso traguardo ottico, più di 23 chilometri oltre la porta, è costituito dal Castello imperiale di Hambach[6]. La potenza comunicativa di questa progettualità travalica i confini dell'impero e trova una delle migliori applicazioni in signorie territoriali in parte gravitanti su di esso come il giudicato di Torres in Sardegna, in particolare a Sassari dove La *Platha* (nuova strada-mercato della fine del XI secolo) emula dimensioni urbana e significato dell'inquadramento geografico ricercato, allineato con la facciata della chiesa di Santa Caterina, cardine fondativo della città, verso la Cattedrale e basilica martiriale di San Gavino di Porto Torres, 17 chilometri oltre[7].

Radialità e centro

Nel rilevamento architettonico e territoriale il controllo radiale, ossia la concreta applicazione allo spazio fisico della circonferenza con l'uso della tavoletta pretoriana e delle coordinate polari, ha guidato fin dall'antichità le pratiche agrimensorie e architettoniche, con la conseguente determinazione del centro dell'architettura e della città, inteso come esatto punto fisico da identificare con il luogo generatore o comunque di controllo del sistema urbano, talvolta dell'intero territorio[8].

Nelle città nuove progettate nel medioevo si adottano reticoli viari regolari, intesi come griglie di maglia quadrata e poi di maglia rettangolare. I progettisti, per via diretta osservando ruderi urbani e reticoli agrari o tramite lo studio

6. Il Castello di Hambach, proprietà imperiale nell'XI secolo, di Enrico III il Nero, diviene dopo di lui proprietà dei vescovi di Spira.

7. San Gavino, sede dell'arcivescovo di Torres, è una chiesa a due absidi contrapposte edificata quale chiaro omaggio dei Giudici di Torrese all'autorità imperiale, cfr. Marco Cadinu, *Urbanistica giudicale. Spazi pubblici e architetture (XI-XIV secolo)*, LapisLocus, Steinhäuser Verlag, Wuppertal 2019, pp. 66-83.

8. Enrico Guidoni, *La città rotonda. Geometria e simbolo della perfezione urbana*, in *La città antica e la sua eredità*, Nuovagrafica, Modena 1996, pp. 5-6. Idem, *Le nuove fondazioni e il centro nelle città medievali*, in Claudia Bonardi (a cura di), *La Torre, la Piazza, il Mercato. Luoghi del potere nei borghi nuovi del basso Medioevo*, Atti del Convegno (Cherasco 19 ottobre 2002), Società per gli Studi archeologici ed artistici della provincia di Cuneo, Cherasco-Cuneo 2003, pp. 9-16.

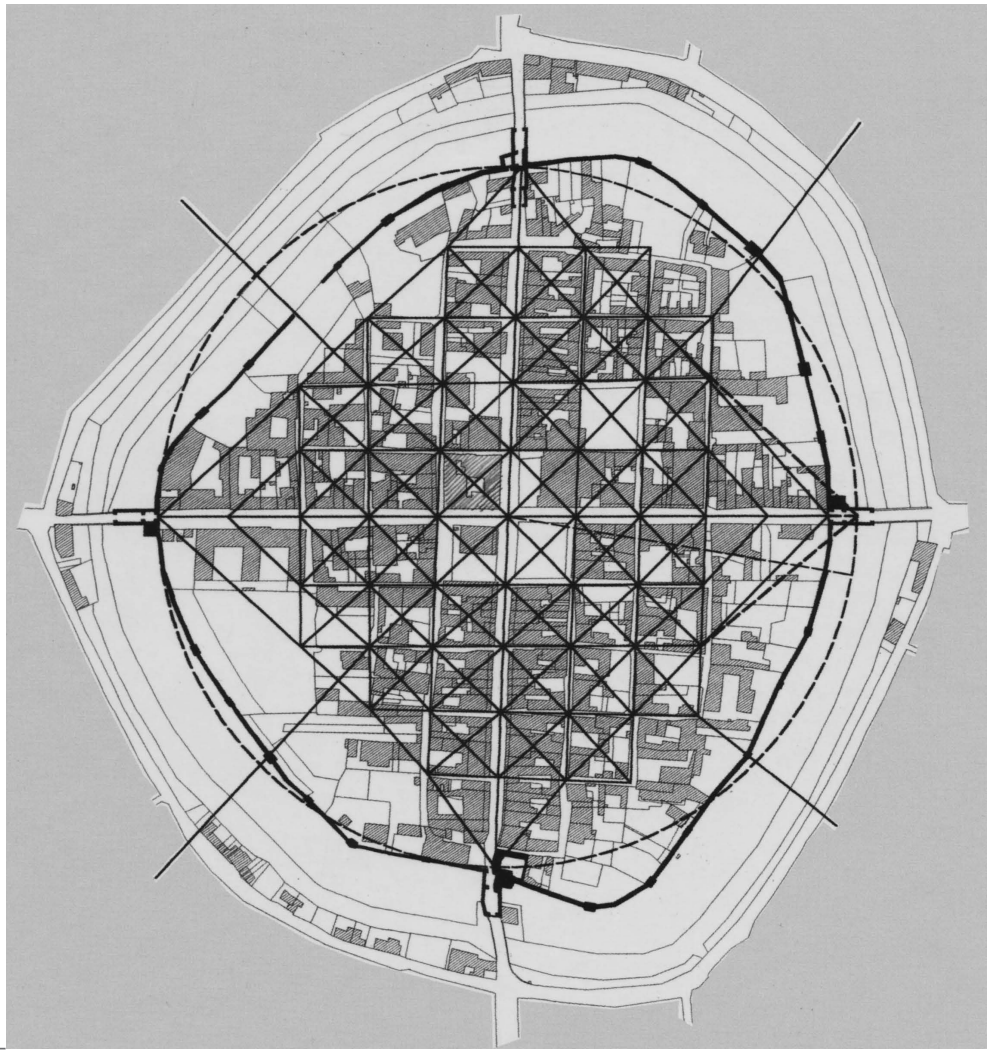
delle tecniche di tracciamento e dei disegni raccolti nei diversi manoscritti dei *Gromatici Veteres*, conservati in Vaticano e risalenti al IX secolo, potrebbero aver avviato percorsi di recupero dei concetti di pianificazione ortogonale su strade rettilinee fin dalla fine del XII secolo.
Gli esiti progettuali espressi con Cittadella Veneta 1222 e in Toscana con le Terrenove, in area francese con le Bastides, in area tedesca e nell'est europeo, in ambienti iberici, sono stati riconosciuti dalla storiografia come atti distinti da una rinnovata regolarità dell'impianto stradale, utile alla formazione di piani insediativi e al loro controllo fiscale da parte dei *locatores*, i funzionari addetti al tracciamento e all'assegnazione dei lotti[9].
L'interpretazione medievale deve essere sottolineata quale atto di nuova consapevolezza, teso all'emulazione dei classici, di cui peraltro al tempo si riconoscono – e si studiano – forme e modelli progettuali[10]. I reticoli agrari e le loro tecniche di tracciamento sono forse di esempio per i fondatori di Cittadella Veneta, nel pieno della centuriazione basso padana, che armonizzano la croce di strade urbana con l'impianto cardodecumanico territoriale, formano isolati urbani su una nuova maglia quadrata[11] [Fig. 1].
La distribuzione dei lotti edificabili all'interno degli isolati quadrati, lato edilizio del progetto urbano, comprova invece la distanza dal classico e al tempo l'autonoma rielaborazione progettuale del modello urbanistico medievale. La lottizzazione a schiera, profondamente rimodulata e propria dell'urbanistica medievale, si articola in forme funzionali all'assegnazione ai coloni di case nuove che nulla hanno da condividere con le case a corte antiche.
Sulla scorta di precisi catasti, disegnati con cura già nel medioevo, i programmi

---

9. Enrico Guidoni, *Storia dell'urbanistica. Il Duecento*, Laterza, Roma-Bari 1989. Un quadro sui modelli urbanistici medievali in Paolo Micalizzi, *Il progetto della città medievale: dai modelli 'naturali' a quelli 'razionali' (XI sec.-XIII sec.)*, in Claudia Bonardi (a cura di), *Fare urbanistica tra XI e XIV secolo*, in «Storia dell'Urbanistica», 7, 2015, pp. 67-111. Erwin Anton Gutkind, *International History of City Development*, vol. 1: *Urban Development in Central Europe: International History of City Development*, New York 1964

10. Quanto questi gesti progettuali siano debitori delle tradizioni classiche invece non è comprovabile direttamente. Tuttavia sono state osservate le consapevoli intersezioni tra la tradizione romana e le intenzioni di recupero neoclassico delle forme, perseguito negli impianti di città nuove così come in ambienti – quello imperiale quindi quello dei Cistercensi – dove alcune sperimentazioni possono avere avuto inizio. Enrico Guidoni, *Cistercensi e città nuove*, in *I Cistercensi e il Lazio*, Atti delle Giornate di studio dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Roma (Roma 17-21 maggio 1977), Multigrafica Editrice, Roma 1978, pp. 259-273, pubblicato anche in *La città dal Medioevo al Rinascimento*, Laterza, Roma-Bari 1989, pp. 103-122.

11. Su Cittadella cfr. Ugo Soragni, *Lo studio analitico di una città fondata: Cittadella. Problemi teorici e pratici*, in «Storia dell'Urbanistica», *Città medievali. Orientamenti e metodi di ricerca*, n.s., V, 1999, (2002), pp. 92-106.



1_Costruzione della cinta muraria tendente alla circonferenza, con posizione radiale delle torri rispetto al centro urbano. Il caso di Cittadella Veneta 1220 (Soragni, *Lo studio*, cit., p. 98).

1_

di ampliamento, gli investimenti e le lottizzazioni interessano, con le città di nuova fondazione, migliaia di centri europei[12].

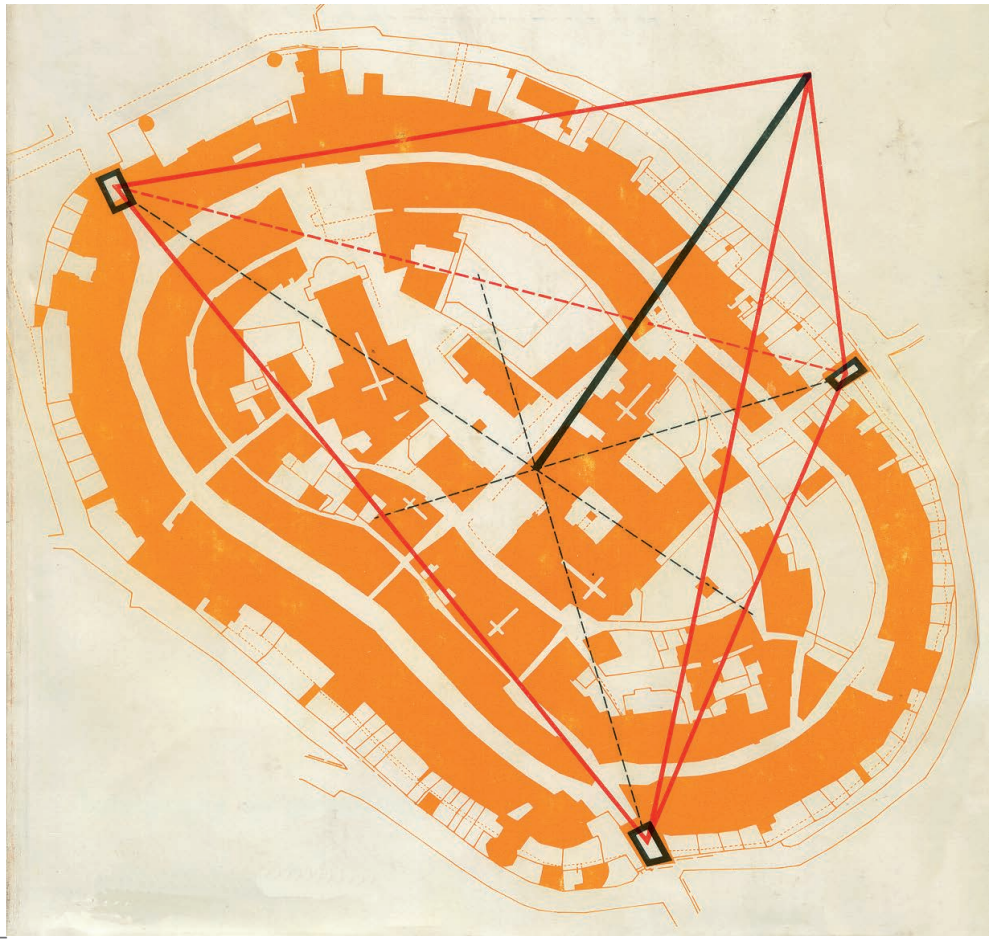
12. Si possono ricordare, tra i pochi documenti catastali disegnati pervenuti, il piano-progetto per la città nuova di Talamone, redatto nel 1306 e conservato a Siena (Archivio di Stato, Caleffo nero) con la rappresentazione planimetrica e le assegnazioni dei lotti (uno studio del documento in Francesca Ugolini, *La pianta del 1306 e l'impianto urbanistico di Talamone*, in «Storia della Città», n. 52, 1990, pp. 77-82); ivi in Nicola Aricò, *Urbanizzare la frontiera. L'espansione dalmata di Ragusa e le fondazioni trecentesche di Ston e Mali Ston*, pp.27-36, sono studiati i disegni catastali e le copie della fine del Trecento, relativi alle fondazioni delle città nuove. Marco Cadinu, *I catasti e la storia dei luoghi: un progetto di ricerca ancora aperto*, in Idem

Altri modelli e riconfigurazione di precedenti impianti

Nelle città del medioevo europeo il cui impianto si stratifica sviluppandosi in sovrapposizione a insediamenti antichi, spesso con rinnovate logiche, con espansioni e cambi completi di modelli edilizi e composizione sociale, tutto diventa più complesso. Le centralità classiche si perdono o si trasformano in relazione con maglie viarie non più così regolari, come a Lucca o a Firenze, mentre gli stessi presupposti politici e religiosi ne variano forme e funzioni; in altre città, come Aosta ad esempio, si mantiene il sito e si perde il senso strutturale del *castrum* mentre il decumano diventa una strada mercato di forme curvilinee. Il centro, in diversi modi evidenziato dalla figura – geometrica o artistica – adottata quale base del progetto urbano, frequentemente si arricchisce di significati e ospita architetture di particolare rilievo.
Nelle città che sorgono in luoghi nuovi, con un marcato sviluppo tra X e XII secolo organizzato secondo principi geometrici organici o su strade curvilinee tracciate ex novo, come ad esempio Siena, la centralità segue altri principi. Il luogo di rappresentanza dei poteri urbani si divide spesso in più sedi secondo logiche dove prevalgono le autonomie delle componenti politiche, religiose, mercantili, militari. La forma complessiva dell'impianto urbano, ricercata per incrementare ila bellezza e il prestigio della città, viene controllata con l'emergere dei più importanti poteri non tanto tramite singole architetture quanto con opere più complesse quali le mura, la piazza centrale, alcune vie di particolare rilievo. I progettisti ricorrono a gesti di ampia portata geometrica cui affidare il coordinamento della forma urbana, ossia dell'insieme inteso come figura significante soggetta a una peculiare logica[13] [Fig. 2].

(a cura di), *I Catasti e la storia dei luoghi*, «Storia dell'Urbanistica. Annuario Nazionale di Storia della Città e del Territorio», a. XXXI, Serie Terza, 4/2012, Kappa, 2013, pp. 47-66 e 20-23.

13. Micalizzi, *Il progetto della città medievale*, cit. passim. A Lucignano, presso Arezzo, le nuove mura attorno alle strade curvilinee che avvolgono il centro seguono una precisa geometria triangolare, vedi Enrico Guidoni, Angela Marino, *Territorio e città della Valdichiana*, Multigrafica, Roma 1972, pp. 45-66, volume la cui *Premessa*, pp. XIII-XLVII, rappresenta un fondativo saggio di metodo sulle ricerche sulle città medievali, poi edito, per la sezione guidoniana, col titolo *Crescita e progetto della città comunale*, in Enrico Guidoni, *L'arte di progettare le città. Italia e Mediterraneo dal medioevo al settecento*, Kappa, Roma 1992.
A Pisa il concetto di *conum pyramidis*, tramandato per via letteraria, interpreta il rapporto tra una figura di base non nota e un vertice architettonico. Sulla citazione del *conum*, nei versi di Rutilio Namaziano (Itinerario, 415), che celebrano la confluenza dei fiumi su Pisa, cfr. Alessandro da Morrona, *Pisa illustrata nelle arti del disegno*, Marenghi, Livorno 1812, II ed., T. I, p. 12.



2_La planimetria di Lucignano ed il coordinamento tra la campana comunale e le tre torri sulle mura. Il triangolo ed il suo baricentro proiettano un'immagine tridimensionale sotto la quale si colloca la figura urbana (Guidoni, Marino, *Territorio e città*, cit.).

2_

Elementi urbanistici

La piazza comunale diviene il luogo della massima espressione artistica dove gli edifici primeggiamo e l'invaso geometrico è frutto di espropri, ricostruzioni attente sia alla forma generale sia al rapporto tra i volumi costruiti, anche al fine di bilanciare le forze civiche che lì si esprimono [Fig. 3]. Assialità, percezioni prospettiche, effetti dinamici, geometrie ricercate e proporzioni modulano la dimensione fisica di questo spazio in cui la campana sulla torre civica assume un ruolo significativo. Dalla torre si controlla visivamente lo spazio comunale e se ne percepisce o disegna la forma. Quale centro ombelicale del sistema la torre instaura relazioni spaziali con altri luoghi eminenti[14].

14. Cfr. Guidoni, *L'arte di progettare*, cit., in particolare *La campana e l'origine dello spazio*, pp. 31-

3_Massa Marittima, la cattedrale e la 'veduta d'angolo' sul monumento, punto di vista privilegiato nella visione della piazza.

La città assume nei confronti del suo territorio una posizione centrale, luogo di sede del governo e centro di un organismo le cui parti sono sotto il suo controllo. La rete di strade extraurbane legalmente percorribili sono sorvegliate e oggetto di opere quali ponti o presìdi, si diramano verso i confini comunali e aprono, chiudono o modificano le relazioni coi territori vicini. Similmente alla costruzione dell'acquedotto cittadino corrisponde il controllo militare dello spazio lungo cui la condotta d'acqua si articola, diretta verso la piazza centrale della città. Qui l'acqua si mostra a tutti in forme artistiche di fontana e vasche, a garanzia dell'integrità fisica del territorio e della perizia tecnica dei suoi tecnici.
Le torri della cinta muraria, il cui percorso è meditato nei successivi ampliamenti,

36. Sul tema delle piazze delle città medievali, oggetto di molteplici osservazioni critiche fin dal lavoro Idem *Il campo di Siena*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», Università di Roma, ser. XIII nn. 70-72/1965, pp. 1-52, si deve ricordare il progetto di censimento e verifica dei contesti progettuali effettuato tra il 1988 e il 1989 su 168 piazze italiane. Il progetto "*Le piazze storiche dell'Italia meridionale ed insulare*" realizzato dal Consorzio Agorà di Roma per il ICCD del Ministero dei Beni ed Attività Culturali, con la direzione scientifica di Enrico Guidoni (insieme a Costantino Dardi e Alberto Abruzzese), portò importanti conferme sulle prassi progettuali adottate per gli spazi pubblici in un arco temporale tra il Medioevo e il Novecento. Una sintesi del progetto in «Storia della Città», *Le piazze. Lo spazio pubblico dal Medioevo all'età contemporanea*, 15, 1990 (1993), 54/55/56.

con la loro forma a 'C' aperta verso l'interno della città, si dirigono verso un centro ideale – non necessariamente identificato nella torre civica – dal quale si irradiano i segnali sonori di comando militare. Come tante orecchie di pietra le absidi delle torri favoriscono il rapporto di percezione sonora a distanza, verificabile ancora al di sopra dei tetti delle molte città con mura superstiti così regolate. In quanto opera militare funzionale alla comunicazione e alla difesa, la geometria del circuito è incardinata a un ricorrente schema di coordinamento tra le torri opposte, a due a due disposte secondo una raggiera controllata dalla torre centrale[15].
La divisione della circonferenza secondo il quadrante delle *ore*, trasposta sul piano orizzontale, riprende tradizioni bizantine di ripartizione dello spazio in settori radiali che identificano porzioni delle mura e si proiettano nel territorio, con utilità nella regolazione dello spazio sociale e nella divisione dei compiti militari. Nella formella *El fare delle Mura* il tracciamento della linea difensiva avviene secondo il progetto tenuto nelle mani dell'architetto-vescovo, scortato da militari, non senza precisi riferimenti al centro sonoro della città, rappresentato dalla campana civica, o alla figura dell'aquila incisa sulla porta urbica, chiaro segno di fede ghibellina del governo cittadino[16] [Fig. 4].

Simbologia della centralità

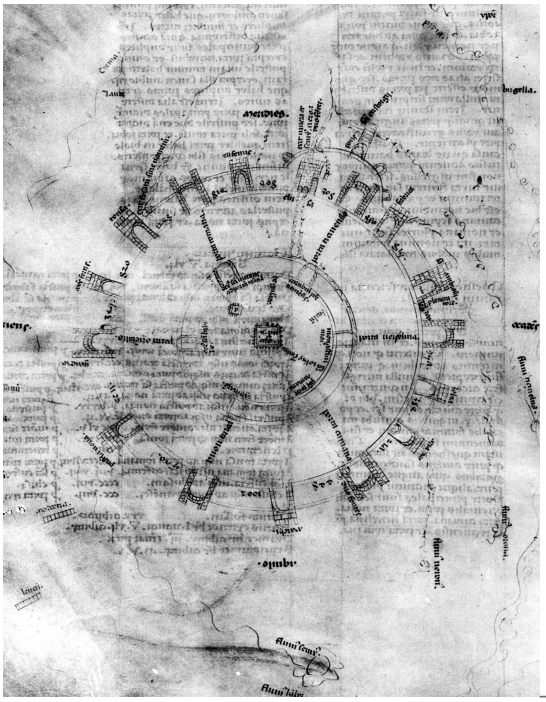
Costituisce uno dei maggiori meriti di Enrico Guidoni la scoperta della disposizione delle nuove sedi degli Ordini attorno alle città europee secondo un triangolo il cui baricentro è posto sul centro civico cittadino, oppure su di una croce di allineamenti centrati sulla cattedrale come nel caso di Modena; una prassi che rivela un ulteriore aspetto di quella corale azione di governo urbano espressa dalla società medievale. Le prescrizioni delle bolle papali in merito alla distanza minima tra conventi (300 braccia), si verificano sul campo e tendono a imporre le posizioni di francescani, domenicani e agostiniani[17].

---

15. Dai primi casi studiati da Enrico Guidoni discendono numerose verifiche, cfr. Ugo Soragni, *Montagnana*, in *Storia dell'Arte italiana*, parte III, a cura di Federico Zeri, I, *Inchieste su centri minori*, Torino 1980, pp. 69-103; su Cittadella Veneta cfr. Idem, *Lo studio analitico di una città fondata: Cittadella, problemi teorici e pratici*, in *Storia dell'Urbanistica. Annuario Nazionale di Storia della Città e del Territorio*, Nuova Serie, 5/1999, Kappa, Roma 1999, pp. 92-106. È la società del suono e della comunicazione legata alla percezione di un frasario sonoro definito dalle ore e dalle formule espresse delle diverse campane, civili e religiose, capaci di ritmare la vita della comunità.

16. Guidoni, *Duecento*, cit. La formella che descrive l'atto di fondazione delle mura di Arezzo nei primi decenni del Trecento è collocata nel monumento funebre del vescovo posto nel duomo della città.

17. Idem, *Città e ordini mendicanti*, in *La città dal medioevo al rinascimento*, Roma-Bari 1981,



_4 | 5

4_Nel rilievo il vescovo di Arezzo indica la linea della nuova cinta muraria prevista nel progetto dei primi decenni del XIV secolo; l'azione è regolata in relazione al centro sonoro e di comando della città, rappresentato dalla campana, mentre l'effige dell'aquila sulle porte urbiche indica la fede ghibellina della città.

5_Pianta di Milano nel manoscritto di Galvano Fiamma (*Cronica Extravagans*, ante 1344, Milano, Biblioteca Ambrosiana) che riconduce la città all'ideale circolarità magnificata nelle *lodi* di Bonvesin de la Riva.

Al di là della forma fisica la figura urbana viene assoggettata a programmi di virtuale segnatura geometrica. La centralità, base dell'idea generale di impianto urbano, è considerata esito di una circolarità metafora di perfezione, cui si tende idealmente pur senza riprenderne necessariamente la forma fisica o potendola recuperare solo in parte, talvolta per via poetica come nella Milano di Bonvesin de La Riva cantata nelle *De magnalibus urbis Mediolani* del 1288. La ripresa per via grafica del tema perviene attraverso il noto disegno, del tutto ideogrammatico, che raffigura la città come perfettamente circolare e turrita, compreso nella *Cronaca* di Galvano Fiamma del primo Trecento[18] [Fig. 5].
Nel rigoverno di città sotto il potere vescovile e nell'esempio di Roma, in molte

pp.134-158, apparso precedentemente in «Quaderni Medievali», 4, 1977, pp. 69-106. Sul tema si rimanda a Laura Zanini, *Localizzazione e relazioni spaziali degli insediamenti religiosi e conventuali nelle città europee*, edito nei presenti Atti. La citazione è tratta dalla Bolla di Clemente IV del 1265 che indica la riduzione a 140 canne della distanza tra conventi.

18. Sul tema della città trecentesca e sulla perfezione di Milano ribadita dalla sua circolarità, sostenuta nello scritto di Bonvesin de la Riva su di un piano prevalentemente metaforico, si veda Enrico Guidoni, *Relazione introduttiva*, in Marco Cadinu e Enrico Guidoni (a cura di), *La città europea del Trecento, trasformazioni, monumenti, ampliamenti urbani*, Atti del Convegno internazionale, Cagliari, 9 e 10 dicembre 2005, in «Storia dell'Urbanistica», Sardegna /1, 2008, pp. 13-23.

città viene imposta una virtuale croce di linee territoriali aventi come centro la cattedrale e ai quattro estremi luoghi sacri dedicati alle principali figure religiose. In molte città europee la 'croce di chiese' così ottenuta, talvolta concretamente segnata anche in topografia, quindi da nuove strade, stringe in un rapporto speciale i legami tra città e contado[19]. Il caso della croce di chiese di Ecija, presentato da Miguel Remolina quale esito ben documentato del processo di cristianizzazione della città andalusa nel 1263, si aggiunge ai tanti presentati da Enrico Guidoni[20]. In alcune città inglesi la High Cross, posta al centro della città, esemplifica il processo di controllo delle singole parti del dominio territoriale cui si accompagna la necessità di sovrapporre un'immagine sacra alla irregolarità delle forme del costruito storico[21] [Fig. 6].
Misurare con precisione lo spazio urbano, in linea d'aria, anche dove le condizioni del luogo non lo permettono (*per aerem etiam ubi alias recte loci dispositio non permittit*), suddividerne i settori, programmarne sviluppi e superfici è quindi una pratica comune che alla metà del Duecento trova perfetta conferma nella divisione degli ambiti di influenza degli Ordini Medicanti, in arrivo in tutte le principali città europee all'esterno dei nuclei urbani e guida di nuove espansioni.

Le matrici geometriche del tracciamento. Esagoni, ottagoni, circonferenze

La città nuova, quale atto costruttivo, si basa sempre su operazioni di tracciamento al suolo che traspongono il pensiero geometrico disegnato in fase progettuale. La ricerca e la costruzione dell'immagine urbana tardo nel medioevo sembra essere conseguenza di scelte progettuali e di applicazioni sufficientemente semplici da poter essere verificate nel tempo [Fig. 7].

---

19. L'articolazione europea del modello, insieme alle differenti contestualizzazioni religiose e politiche, è trattata in Enrico Guidoni, *Il significato urbanistico di Roma tra antichità e Medioevo*, in «Palladio», XXII, 1972, pp. 3-32, (ripubblicato in, Idem, *L'urbanistica di Roma tra miti e progetti*, Grandi opere, Laterza, Roma-Bari 1990, pp. 3-36, capitoli 1: *Da capitale pagana a capitale cristiana: la croce di basiliche*).

20. José Miguel Remolina Seivane, *La nueva forma urbana de la ciudad de Ecija en 1263: una aplicación del modelo urbano de cruz de iglesias en la reorganización cristiana de la ciudad*, in Claudia Bonardi (a cura di), *Fare urbanistica tra XI e XIV secolo*, «Storia dell'Urbanistica», 7, 2015, pp. 217 242.

21. Sulla 'croce di strade' e sulla 'croce di chiese' tra alto medioevo ed età moderna vedi Enrico Guidoni, *Il significato urbanistico di Roma tra antichità e medioevo*, in «Palladio», 22, 1972; Idem, *La città europea. Formazione e significato dal IV all'XI secolo*, Milano 1978. Il caso di Bristol è approfondito in Federica Angelucci, *Bristol medievale. L'impianto di fondazione e lo sviluppo urbanistico*, Civitates, 13, Bonsignori, Roma 2007.

6 | 7

6_A Bristol la High Cross del 1479 presidia la croce di strade alla base dell'impianto urbano (Guidoni, *La città europea*, cit., p. 163).

7_Con un atto tecnico Dio esprime mediante il disegno il progetto immaginato; Dio disegna l'Universo (Wien, Osterreichische Nationalbibliothek).

La figura del triangolo equilatero ad esempio, particolarmente adatta ad essere ridisegnata sul campo tramite lunghe corde, quindi ripetuta per formare esagoni, viene utilizzata sia in architettura sia in urbanistica[22]. La fondazione di una delle più interessanti città nuove, San Giovanni Valdarno (1299), è con evidenza gestita attraverso questa figura, ripetuta con semplicità dal centro di tracciamento per ottenere la diminuzione progressiva delle sezioni stradali e degli isolati che si allontanano dall'asse centrale. Un'azione di urbanistica 'pura' dovuta al progetto arnolfiano, mirata alla differenziazione catastale e fiscale delle case[23] [Fig. 8].

22. Si ricordano le proporzioni in pianta dell'aula di Santa Croce, o le prassi di governo grafico delle facciate del duomo di Orvieto o di quello di Milano.

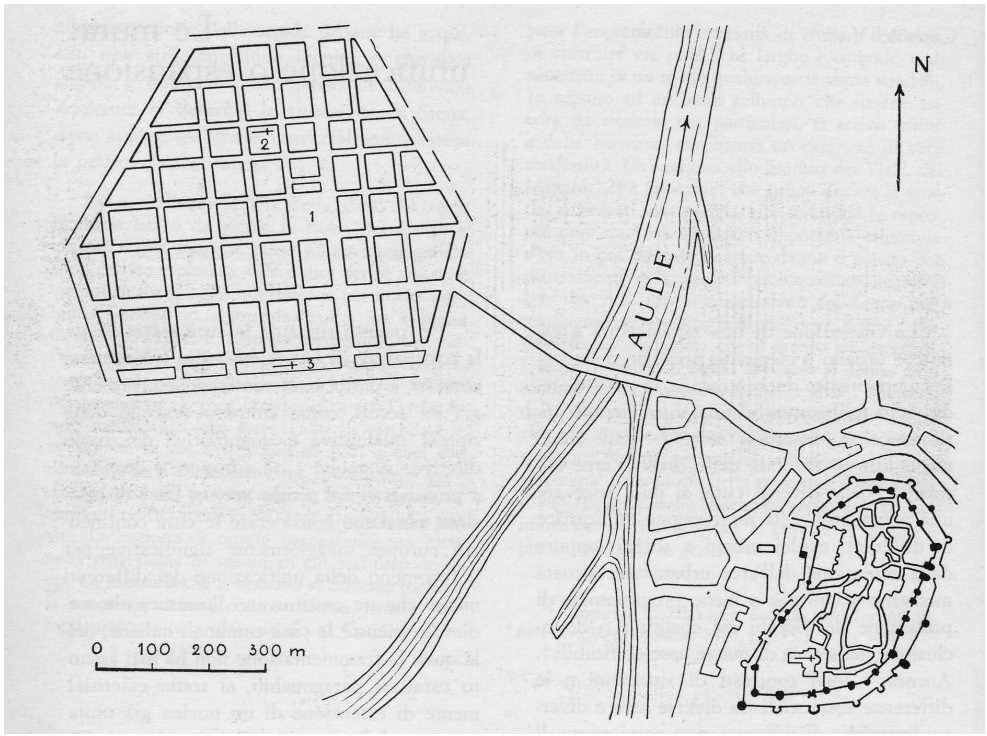
23. La magistrale interpretazione della planimetria di San Giovanni Valdarno, sulla quale si rimanda a Guidoni, *Arte e urbanistica*, cit., inaugura alla fine degli anni '60 una stagione di studio sulle terre nuove (città nuove) fiorentine ben ripresa nel Convegno Internazionale di studi "Città Nuove medievali. San Giovanni Valdarno, la Toscana, e l'Europa", nel quadro delle *Celebrazioni per il VII centenario della morte di Arnolfo di Cambio*, San Giovanni Valdarno (Arezzo), 20 e 21

8_San Giovanni Valdarno, città ideale progettata da Arnolfo di Cambio nel 1299, in una ricostruzione del suo assetto originale secondo un disegno di Massimo Tosi.

Nella struttura dell'esagono si distinguono quindi sei direzioni spaziali che, secondo alcuni ragionamenti di ricomposizione figurativa portati da Enrico Guidoni, sovraintendono alla rappresentazione dello schema araldico dell'aquila quale citazione latente di omaggio alla parte imperiale. Il ricorso all'esagono si riscontra nella città nuova esterna a Carcassonne, progettata nella metà del duecento per volere di re Luigi IX , nel borgo nuovo di San Saturnin a Pamplona, nelle cinte murarie di Reggio Emilia e Vicchio nel Mugello[24] [Fig. 9]. L'esagono, sulla cui valenza progettuale nell'architettura medievale è ancora necessario indagare a fondo, è spesso all'origine di un tracciato regolatore, come nel presbiterio del duomo di Siena. Il significato progettuale del procedimento, ai nostri occhi non pienamente evidente, è invece chiarissimo a Filippo Brunelleschi che, rileggendo agevolmente la geometria latente dell'impianto dell'aula arnolfiana

novembre 2003; cfr. Enrico Guidoni (a cura di), *Arnolfo di Cambio urbanista*, Bonsignori, Roma 2003 e gli atti del convegno in Enrico Guidoni, (a cura di), *Città nuove medievali: San Giovanni Valdarno, la Toscana, l'Europa*, Civitates, 14, Bonsignori Editore, Roma 2008.

24. Guidoni, *La città dal medioevo,* cit., p. 81 e fig. 7 p. 45; Idem, *Arte e urbanistica*, cit., pp. 25-47. Sul tema della figura esagonale e dei tracciamenti si vedano le considerazioni in Soragni, *Montagnana*, cit., pp. 80-85.



9_Carcassonne altomedievale e la nuova espansione programmata da Luigi IX alla metà del XIII secolo, su schema esagonale e isolati quadrati e rettangolari, con la ripresa quindi di schemi geometrici e reticoli mutuati dalla pratica architettonica e gromatica, ben attestati nella tradizione cistercense e nella fondazione delle Bastides (Guidoni, *Il Duecento*, cit., p.214, da Lavedan).

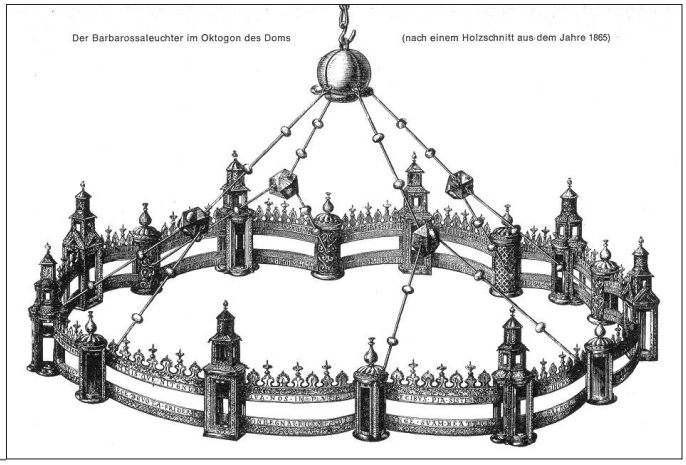
_9

di Santa Croce, utilizza ancora i triangoli equilateri e gli esagoni per comporre la pianta della Cappella dei Pazzi sull'adiacente chiostro[25].

L'ottagono, alla base del progetto originale di Santa Maria del Fiore, riprende in sé principi culturali collegati alla tradizione classica. Impianti urbani di età classica, come la città romana di Silchester del I sec. d.C., sono presenti nelle rappresentazioni dei *Gromatici Veteres* e concorrono alla idealizzazione della figura adoperata in miniature e rappresentazioni artistiche utilizzate per disegnare la Gerusalemme celeste. Una città perfetta nella mente di Dio e ideale per i fedeli, dove l'ottagono, figura capace di radunare in se le quattro direzioni cosmiche e divine, è presente nelle architetture più sacre sia bizantine sia della sede spirituale dell'Impero; la Cappella Palatina di Aquisgrana, ancorata alle composizioni orientali ed al San Vitale di Ravenna, sintetizza la summa del neoclassicismo imperiale, poi coltivato da Federico II e espresso nel suo Castel del Monte.

Il reiterato ripetersi del nome 'Otto' nelle immagini celebrative degli Ottoni sembra avere attinenza con una vera e propria affascinazione imperiale verso tale numero-simbolo.

25. Sulla pianta di Santa Croce vedi Guidoni, *Arte e urbanistica*, cit., pp. 220-222.



10 | 11_

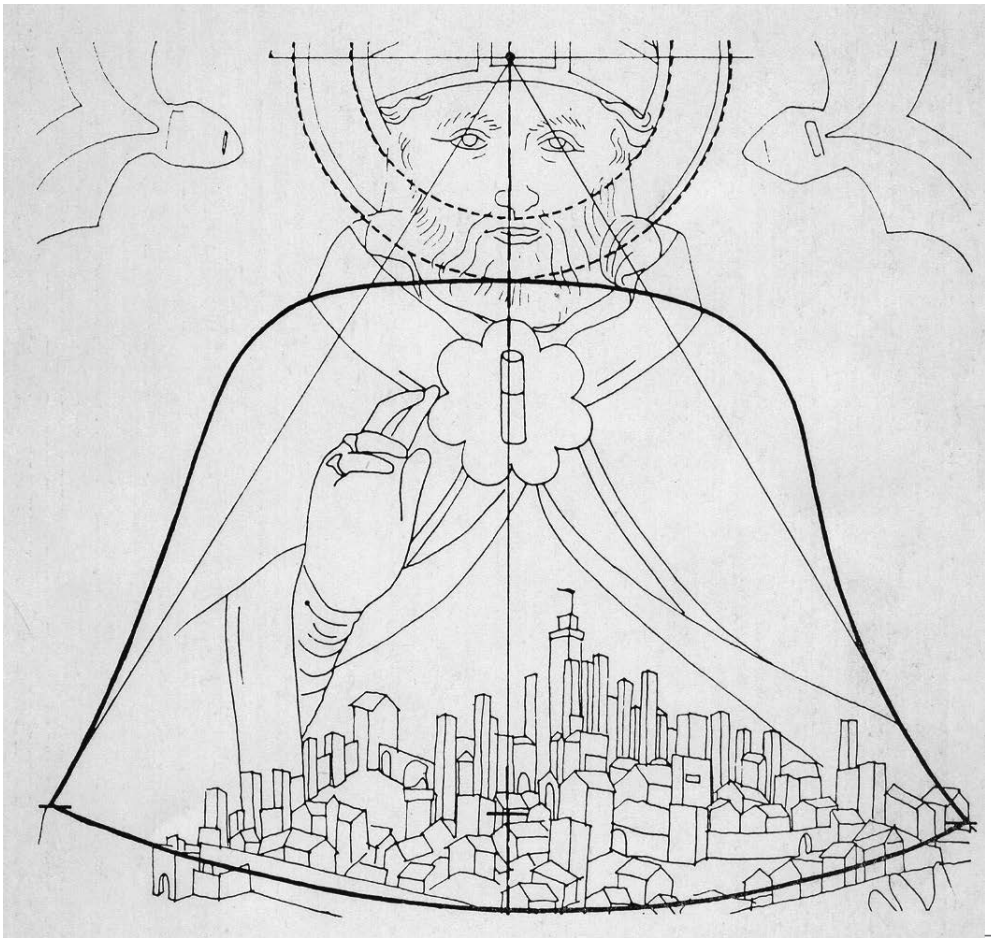
I Cistercensi sperimentano la progettazione di alcune *Bastides* di impronta ottagonale particolarmente Cologne del 1248 e Solomiac del 1323, con la sintesi tra la piazza centrale – quadrata al modo di un chiostro – e la tensione verso le otto direzioni territoriali, frutto di due quadrati incrociati, ben noti dalla tradizione decorativa islamica e estesamente applicati nell'architettura della Cappella Palatina di Aquisgrana. Qui il candeliere, dove le otto lanterne maggiori e le otto minori rappresentano altrettante torri e le 48 candele i merli sulle mura, viene quindi paragonato alla Gerusalemme celeste; similmente la figura di Castel del Monte riconduce all'immagine ridotta di una città, attraverso un'architettura ideale sintesi in differenti scale tra forma, simbolo e progetto[26] [Figg. 10 e 11]. Altre forme ispirate da figure artistiche vengono adottate quale *master* per il disegno di grande scala. A Siena il mantello della Vergine che protegge la città, si traduce in segno progettuale e regola la forma dello spazio di più alto significato sociale e politico della città, ossia il Campo [Fig. 12].

Non deve sorprendere né la trasposizione di significati né la facilità con la quale, particolarmente tra XII e XIV secolo, si utilizzano rimandi metaforici ed associazioni simboliche condotte su sottili e molto colti raccordi tra architettura e immagini artistiche o letterarie. La forma del mantello della Vergine, così come la M dell'iniziale di Maria e simbolo del Mille, si converte, secondo la

10_Il grande Candeliere di Aquisgrana, realizzato sotto Federico I per la Cappella Palatina, ha la forma di una città difesa da otto torri principali, otto rompitratta e 48 merli portacandele; le cortine murarie sono rappresentate da archi di cerchio. La scritta dedicatoria definisce l'opera «corona di luci ottagonale» (incisione su legno del 1865, tratta da Von W. Braunfelds, *Was wäre Aachen ohne Karl*, in «Merian», 1-XXX).

11_Castel del Monte, presso Andria, in connessione col porto e col castello federiciano di Trani, corona imperiale simbolicamente a presidio della collina e della regione.

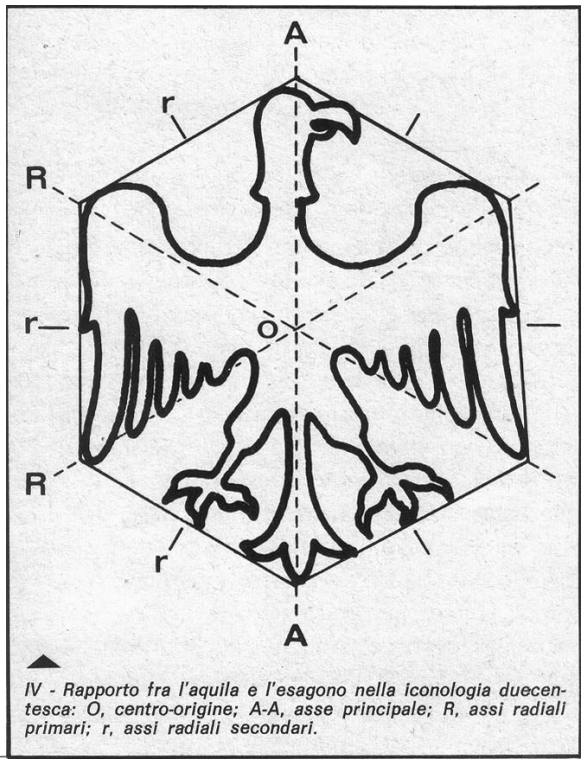
26. Vedi Guidoni, *La città dal medioevo*, cit., pp.120 e sgg. e Idem, *Il Duecento*, cit., al capitolo *Urbanistica e architettura federiciane*, pp. 61-82; Idem, *Federico II e l'idea di città*, estratto da *Il sud del Patrimonivm di Sancti Petri al confine del Regnum nei primi anni del Duecento. Due realtà a confronto*, Atti delle giornate di studio, Ferentino, Centro di studi "Giuseppe Ermini", 28-29-30 ottobre 1994, Roma 1997; sul tema un contributo in Marco Cadinu, *Un modello di architettura federiciana dall'Abbazia di Fossanova*, in *Il tesoro delle città. Strenna dell'Associazione* Storia della Città, Anno I, Kappa, Roma 2003, pp. 120-129 e Tav. IX.



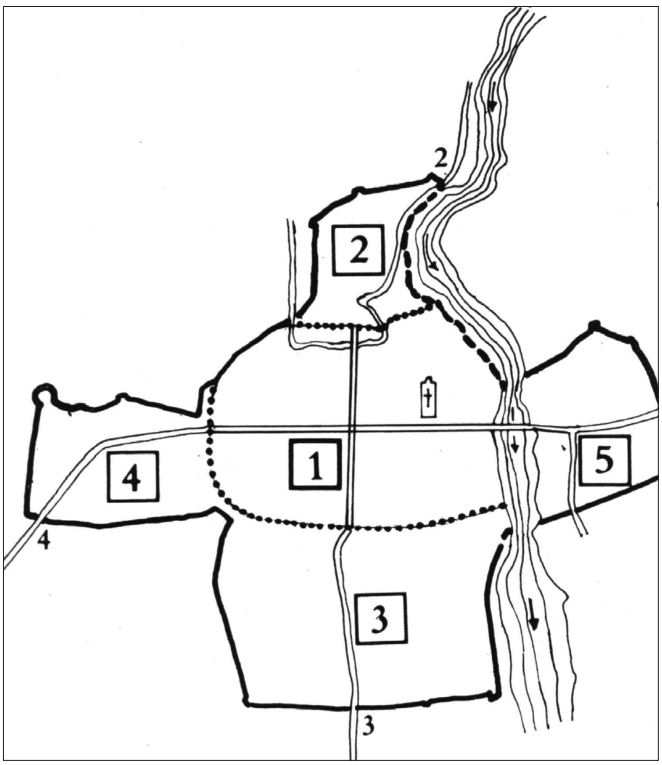
12_La figura di San Gemignano protegge la città. La figura del mantello santo che protegge è frequente nell'iconografia due-trecentesca e costituisce il riferimento formale nel disegno della figura della piazza del Campo di Siena (Guidoni, *Arte e Urbanistica*, p. 253, cit.).

celebre immagine letteraria dantesca, in un giglio che, aprendo le sue ali simmetricamente contenute nel segno, si tramuta in un aquila[27]. Naturalmente la dimensione simbolica di tali accostamenti va cercata in quella che è, nel medioevo e nel rinascimento, una vera disciplina sottesa a molte comunicazioni artistiche, letterarie e progettuali. In un ambiente culturale dove il simbolo coincide con la fede e con la politica, immagini e tensioni tra concetti quali ad esempio la forma rappresentativa dell'Impero (l'aquila) e il simbolo della Chiesa

27. Il giglio, su schema araldico ottagonale, è stato indicato da Guidoni per la sua valenza simbolica e progettuale nel progetto di Santa Maria del Fiore di Firenze. Guidoni, *Arte e urbanistica*, cit., pp. 250 e sgg. e tavv.128-130. Indagini sulle intersezioni tra forma urbana e paesaggio, significato e forma, nelle valenze estetiche e teoretiche, hanno interessato Rosario Assunto. Una recente e colta sintesi in Federica Pau, *Idea architettonica e figura della città*, Aracne, Roma 2009, in particolare pp. 67-91.



IV - Rapporto fra l'aquila e l'esagono nella iconologia duecentesca: O, centro-origine; A-A, asse principale; R, assi radiali primari; r, assi radiali secondari.



13 | 14

(la croce), formano una dualità che dalla tradizione iconografica e letteraria si trasferisce nel progetto della città e nelle sue rappresentazioni geometriche[28]. L'aquila e la croce, simboli delle due fazioni cui si auspica una armonica coesistenza che favorisca la crescita della comunità, si confrontano in maniera più o meno esplicita in impianti urbani come Cividale, Cagliari, San Gemignano, Montecarlo di Lucca, Poggio Imperiale [Figg. 13 e 14]. I loro castelli o le rocche rappresentano il becco e la testa, il corpo contiene nel centro il cuore politico e religioso mentre l'incrocio nel 'petto' di due strade ortogonali segna la croce e il collegamento tra i quartieri. Dal canto opposto con la *civitas leonina* il papato prosegue nel riconoscere nella figura del leone la propria immagine, rappresentata nel *Liber Ystoriarum Romanorum* del XIII secolo (*Roma edificata a muodo de lione*, c. 107v) e ancora ripresa nella veduta della città presente a Mantova nel Palazzo ducale[29].

13_Corrispondenze compositive e grafiche tra la figura dell'aquila, simbolo araldico imperiale, e la geometria dell'esagono (Guidoni, Marino, *Territorio e città*, cit., p. XXXIII).

14_La città di Cividale, conformata secondo la figura di un'aquila con la croce nel petto, ripropone il modello idealizzato di città dove le componenti politiche filoimperiali e filopapali convivono in armonia (Guidoni, *L'architettura delle città*, cit. p. 518, fig. 13).

28. Cfr. Guidoni, *L'architettura delle città medievali*, cit., pp. 500-501 e Idem, *Territorio* e città, cit., pp. XXXIV-XXXVI.

29. Guidoni, *L'architettura delle città medievali*, cit.; sul tema, spesso successivamente oggetto di approfondimenti da parte di Guidoni, un contributo in Marco Cadinu, *Simbolo e figura nella Cagliari medievale*, in *Storia dell'urbanistica. Annuario nazionale di storia della città e del territorio*, Nuova

Conclusioni

La modulazione e la gestione geometrica del progetto, inteso come esito di teorizzazioni espresse innanzitutto sul piano grafico e quindi riportato sul campo, è con evidenza alla portata dei tecnici medievali europei. Essi perseguono differenti esiti nel tempo, prima imponendo agli impianti urbani di lunga durata segni di ampia valenza, quali croci e allineamenti, percepibili alla scala territoriale, in particolare tra XI e XII secolo; quindi adoperando geometrie di progetto e tracciamento ben più complesse sia in contesti monumentali quali architetture e piazze, sia in occasione delle fondazioni di città nuove, con particolare intensità dall'inizio del XIII secolo e lungo il primo Trecento. La valutazione delle eredità antiche, dal mondo romano, dalla cultura islamica o da quella bizantina, deve essere valutata caso per caso evidenziando l'autonomia del pensiero dei tecnici medievali, capaci di rielaborare i modelli verso le architetture della loro contemporaneità.

Serie, 2/1996, Kappa, Roma 1997, pp. 139-144.

A Roma la *Civitas Leonina*, e l'interpretazione della figura della città – leone, è stata di recente commentata ulteriormente in Enrico Guidoni, *Leonardo da Vinci e le prospettive di città. Le vedute quattrocentesche di Firenze, Roma, Napoli, Genova, Milano e Venezia*, Kappa, Roma 2002, pp. 75-81 e tavv. XLIV E XLVI.

Vedi anche sui riferimenti iconografici al Leone-Roma in S. Maddalo, Roma – Iconografia, in Enciclopedia dell' Arte Medievale, Treccani 1999, "Secundum formam leonis inchoata Roma" (carta di Ebstorf, inizio XIII secolo).

L'OLTREMARE NEL RINNOVAMENTO DELL'URBANISTICA ITALIANA

The Oversea in the Renewal of Italian Town Planning

DOI: 10.17401/su.s2.es16

Ettore Sessa
Università degli Studi di Palermo
ettore.sessa@unipa.it

Parole chiave
Oltremare, rinnovamento, urbanistica
Oversea, Reneval, Townplanning

Abstract
In Italia in poco più di un lustro, a partire dal 1932, un orientamento perseguito da una compagine di giovani progettisti, preceduto da alcuni isolati piani regolatori di concezione avanzata e di impronta scientifica configura in ambito urbanistico una sorta di tendenza innovativa. Quasi a consuntivo di questa prima stagione, nel 1937, il *Primo Congresso Nazionale dell'Urbanistica* a Roma tende a liquidare radicalmente, non senza ambiguità, le remore passatiste in materia di progettazione urbana introducendo criteri analitici e nuove logiche di impalcati progettuali (fra i quali il principio della zonizzazione), ponendo anche le basi per la legge del 1942. Ma, paradossalmente, il nucleo più operativo di questa 'Nuova Urbanistica' italiana, supportato da pochi esponenti dei vertici accademici, sarà quello impiegato nella onerosa manovra di valorizzazione economica dei territori del riformato sistema dell'Oltremare italiano, soprattutto in relazione alle nuove acquisizioni territoriali promosse dall'aggressiva impennata imperialista del regime fascista.

In Italy, in just over a five year span starting from 1932, an approach pursued by a group of young designers – preceded by a few isolated, scientifically advanced regulatory plans – represented a kind of innovative trend in urban planning. Almost at the end of this first stage, in 1937, the First National Congress of Urban Planning in Rome tended to radically dismiss (but not without ambiguities) past concerns about urban design by introducing analytical criteria and new concepts of design decking (including the principle of zoning), thereby also laying the foundations for the 1942 law. Paradoxically however, the most operational core of this 'New Italian Urban Planning', supported by a few academic leaders, would be that employed in the costly

package of economic enhancement of the territories of the reformed Italian Overseas system, especially in relation to the new territorial acquisitions driven by the aggressive imperialist surge of the Fascist regime.

Quando nel 1946 Leslie Patrick Abercrombie, anche sull'onda del successo riscosso tre anni prima unitamente a John Henry Forshaw con il piano per il London County Council, viene incaricato dal governo del negus Hailé Selassié (Egersa Goro 1892 – Addis Abeba 1975) di redigere il piano regolatore di Addis Abeba (in *amarico* 'Nuovo Fiore')[1], quale capitale del ripristinato impero dell'Etiopia, la città rifondata dal negus dello Scioa Menelik II esisteva da poco più di sessant'anni.

La capitale sulla quale è invitato ad intervenire L.P. Abercrombie (Ashton upon Mersey 1879 – Aston Tirrold 1957) è ben diversa da quella caotica seppur discontinua conurbazione, a prevalente tessuto urbano irregolare costipato da povere abitazioni e appena riscattato da limitati comparti edilizi di periferica impronta ottomana o di modesta maniera neoeclettica 'europea', descritta con malcelato pregiudizio da Giuseppe Bottai in seguito alla sua ricognizione aerea preventiva all'ingresso ufficiale del 5 maggio 1936[2] delle truppe del Regio Esercito Italiano. Da allora il programma di radicale rinnovamento della struttura urbana di Addis Abeba fu uno dei primi obbiettivi del regime fascista di generale riorganizzazione degli oramai vasti territori riuniti sotto la denominazione di Africa Orientale Italiana.

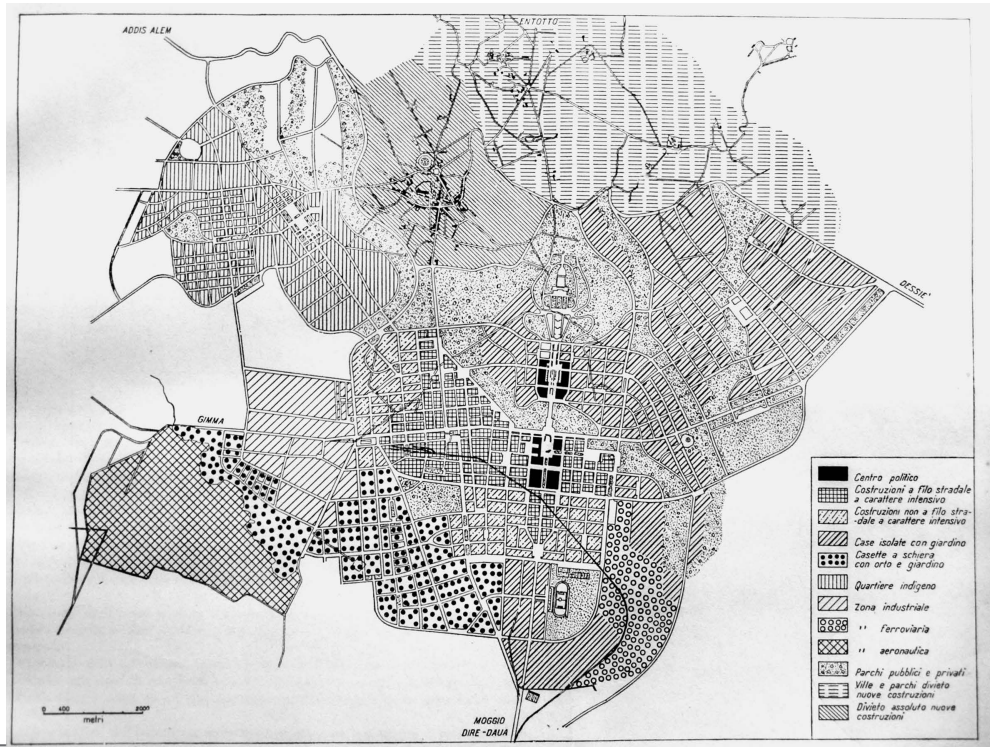
Le conseguenti varie versioni del *Piano Regolatore* redatte fino al 1939 da Ignazio Guidi e Cesare Valle (in un continuo contraddittorio con la Commissione Ministeriale, la prima con Enrico Del Debbio, Giovanni Ponti e Giuseppe Vaccaro, la seconda con Gherardo Bosio, Plinio Marconi e Guglielmo Ulrich), procederanno per gradi da una rarefatta visione, ancora in parte affetta dall'idea della città giardino, ad un impianto urbano incardinato su un 'fuso' direzionale mediano, generatore di un'orditura viaria su esso bilanciata e garante nel suo procedere centrifugo di un solidale sistema di settori urbani a comparti differenziati, inframezzati da veri propri 'bracci di bosco' [Fig. 1].

Si tratta di una pianificazione urbanistica e territoriale [Fig. 2] che nella sua maturazione è espressione del periodo in cui è Viceré d'Etiopia il duca Amedeo di Sa-

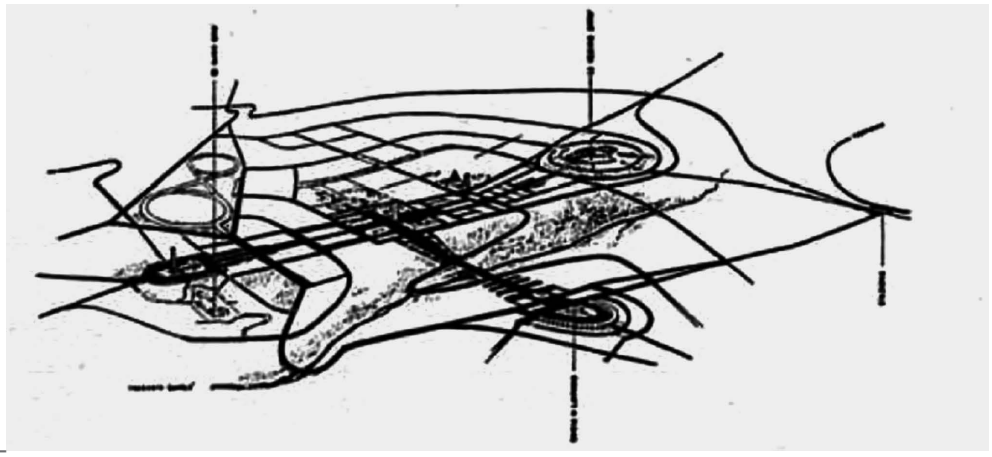
---

1. Sul piano regolatore di Addis Abeba del secondo dopoguerra si veda Domenico Patassini, *Il Piano Regolatore di Sir Patrick Abercrombie per Addis Abeba, 1946-1956*, in «Storia Urbana», XIV, 53, 1990, pp. 181-198.

2. «L'Illustrazione Italiana», LXIII, 40, 4 ottobre 1936-XIV, pp. 575-576.

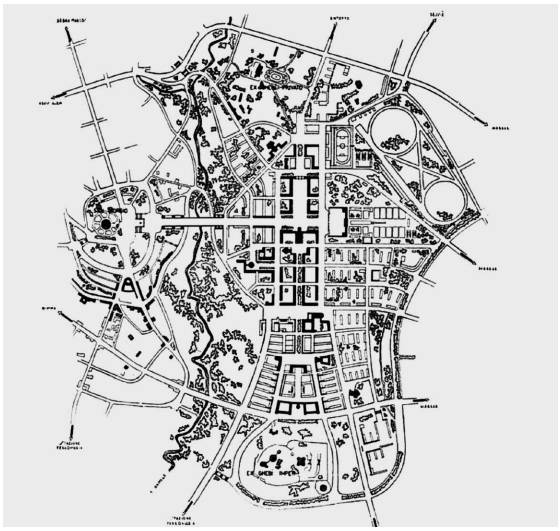


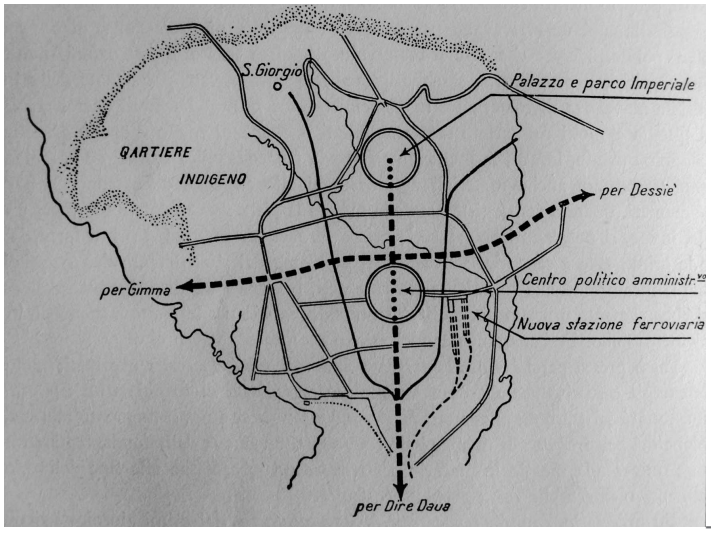
1_Piano regolatore della città di Addis Abeba, Abissinia, I. Guidi e C. Valle, 1939, planimetria della zonizzazione (da *La costruzione dell'Impero / L'opera dell'Italia in A.O.I. dopo la conquista dell'Etiopia*, numero monografico de «Gli annali dell'Africa Italiana», anno II, volume IV, 1939, *I piani regolatori*, carta ripiegata).



2_Programma urbanistico per la città di Addis Abeba, Abissinia, I. Guidi e C. Valle, 1937, veduta prospettica a volo d'uccello della distribuzione degli assi con riferimento alla nuova grande arteria di collegamento tra vecchi e nuovi quartieri (da «Architettura. Rivista del Sindacato Nazionale Fascista Architetti», anno XVI, fasc. XII, dic. 1937, p. 764).

voia-Aosta, alle cui rimarchevoli qualità di governo si devono quella valorizzazione e quella relativa pacificazione di alcune regioni dell'Abissinia che avrebbero lasciato stupefatto il comando delle truppe del Regno Unito subentrato nell'aprile del 1941. A quella data, a dire il vero, poco era stato costruito rispetto ai grandiosi programmi edilizi [Fig. 3]; al contrario, davvero molto era stato realizzato per quanto riguarda la rete stradale e, quindi, il 'disegno' dell'impianto urbano.





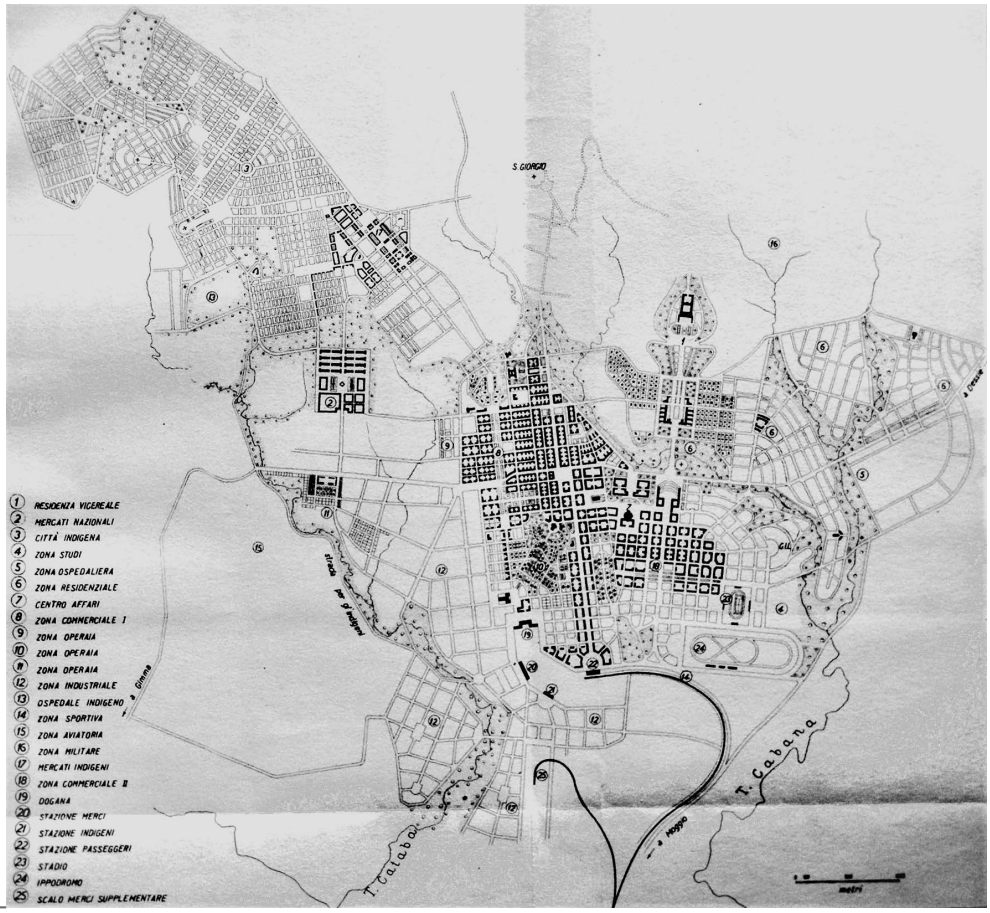
3 | 4

3_Programma urbanistico per la città di Addis Abeba, Abissinia, I. Guidi e C. Valle, 1937, schema della sistemazione della zona direzionale centrale (da «Architettura. Rivista del Sindacato Nazionale Fascista Architetti», anno XVI, fasc. XII, dic. 1937, p. 768).

4_Piano regolatore della città di Addis Abeba, Abissinia, I. Guidi e C. Valle con modifiche di P. Marconi e G. Ulrich, "impostazione urbanistica" (da *La costruzione dell'Impero / L'opera dell'Italia in A.O.I. dopo la conquista dell'Etiopia*, numero monografico de «Gli annali dell'Africa Italiana», anno II, volume IV, 1939, *I piani regolatori*, p. 368).

Il piano di Guidi e Valle applicava criteri di zonizzazione scientifica [Fig. 4]; ma si trattava anche di uno dei primi grandi modelli di pianificazione segregazionista, con una netta distinzione fra il *Quartiere Indigeno* e gli altri comparti urbani, cioè il *Centro politico*, la *Zona industriale*, la *Zona ferroviaria*, la *Zona aeronautica*, le aree per *Parchi pubblici e privati*, le aree interdette all'edificazione e quelle per i quartieri della 'città europea', le aree per *Costruzioni a filo stradale a carattere intensivo*, le aree a *Costruzioni non a filo stradale a carattere intensivo*, le aree per *Case isolate con giardino* e le aree per *Casette a schiera con orto e giardino*[3] [Fig. 5]. Di fatto il *Quartiere Indigeno*, impiantato a nord-ovest, sarebbe stato separato sulla perimetrazione est e sud-est da una bretella di forestazione ad eucalipti. Si trattava di una fascia ad andamento mistilineo con un'ampiezza media di mezzo chilometro da nord a sud che ne distanziava il tessuto urbano dall'area

3. Gli elaborati grafici originali relativi alla versione definitiva del *Piano regolatore della città di Addis Abeba* del 1939, redatto da Ignazio Guidi, Cesare Valle in collaborazione con i *Servizi Tecnici del Municipio di Addis Abeba*, sono conservati presso l'Archivio Storico della Banca di Roma. Sulle complesse vicende della programmazione urbanistica nell'oltremare italiano negli anni successivi all'istituzione dell'Africa Orientale Italiana, oltre agli inquadramenti storico-critici dei vari progettisti contenuti nel volume di Ezio Godoli e Milva Giacomelli, *Architetti e Ingegneri Italiani dal Levante al Maghreb 1848-1945*, Maschietto Editore, Firenze 2005, e alle singole monografie su architetti e ingegneri si vedano: Giuliano Gresleri, Pier Giorgio Massaretti, Stefano Zagnoni (a cura di), *Architettura italiana d'oltremare 1870-1940*, Marsilio, Venezia 1993;Carlo Cresti, Benedetto Gravagnuolo, Francesco Gurrieri, *Architettura e città negli anni del fascismo in Italia e nelle colonie*, Pontecorboli Editore, Firenze 2011; Ettore Sessa, *La nuova immagine della città italiana nel ventennio fascista*, Flaccovio Editore, Palermo 2014; Susanna Bortolotto, Renzo Riboldazzi (a cura di), *Urbanistica e architettura moderne alla prova della contemporaneità. Sguardi sulle città coloniali e di fondazione*, Altralinea Edizioni, Firenze 2018.



5_Piano regolatore della città di Addis Abeba, Abissinia, I. Guidi e C. Valle con modifiche di P. Marconi e G. Ulrich, planimetria generale (da *La costruzione dell'Impero / L'opera dell'Italia in A.O.I. dopo la conquista dell'Etiopia*, numero monografico de «Gli annali dell'Africa Italiana», anno II, volume IV, 1939, *I piani regolatori*, carta ripiegata alla p. 372).

dell'insediamento preesistente; l'unico con un certo patrimonio storico monumentale. Sempre la stessa bretella piantumata ad eucalipti avrebbe fatto da separatore fra la città dei nativi e uno dei due quartieri della 'città europea'[4]. L'orientamento segregazionista era un segnale inequivocabile del nuovo corso che il regime imponeva alla recente disciplina urbanistica italiana. La fase di incubazione di quest'ultima è identificabile con il lustro compreso fra il 1927 il 1932. È un arco temporale che si conclude con le celebrazioni del decennale della «Marcia su Roma», la cui propagandistica manifestazione principale al Palazzo delle Esposizioni a Roma fu anche l'occasione per una verifica nei vari settori delle opere pubbliche e infrastrutturali, ma che aveva avuto inizio cinque anni addietro con il primo consuntivo del biennio iniziale della Battaglia del Grano,

4. Marco Pomilio, *Come sarà la nuova Addis Abeba*, in «L'Azione Coloniale», 19 ottobre 1939, p. 3.

che tuttavia aveva già evidenziato i limiti della dotazione di terreni agricoli utili per l'autosufficienza alimentare nazionale con la conseguente rivalutazione delle potenzialità produttive dei possedimenti nell'Oltremare.
Fra le tante pubblicazioni di propaganda del regime a sostegno della strategia neo imperialista degli anni Trenta, si distingue, per l'impegnativo programma editoriale non esente da validi contributi scientifici, il periodico «Gli Annali dell'Africa Italiana», diretto da Angelo Piccioli e Ambrogio Bollati e stampato a Roma per la Casa Editrice Mondadori. Nel 1939, in particolare, il quarto volume della seconda annata di questo organo di propaganda ministeriale, sottotitolato *La costruzione dell'Impero* (e per la redazione del quale Piccioli, all'epoca Capo Ufficio Studi del Ministero dell'Africa Italiana, viene coadiuvato da Renzo Meregazzi e da Italo Papini), è una sorta di regesto, con annotazioni descrittive, dell'operosità del regime in materia di opere pubbliche e di programmi urbanistici.
In effetti è significativo il fatto che il nuovo corso colonialista sia coinciso da un lato con la fase più intensa della Bonifica dell'Agro Pontino[5] e dall'altro con la grande operazione di pianificazione economica del regime per scongiurare l'onda lunga della crisi del 1929. Stagione, questa, durante la quale vede la luce quell'*Istituto per la Ricostruzione Industriale* (creatura di tre personalità eccellenti come Alberto Beneduce, Donato Menichella e Guido Jung) che tanto interesse destò nella compagine degli economisti dell'epoca e che fu attenzionata persino da Franklin Delano Roosevelt. In entrambe le fasi della cosiddetta 'Rinascita Coloniale' è Mussolini ad assumere ad *interim* la carica di Ministro delle Colonie; chiaro è il suo proposito di garantire all'oltremare italiano condizioni di sicurezza e nuovi territori di conquista.
In questo nuovo contesto l'epoca delle trasformazioni urbane e territoriali discontinue ed episodiche, affidate nel primo caso ai modi e ai formulari dell'insegnamento accademico di *Edilizia Cittadina*, aveva fatto il suo tempo.
Del 1937 è il *Primo Congresso Nazionale dell'Urbanistica* a Roma; con esso si pongono anche le basi per la legge del 1942. Ma il principio della zonizzazione, come del resto l'esigenza di analisi sulle potenzialità del territorio e di un approccio scientifico nei programmi di valorizzazione dei contesti, appartengono già a quell'epoca ad una cultura internazionale del funzionalismo che va dalle argomentazioni in materia urbanistica del 1933 in occasione del IV CIAM (pubblicate una prima volta, ottobre 1933, sulla rivista «Texnika Xronica – Annales Techniques», poi a cura del gruppo *CIAM-France* e solo nel 1957 da Charles-Édouard Jeanneret-Gris, Le Corbusier, nel volume *La Charte d'Athènes*, per i tipi Les Édi-

5. Sergio Zevi (a cura di), *«Restituiamo la Storia» - dal Lazio all'Oltremare / Modelli insediativi della Piana pontina*, Gangemi Editore, Roma 2009.

tions de Minuit di Parigi) alle coeve teorizzazioni del geografo economista Walter Christaller.

Sempre nel 1937 il numero di dicembre del periodico diretto da Marcello Piacentini «Architettura – Rivista del Sindacato Nazionale Fascista» attesta i primi esiti della febbrile attività promossa dal regime. Infatti il fascicolo, oltre ad un articolo di apertura dello stesso Piacentini sul *Concorso di Secondo Grado per la Casa Littoria* a Roma e ad uno di chiusura di Bruno Maria Apollonj sui progressi della produzione edilizia italiana in Libia, è quasi monopolizzato dall'articolo di Cesare Valle (Roma 1902-2000) sul programma urbanistico elaborato con Ignazio Guidi (Roma 1904-1978) per la città di Addis Abeba[6] e dal successivo di Gherardo Bosio (Firenze 1903-1941) sui suoi programmi urbanistici per altre città dell'Abissinia[7].

Bosio ha solo trentatré anni quando si unisce, come ufficiale di cavalleria, al novero dei volontari d'Africa. Fra il 1936 e il 1938 redige i piani regolatori di Gondar, capitale dell'Amara, di Dessiè e di Gimma. Dieci anni prima si era laureato presso la Regia Scuola Superiore di Ingegneria di Roma, per poi frequentare Architettura a Firenze dopo il suo breve ma formativo apprendistato a New York presso la società di progettazione McKim, Mead & White[8]. Fin dall'inizio della sua attività professionale in Italia la sua committenza privata abituale ne sostiene la linea progettuale anche in sede istituzionale. Si tratta, infatti, di un particolare segmento dell'alta società presente in Toscana (i Benini, i conti Ciano, i conti Della Gherardesca, i Faust, i conti Ginori, i principi Koudacheff, lo scultore Antonio Maraini, i Marchi, Alessandro Pavolini, i conti Piccolellis, i conti Rucellai, i Taylor, i Traballesi, gli Uzielli)[9], con esponenti di una classe egemone di buona cultura e

---

6. Cesare Valle, *Programma urbanistico per Addis Abeba – Architetti Ignazio guidi e Cesare Valle*, in «Architettura – Rivista del Sindacato Nazionale Fascista», XVI, XII, dicembre 1937, pp. 755-768.

7. Gherardo Bosio, *Progetti di massima per i piani regolatori di Gondar, Dessiè e Gimma*, in Ibidem, pp. 769-792.

8. Sulla vita e sulle opere di Gherardo Bosio si vedano: Ferdinando Poggi, *Gherardo Bosio*, in *Mostra di Gherardo Bosio* (catalogo della mostra, Firenze), Firenze 1941; Gio Ponti, *Ricordo di Gherardo Bosio*, in «Stile», luglio 1941, pp. 14-19; Carlo Cresti (a cura di), *Gherardo Bosio, architetto fiorentino, 1903-1941*, Pontecorboli Editore, Firenze 1996; Maria Adriana Giusti, *Albania. Architettura e città, 1925-1943*, Maschietto Editore, Firenze 2006; Milva Giacomelli, Armand Vokshi (a cura di), *Architetti e ingegneri italiani in Albania*, Edifir, Firenze 2012; Riccardo Renzi, *Gherardo Bosio. Opera completa 1927-1941*, Edifir, Firenze 2016. Per approfondimenti bibliografici su specifici aspetti della produzione progettuale e dell'attività professionale di Bosio si rimanda alla bibliografia, a cura di Lucia Billeri e di Marie Lou Busi, nel volume monografico *Gherardo Bosio, architetto fiorentino, 1903-1941*, cit.

Sull'istituzione e sull'attività dell'Ufficio Centrale per l'Edilizia e l'Urbanistica dell'Albania si veda Giusti, *Albania. Architettura e città*, cit., pp. 36-43.

9. Marie Lou Busi, *Vita e opere di Gherardo Bosio. Regesto dell'attività culturale, didattica e profes-*

dai raffinati gusti antitradizionalisti[10]. Bosio, certo non impermeabile al confronto con le dinamiche da lui conosciute delle trasformazioni della città e del territorio in America, ha un approccio di taglio scientifico nell'impostare i suoi programmi urbanistici fondato sul recepimento delle direttrici morfologiche, delle valenze naturalistiche, delle componenti antropiche e delle potenzialità dei comparti geografici di pertinenza; una metodologia che alla scala di definizione degli spazi urbani ha una riverberazione percettivista, garante di una misura umana culturalmente flessibile.

Valle, nella sua presentazione del primo programma urbanistico per Addis Abeba del 1937, oltre al pregevole corredo fotografico, pubblica: una planimetria dello stato di fatto[11]; uno schema astratto sovrapposto ad un rilievo orografico con al margine uno speditivo studio di zonizzazione[12]; uno schema delle comunicazioni della città con i centri vicini[13]; uno schizzo prospettico a volo d'uccello dell'ideogramma degli assi viari con riferimento alla nuova grande arteria di collegamento tra vecchi e nuovi quartieri[14]; un primo ideogramma della 'zonizzazione etnica'[15] che farà da base per lo studio definitivo pubblicato nel volume del 1939 dedicato alle opere e ai piani urbanistici in A.O.I.[16]; diversi schemi planimetrici in scala (sugli elementi edilizi esistenti, sulle proposte per i nuovi assi principali della nuova città italiana, sulla rete viaria di 'grandi comunicazioni', sulle 'zone libere e giardini', sull'impianto complessivo della nuova città con l'indicazione delle arterie stradali principali e della zonizzazione di massima)[17].

A chiusura dell'articolo lo schema della sistemazione della zona centrale della capitale vicereale[18] mostra il permanere, nei due progettisti romani Cesare Valle[19] e Ignazio Guidi[20], di quel particolare orientamento, in materia di atten-

---

sionale, in Cresti (a cura di), *Gherardo Bosio*, cit., pp. 49-56.

10. Carlo Cresti, *Gherardo Bosio: una breve intensa apparizione nell'architettura degli anni Trenta*, ibidem, pp. 9-48.

11. Cesare Valle, *Programma urbanistico*, cit., p. 758.

12. Ibidem, p. 759.

13. Ibidem, p. 764.

14. Ibidem.

15. Ibidem, p. 765.

16. «Gli annali dell'Africa Italiana», anno II, volume IV, 1939, *I piani regolatori*, p. 369.

17. Valle, *Programma urbanistico*, cit., p. 765-767.

18. Ibidem, p. 768.

19. Sulla vita e le opere di Cesare Valle si vedano: Francesco Capolei, *Cesare Valle, Decano 1990*, Kappa, Roma 1990; Alessandra Muntoni, *Cesare Valle: architettura, urbanistica, istituzioni*, in Pippo Ciorra, Alessandro d'Onofrio, Luca Molinari (a cura di), *Studio Valle 1957-207. Cinquant'anni di architettura*, catalogo della mostra Roma 2007-2008, Skira, Milano 2007, pp. 17-29.

zione al patrimonio storico architettonico ed ambientale, inoculato da Gustavo Giovannoni. Con lui Valle aveva iniziato la sua carriera come assistente e aveva condiviso nel 1929 la criticata avventura della redazione del *Piano Regolatore di Roma* denominato «La Burbera». Valle e Guidi sono sostanzialmente coetanei; ma il primo, laureatosi a Roma nella Scuola di Ingegneria nel 1924, in ambito urbanistico ha già consumato un'esperienza relativamente più intensa rispetto al secondo, laureatosi nel 1929 nella appena fondata Scuola di Architettura. La partecipazione di Valle alla sperimentazione di una diversa logica in materia di progettazione urbanistica avvenuta in occasione della sua collaborazione al *Programma Urbanistico di Roma* del 1929 redatto dal Gruppo degli Urbanisti Romani coordinato da Marcello Piacentini e sensibilmente orientato da Luigi Piccinato (e che contava fra i suoi altri componenti G. Cancellotti, L. Lenzi, G. Nicolosi, R. Lavagnino, E. Fuselli, M. Dabbeni), soprattutto in relazione agli studi e alle proposte per le relazioni con il territorio, ne garantisce un versatile profilo innovativo.

Invero le frequentazioni di Valle degli ambienti accademici si riflettono nel carattere garbatamente composito del programma urbanistico per Addis Abeba. L'intero cardine del sistema urbano, da proiettare sul territorio con un sistema radiale di strade, sarebbe stato impostato su un'asse generatore (sulla direttrice nord-sud) di raccordo fra il complesso del cosiddetto «Nuovo Ghebì» (residenza di Hailé Selassié) e, più a sud, il suggestivo nucleo del «Vecchio Ghebì». Al centro del settore urbano direzionale di forma rettangolare, cadenzato su un'orditura ortogonale bilanciata sugli assi mediani e ripartito in isolati quadrangolari disposti in composizione speculare rispetto alla sequenza longitudinale dei due tronchi della prevista Via Imperiale, un'arteria normale a questa avrebbe condotto al comparto, detto di Arada, della cattedrale ortodossa di San Giorgio, edificata a partire dal 1896 su progetto di Sebastiano Castagna. Valle, nel suo articolo, non manca di sottolineare l'importanza del sito, per lui non privo di fascino e di valenze ambientali e paesaggistiche; insieme a Guidi ne avrebbe tenuto conto, assecondando la morfologia dei luoghi, persino nel relazionarsi con i due impetuosi torrenti convergenti Gamadè e Curtumì.

L'ipotesi di una rifondazione urbana significante aveva innescato contradditorie dinamiche istituzionali e un prevedibile ventaglio di aspettative culturali e professionali[21]. Anche l'ormai cinquantenne Le Corbusier, che da quasi tre lustri

---

20. Su Ignazio Guidi si vedano: *Il nuovo piano regolatore di Addis Abeba*, in «Rassegna di architettura», VII, 1935, pp. 369-371; Alberto Alpago Novello, *La prima mostra nazionale dei piani*, Ibidem, IX, 1937, pp. 285-298; Margherita Guccione, Daniela Pesce, Elisabetta Reale, *Guida agli archivi di architettura a Roma e nel Lazio. Da Roma capitale al secondo dopoguerra*, Gangemi, Roma 2007, p. 124.

21. Giuliano Gresleri, *La «Nuova Roma dello Scioa» e l'improbabile architettura dell'Impero*, in

opera come uno dei più propositivi teorici della 'nuova' cultura urbanistica, nel formulare la sua proposta del 1936, consistente in un piano che potesse elevare la città di Menelik II al ruolo di moderna capitale amministrativa dell'Etiopia Italiana, non si sottrae da un lato all'etica rifondativa di tenore utopistico e dall'altro al fascino della spina attrezzata quale arteria mediana generatrice di un impianto tendenzialmente centrico a doppia trama viaria di due ortogonalità in contrasto[22].
Diversamente la conoscenza diretta dei luoghi e la grande attenzione al contesto orografico e naturalistico, tanto da fare ipotizzare un nuovo modello di 'città parco', orientano fin dall'inizio la metodologia progettuale per Addis Abeba di Guidi e Valle; questo anche se lo sviluppo urbano risulta impostato sulla previsione di un asse monumentale che doveva simboleggiare il 'centro politico dell'impero', scaturito dai collegamenti viari con Gimma, Dire Daua, Dessiè e Asmara. Emanazione centrifuga di questo asse, i quartieri prevalentemente a scacchiera, ma con orientamenti dissimili in funzione dell'andamento delle arterie principali alle quali si attestavano, seguivano rigorosamente principi di zonizzazione per funzioni, per densità, per etnie e persino per classi sociali ma con un impianto arioso e omogeneo pur nell'assemblaggio di comparti differenziati per versatili sistemi di orditure, idonee ad ampliamenti compatibili.
La soluzione urbanistica dei tre poli emergenti con le preesistenze monumentali, raccordati da assi gerarchizzati, sarebbe del tutto scomparsa nel progetto definivo del 1939 del *Piano regolatore della città di Addis Abeba*[23]. Guidi e Valle alla fine optano per una traslazione verso sud del settore urbano direzionale, con tanto di sistemazione monumentale all'apice, riservato al nuovo Palazzo Imperiale e alla speculare sistemazione paesistica circostante che faceva riferimento al significato in amarico del nome Addis Abeba ('Nuovo Fiore').
Perdono così interesse i siti dei due Ghebì, mentre il comparto di Arada viene addirittura declassato al rango di inserto gregario; una nuova condizione relazionabile anche alle devastazioni subite dall'edificio di culto a causa della cruenta e indiscriminata rappresaglia dopo l'attentato del 19 febbraio 1937.
Ma, per il resto, il piano di Addis Abeba del 1939 sviluppa le linee programmatiche formulate da Guidi e Valle nell'estate del 1936 su invito del primo Gover-

---

Gresleri, Massaretti, Zagnoni (a cura di), *Architettura italiana d'oltremare*, cit., pp. 164-177.

22. Di questa ipotesi di Le Corbusier si veda il suo elaborato contraddistinto con l'annotazione *Addis Abbéba – Solution théorique en absence complete de documentation regionale*, conservato negli *Archives de La Fondation Le Corbusier* a Parigi.

23. Per il *Piano regolatore della città di Addis Abeba*, di Guidi e Valle con modifiche di Marconi e Ulrich, approvato nel 1939, si veda anche la planimetria generale ridisegnata dai tecnici del *Servizio Cartografico del Ministero dell'Africa Italiana* per «Gli annali dell'Africa Italiana», anno II, volume IV, cit., carta ripiegata alla p. 372.

natore della capitale dell'Abissinia italiana Giuseppe Bottai. Il programma urbanistico[24], ancora pubblicato però nella versione originaria nel dicembre del 1937, in considerazione delle già presenti componenti segregazioniste, e che in realtà precedono le risoluzioni del *Primo Congresso Nazionale dell'Urbanistica*, sembra permeabile a quelle convinzioni di Bottai che di lì a due anni lo porteranno ad una vera e propria deriva razziale. Per altri versi è indubbio che le frequentazioni da parte di Valle di Luigi Piccinato e di alcuni degli esponenti del Gruppo degli Urbanisti Romani, fin dal 1926, ne avevano avviato quel processo di revisione critica nei sistemi di intervento per la crescita e la trasformazione della città che presto ne avrebbero emancipato le logiche progettuali dai modi pur condivisi ancora nel 1929 con il piano «La Burbera»; la ricerca della 'forma urbana' comunicativa aveva finito per cedere il passo a più complesse istanze di programmazione e di organizzazione della città e del suo territorio.

Nel 1939, a chiusura della prima stagione di programmazione degli interventi e a cantieri appena avviati, il quarto volume della seconda annata del periodico «Gli Annali dell'Africa Italiana» è quasi un consuntivo del primo triennio di attività dalla «Fondazione dell'Impero» che ne comprovava, proprio in virtù dell'annunciato subentrare della virtuosa ed utilitaristica vocazione edificatoria e pianificatrice all'iniziale fase della conquista (tuttavia sempre accreditata anche come 'missione civilizzatrice'), quell'autoproclamata discendenza dalla mistica del dominio della 'Roma dei Cesari'[25].

Il volume, per la cui stesura il gruppo di redazione si avvale dei rapporti ufficiali del Governo Generale dell'A.O.I. (e dei singoli governi dell'Eritrea, della Somalia, dello Scioa, dell'Harar e del Galla e Sidama) e delle elaborazioni statistiche fornite da Tommaso Mascaro (Capo dell'Ufficio Statistico del Ministero dell'Africa Italiana), è corredato dalle incisive xilografie di Diego Pettinelli (Matelica 1897 - Roma 1989), la cui trasfigurazione primitivista dei robusti modi grafici littori, peculiari del novecentismo didascalico, riconduce ad uno stesso principio di omologazione comunicativa, di indubbia presa popolare, figurazioni allegoriche e rappresentazioni aneddotiche (tanto quelle belliche quanto quelle lavorative). Anche per il repertorio iconografico tecnico relativo ai piani regolatori dei centri abitati da valorizzare nell'A.O.I., pur senza scadere nell'approssimativo, la redazione adotta un profilo illustrativo riduzionista, perseguito verosimilmente sempre per finalità comunicative a largo raggio.

Il *Servizio Cartografico del Ministero dell'Africa Italiana*, infatti, per riprodurre le planimetrie dei piani per il Corno d'Africa adotta una rigorosa linea di disegno tec-

---

24. Gresleri, *La «Nuova Roma dello Scioa»*, cit., p. 166.

25. *Scritti e discorsi di Benito Mussolini*, Ulrico Hoepli, Milano 1936.

nico oggettivo. Si trattava di una misura di adeguamento, sia pure non dichiarato, ai modi grafici adottati proprio dai disegnatori dell'Ufficio Tecnico del Governatorato; una tendenza all'uniformità, quasi a rimarcare in fin dei conti quel principio di rusticità proprio degli insediamenti militari, sia che si trattasse della rappresentazione planimetrica di un settore urbano (come nei casi del 'Quartiere indigeno' nell'ambito del *Piano regolatore della città di Gimma*, dell'addizione costiera di margine alla medina dell'isola di Taulud facente parte del *Piano regolatore di Massaua*, dell'aulico quartiere amministrativo e dei servizi nel *Piano regolatore della città di Decamerè*, della lottizzazione ad arco per la 'Zona dei villini' prevista al margine del *Piano regolatore della città di Adua* o della discontinua aggregazione nel *Piano regolatore della città di Macallè* dell'impianto a scacchiera residenziale con il Quartiere della Piazza del Mercato)[26], sia che si trattasse di cospicui impianti di isolati ordinati su sistemi viari ortogonali combinati con settori centrici o radiali (come nei casi del *Piano regolatore della città di Mogadiscio*, del *Piano regolatore della città di Cheren*)[27], sia infine che fossero leggiadre composizioni urbanistiche di indubbia derivazione dal modello della città giardino (come nei casi del *Piano regolatore della città di Nefasit* e del *Piano regolatore della città di Axum*)[28].
Questo particolare aspetto è anche da ascrivere all'imporsi della logica del consenso di massa del fascismo, e quindi alla spartana osservanza istituzionale di quell'etica dell'autarchia esaltata ora come nuova virtù sociale. Non si sottraggono alla trasfigurazione omologante dei piani urbanistici (anche per ottenere versioni semplificate più idonee alla resa tipografica in economia), nemmeno gli elaborati progettuali di professionisti autorevoli[29], fra i quali, appunto, Valle, Guidi, Bosio e Ulrich.
Il resoconto del capitolo *I piani regolatori* del IV volume de «Gli Annali dell'Africa Italiana», dopo un inquadramento sulle modalità tecnico-amministrative e su problemi logistici, nell'illustrare l'impalcato progettuale del *Piano di Massima* per Addis Abeba di Valle e Guidi mette in luce il proposito rifondativo dei progettisti, aulico e funzionale al tempo stesso.

---

26. «Gli annali dell'Africa Italiana», cit. pp. 415, 422, 424, 427.

27. Ibidem, pp. 395, 421.

28. Ibidem, p. 423.

29. I piani urbanistici per le città dell'oltremare italiano sono conservati presso: Archivio dell'Accademia Nazionale di San Luca, Roma; Archivio Centrale dello Stato, Roma; Archivio dell'Istituto Agronomico per l'Oltremare, Agenzia Italiana per la Cooperazione e lo Sviluppo, Firenze; Archivio del '900, MART, Rovereto; Archivio della Società Geografica Italiana, Roma; Archivio dell'Istituto Geografico Militare, Firenze; Archivio INCIS, Roma; Archivio Storico del Touring Club Italiano, Milano; Archivio Storico della Banca di Roma; Centro Archivi di Architettura, Fondazione MAXXI, Roma; Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Università di Parma; Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente (IsIAO), Roma.

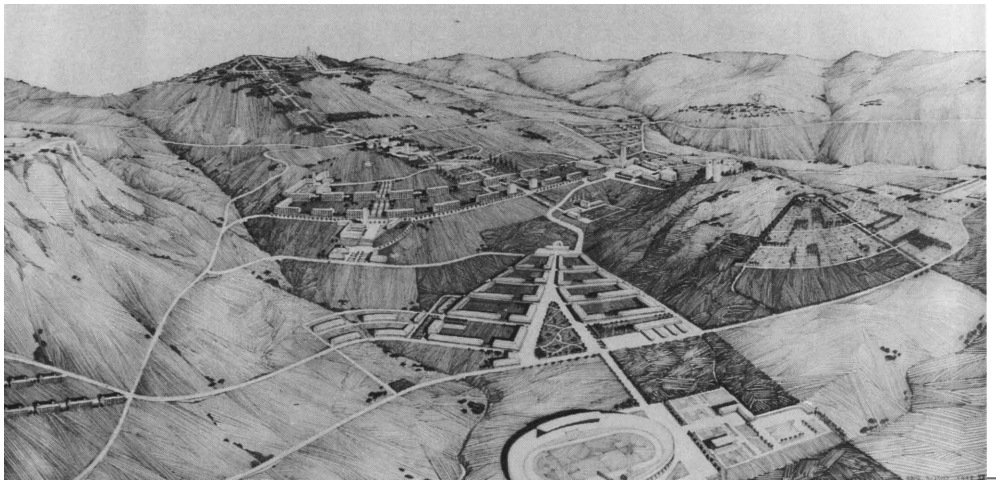
Agli amministratori e ai tecnici, preoccupati per la dimensione dell'impegno richiesto, non rimaneva che distinguere in categorie i centri urbani che dovevano essere dotati di piani regolatori, per predisporre specifici protocolli di intervento; e questo in tempi rapidi, nonostante le difficili condizioni di ambientali. Pertanto, mentre in Libia e nei vecchi possedimenti del Corno d'Africa furono elaborati piani regolatori secondo aggiornati parametri metropolitani, con solo qualche preoccupazione di compatibilità essendovi città autoctone già ben sviluppate e in parte già interessate da interventi edilizi e urbanistici (Tripoli, Bengasi, Massaua, Asmara e Mogadiscio), per i centri abitati dell'Abissinia si dovette usare un metro diverso. Così a vere e proprie rifondazioni si alternarono addizioni urbane o ampliamenti innestati ai precedenti contesti; su tutti i progetti regnava però l'odioso principio della 'separazione delle razze', annunciato nel 1937 ma divenuto regola dopo il 1938.

Di contro il regime stava elaborando una nuova strategia per i territori dell'oltremare, anche nel tentativo di recuperare il consenso dei nativi: del tutto superfluo in Eritrea, vista la partecipazione quasi emotiva delle popolazioni a tutte le vicende italiane, e relativamente utile in Somalia, anche se l'atavica avversione per gli abissini ne aveva rinforzato la 'fedeltà', questo programma si rivelò fallimentare in Abissinia e nell' Egeo ma di relativo successo nella Tripolitania e, paradossalmente, nella Cirenaica (nonostante il precedente del 'pugno di ferro' di Graziani). Era una svolta portatrice di nuove ed inusitate dinamiche produttive, con innegabili ricadute economiche, invero modeste ma inusuali, su una parte 'privilegiata' della popolazione autoctona; ma questo impegno organizzativo avrebbe dovuto anche comportare un massiccio flusso migratorio dal territorio italiano, con il conseguente innesco di deprecabili logiche di sopraffazione.

Fra i parametri ricorrenti nelle scelte per la stesura dei piani regolatori quello delle direttrici viarie di collegamento con altri centri fu certamente il più determinante per le varie definizioni di forma urbana. È proprio il *Piano regolatore di Addis Abeba* di Guidi e Valle del 1938 (poi in parte modificato sulle indicazioni di Marconi e Ulrich, e approvato dalla Consulta Centrale per l'Edilizia e l'Urbanistica nel 1939) a ratificare questa modalità progettuale.

Di altro tenore sono i tanti piani redatti per le altre città dell'A.O.I. quali Adama, Adi Caieh, Adigrat, Adi Quala, Adi Ugri, Adua, Agordat, Alomatà, Appi Addi, Asmara, Assab, Batiè, Bonga, Cencia, Cheren, Decamerè, Dessiè, Dire Daua, Enda Selassiè, Harar, Hula, Gambela, Giggiga, Gimma [Fig. 6], Gondar [Fig. 7], Macallè, Massaua, Mogadiscio, Nefasit, Saca, Saganèiti, Senafè, Quihà, Quoram e Uando. Fra le componenti determinanti di questa molteplicità di esiti, in gran parte imputabili alle diverse entità degli insediamenti, non vanno sottovalutati i diversi profili professionali e culturali dei progettisti: così se Guido Ferrazza, che ad Assab e Massaua

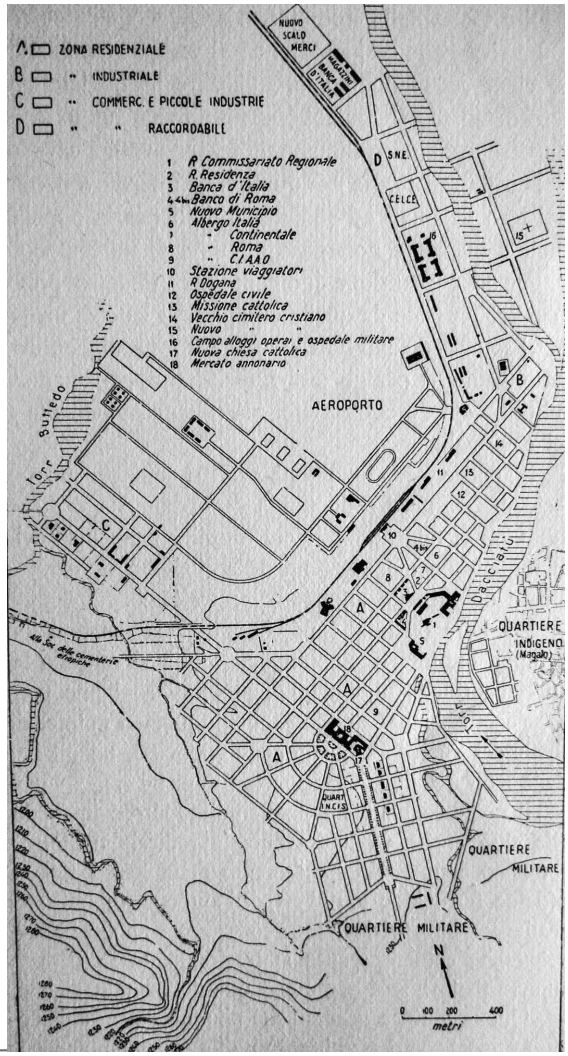
6_Piano regolatore della città di Gimma, Abissinia, modifica di G. Ulrich sul piano redatto dall'Ufficio Tecnico del Governatorato, 1938, planimetria del nuovo quartiere residenziale per il governatore e "i nazionali" (da *La costruzione dell'Impero / L'opera dell'Italia in A.O.I. dopo la conquista dell'Etiopia*, numero monografico de «Gli annali dell'Africa Italiana», anno II, volume IV, 1939, *I piani regolatori*).



7_Piano regolatore di massima della città di Gondar in Amara, Abissinia, G. Bosio, 1937, prospettiva a volo d'uccello (da «Architettura. Rivista del Sindacato Nazionale Fascista Architetti», anno XVI, fasc. XII, dic. 1937, p. 769).

applica meri principi da addizione coloniale[30], nei piani per Dire Daua [Fig. 8] e per Harar [Fig. 9] si attarda in equilibrati formalismi da fondazione urbana[31],

30. Si veda «Gli annali dell'Africa Italiana», cit., pp. 415-418.
31. Ibidem, pp. 319-419.

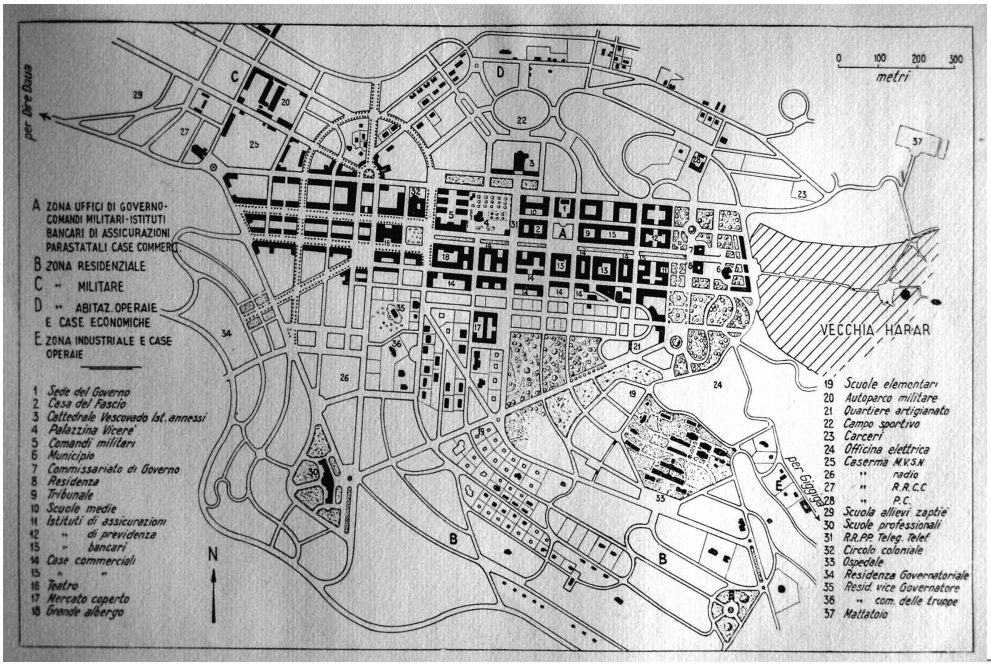


8_Piano regolatore della città di Dire Daua, Abissinia, G. Ferrazza, 1938 (da *La costruzione dell'Impero / L'opera dell'Italia in A.O.I. dopo la conquista dell'Etiopia*, numero monografico de «Gli annali dell'Africa Italiana», anno II, volume IV, 1939, *I piani regolatori*, p. 419).

Vittorio Cafiero nel piano di Asmara[32], la vera capitale degli italiani in Africa orientale, interviene, da puro tecnico, procedendo per correzioni di allineamenti e per sovrapposizioni e addizioni di comparti [Fig. 10] rispetto all'impianto viario, previsto con formalistico geometrismo coloniale dal *Piano Regolatore di massima* redatto nel 1913 da O. Cavagnari (dell'*Ufficio Centrale del Genio Civile della Colonia Eritrea*) con innegabile impronta meliorista di marca 'giolittiana'[33].

32. Ibidem, p. 392 e sgg.

33. Stefano Zagnoni, *L'Eritrea delle piccole città. 1897-1936*, in Gresleri, Massaretti, Zagnoni (a cura di), cit., pp. 144-163.

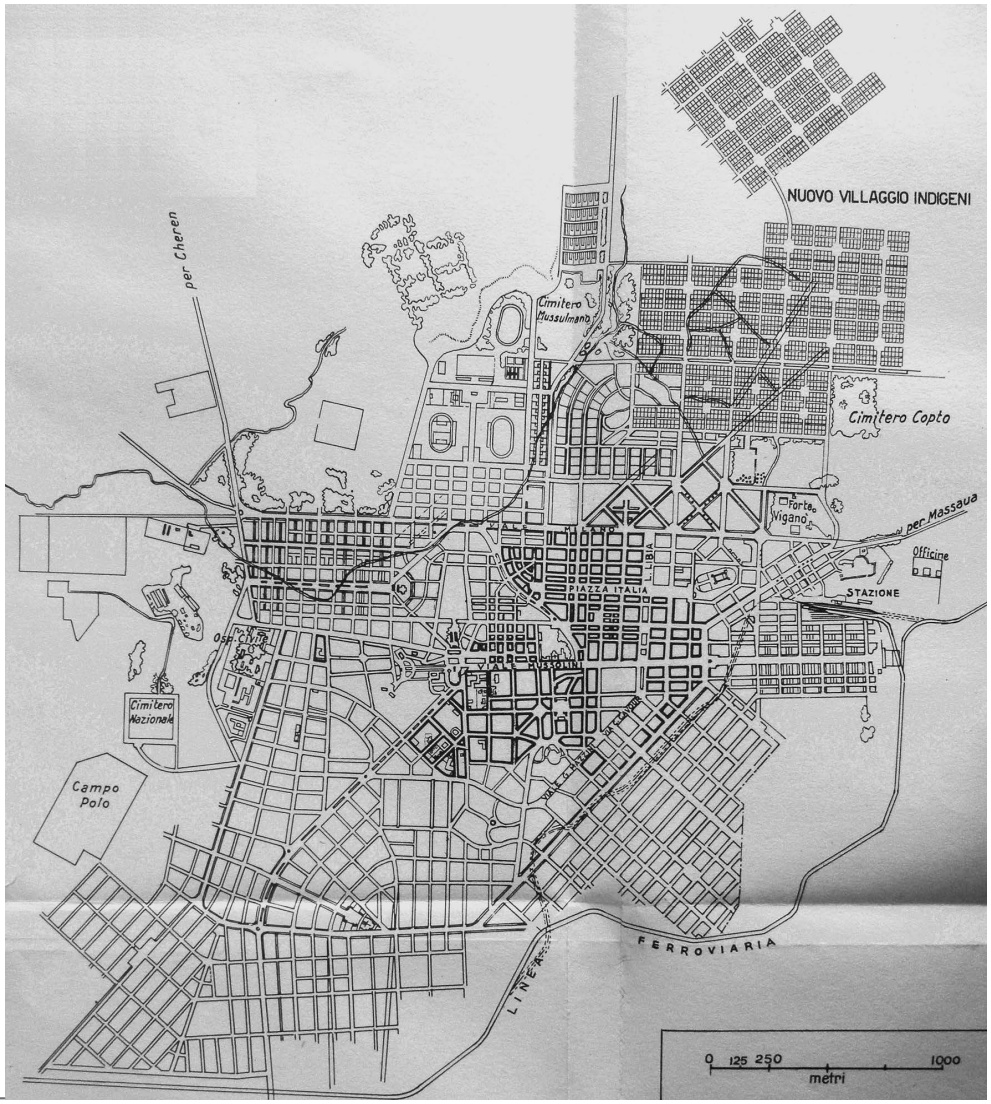


9_Piano regolatore della città di Harar, Abissinia, G. Ferrazza, 1938, planimetria generale (da *La costruzione dell'Impero / L'opera dell'Italia in A.O.I. dopo la conquista dell'Etiopia*, numero monografico de «Gli annali dell'Africa Italiana», anno II, volume IV, 1939, *I piani regolatori*, p. 399).

Di contro, Guglielmo Ulrich (Milano 1904 - 1977)[34], allievo della Scuola Speciale di Architettura dell'Accademia di Brera e solo successivamente laureatosi in Architettura presso il Politecnico di Milano, con il piano per Gimma propone un'inedita immagine cordiale di città novecentista depurata però da ansie di robustezza e da assetti marziali (con soluzioni persuasive sulla stessa lunghezza d'onda di certe sue serie di mobili), mentre Gherardo Bosio con il piano per Gondar coniuga novecentismo e funzionalismo con un equilibrio singolare, ormai proiettato verso la 'nuova urbanistica' (come del resto avevano annunciato i suoi piani particolareggiati dell'asse centrale di Haràr redatti in collaborazione con Marconi e Ulrich). Invero l'esperienza professionale consumata da Bosio in A.O.I., anche se non senza contrasti, è fondamentale per la sua successiva missione di urbanista in Albania.

Preceduto da alcuni piani regolatori di nuova concezione, l'articolato e impegnativo programma di produzione edilizia e di pianificazione urbanistica promosso nell'ambito della formidabile operazione di regime finalizzata alla valorizzazione dei territori coloniali, ha una delle sue principali ragion d'essere nella maturazione, quasi a ridosso della fine del terzo decennio del XX secolo, di un diverso

34. Su Guglielmo Ulrich si vedano: Ugo La Pietra (a cura di), *Guglielmo Ulrich, gli oggetti fatti ad arte*, catalogo della mostra, Fiera di Verona settembre 1994, Electa, Milano 1994; Luca Scacchetti, *Guglielmo Ulrich, 1904-1977*, Federico Motta, Milano 2009.



10_Piano regolatore della città di Asmara, Eritrea, V. Cafiero, 1938 planimetria generale (da *La costruzione dell'Impero / L'opera dell'Italia in A.O.I. dopo la conquista dell'Etiopia*, numero monografico de «Gli annali dell'Africa Italiana», anno II, volume IV, 1939, *I piani regolatori*, carta ripiegata alla p. 392).

10__

orientamento del regime fascista nei confronti dell'oltremare. Esso si candidava, soprattutto in seguito alla svolta del regime del biennio 1931-1932 in materia di politica dell'immagine e di strutturate logiche programmatiche, ad assumere il ruolo di laboratorio progettuale per la maturazione di una linea italiana nell'ambito del fenomeno internazionale di rinnovamento della cultura del progetto. La necessità di rapide realizzazioni e la consapevolezza di un bacino di maestranze locali, nei territori dell'oltremare, ampio ma non particolarmente qualificato spingevano verso un'organizzazione di cantiere consona ad una modernità finalmente senza compromessi. È proprio con l'impegno nell'oltremare che una compagine di progettisti, in gran parte giovani come Gherardo Bosio, Ignazio

Guidi, Cesare Valle e Guglielmo Ulrich (e non sempre d'intesa), si troverà a maturare un diverso profilo disciplinare in materia di progettazione urbanistica, liquidando definitivamente le remore passatiste o compromissorie insite nell'insegnamento, a loro impartito in ambito accademico, di *Edilizia Cittadina* e, al contrario, facendo della 'Nuova Urbanistica' (pur in considerazione di alquante ambiguità) una professione di etica e al tempo stesso di scienza della progettazione per la collettività.

Suscitato da una congiuntura inequivocabilmente controversa e contradditoria, caratteristiche insite in tutto ciò che si può ascrivere all'utopia negativa del colonialismo, questo movimento fu forse meno casuale e discontinuo di quanto non possa sembrare; in fin dei conti i suoi veri frutti, in genere maturati con altri attori (che in prevalenza all'epoca si stavano ancora formando), si sarebbero manifestati con i dibattiti e con le proposizioni di impegno sociale che avrebbero informato la migliore cultura urbanistica nel sofferto periodo della Ricostruzione.

I CENTRI STORICI DI GRAFFIGNANO, MONTEROSI, ROCCALVECCE (VT)

GLI ABITANTI E LE CASE NEL CATASTO GREGORIANO (1820)

a cura di Enrico Guidoni e Donato Tamblè

Davide Ghaleb Editore

Quaderni della Tuscia

FONTI ARCHIVISTICHE PER LA STORIA DELL'ARCHITETTURA E DELLA CITTÀ

Archival Sources for the History of Architecture and the City

DOI: 10.17401/su.s2.dt17

Donato Tamblé
Scuola di Archivistica Paleografia e Diplomatica dell'Archivio di Stato di Roma
Presidente onorario Associazione Storia della città
donato.tamble@cultura.gov.it

Parole chiave
Fonti d'archivio, beni culturali, storia dell'architettura, storia dell'urbanistica, storia della città, museo della città e del territorio
Archival Sources, Cultural Heritage, History of Architecture, History of Urban Planning, History of The City, Museum of the City and the Territory

Abstract
Le fonti d'archivio sono fondamentali per gli storici dell'architettura, dell'urbanistica e della città, oltre che per la progettazione e il restauro. Come ha insegnato Enrico Guidoni, la città e le sue architetture, stratificatesi nel tempo, lasciano tracce documentarie molteplici. Negli archivi pubblici e privati si trovano quindi le testimonianze dell'evoluzione e delle trasformazioni urbane e territoriali, delle strutture materiali, delle strade e piazze storiche, della regolamentazione e dell'uso dell'abitato. Lo studio delle città storiche, in particolare, si è giovato in modo sistematico delle fonti d'archivio.
Ne è derivata una rigorosa metodologia che incrocia i dati archivistici con la lettura diretta dei contesti architettonici e urbanistici, permettendo ricostruzioni e interpretazioni storiche di elevato spessore scientifico.
Sono stati realizzati così tutta una serie di strumenti di ricerca, studi storici, centinaia di tesi, saggi e volumi, secondo la metodologia di Enrico Guidoni e della sua Scuola.

Archival sources are fundamental for historians of architecture, urban planning and the city, as well as for design and restoration. As Enrico Guidoni taught, the city and its architecture, stratified over time, leave multiple documental traces. Thus, public and private archives contain

evidence of urban and territorial evolution and transformations, material structures, historical streets and squares, regulations and use of the city. The study of historical cities in particular has systematically benefited from archive sources.
The resulting rigorous methodology compares archival data with the direct interpretation of architectural and urban contexts, thus allowing for reconstructions and historical interpretations of an elevated scientific importance.
In this way, a whole series of research tools, historical studies, hundreds of theses, essays and volumes have been produced according to the methodology of Enrico Guidoni and his School.

Il titolo di questa mia relazione è quello dell'insegnamento che per molti anni (1987-2012) ho svolto a contratto presso la Facoltà di Architettura dell'Università di Roma «La Sapienza», che ospita il nostro convegno in onore di Enrico Guidoni. Fu proprio lui a volermi a Roma dopo che per tre annualità avevo avuto una prima esperienza di docenza universitaria a Pescara con l'insegnamento metodologico all'uso degli archivi per la storia dell'architettura nella Facoltà di Architettura dell'Università degli Studi «Gabriele D'Annunzio».
Anche nella mia professione di archivista di Stato, prima come funzionario e poi come dirigente, mi sono occupato di fonti per l'architettura e la ricerca urbanistica, inventariando specifici archivi, coadiuvando ricerche, tesi di laurea, pubblicazioni, e, quindi, da soprintendente, in Basilicata, nel Lazio e a Roma, dichiarando l'interesse storico e culturale di numerosi archivi di architetti e di architettura, ai sensi del Codice dei Beni culturali.
Ho sempre pensato che architettura e archivi esprimano in due diversi ambiti la sedimentazione della storia e che perciò vi siano molti punti di contatto fra i due settori[1]. Si tratta in un certo senso di due linguaggi oggettivati, uno nei materiali dell'edificazione, nei monumenti, nelle città; l'altro nei supporti scrittori di volta in volta utilizzati nelle varie epoche e civiltà, per la documentazione e la comunicazione.

«In principio era il Verbo», la parola creatrice, la parola che si fa essa stessa creazione, che si materializza, si cristallizza e si oggettiva, la parola, azione, segno e simbolo. La parola che l'uomo cerca nuovamente, dai secoli dei secoli, di codificare in segni e scritture, fissandola su stabili supporti, la cui più antica matrice è la pietra naturale o quella artificiale, come le tavolette d'argilla degli antichi Sumeri. Parallelamente la pietra lavorata dall'uomo diviene architettura, e l'architettura, quasi anch'essa *opus* di un ancestrale verbo, si presenta in forme diverse e significative e può esprimere concetti e conquiste intellettuali dell'uomo, dimostrando

1. Cfr. Donato Tamblé, *Storia della città e archivi: le fonti documentarie per la storia urbanistica di Roma nell'Archivio di Stato*, in «Storia della città», LIII, 1990, pp. 115-125; Idem, *Archivi per l'architettura, ricerca, fruizione, didattica nelle fonti dell'Archivio di Stato di Roma*, in *Gli archivi per la storia dell'architettura*, Atti del convegno internazionale di studi (Reggio Emilia 4-8 ottobre 1993), Pubblicazioni degli Archivi di Stato, Saggi 53, Ministero per i Beni e le Attività culturali - Ufficio centrale per i Beni archivistici, Roma 1999, pp. 753-766.

di poter essere architettura parlante. Da qui derivano gli studi complessi e profondi (tanto da sembrare misteriosi ed esoterici) degli architetti, che da tempi immemorabili coniugano l'architettura con tutti i saperi e ne fanno mezzo privilegiato di conoscenza.
Tra questi saperi un posto di rilievo è quello storico, cioè l'investigazione l'indagine, la ricerca (ἱστορία).
Ogni ricerca storica – e quindi anche quella degli accadimenti architettonici, delle strutture materiali realizzate dall'uomo – si basa sulle fonti, ovvero sulle testimonianze e le informazioni del passato, in particolare sui documenti.
Le fonti d'archivio, essenziali per la ricostruzione storica in qualsiasi disciplina, non solo vengono utilizzate dagli storici dell'architettura, dell'urbanistica e della città, ma servono anche in molti aspetti della professione dell'architetto, dalla progettazione al restauro.
I documenti, infatti, registrano diverse fasi della realizzazione e dell'utilizzo dei manufatti architettonici e permettono quindi una lettura diacronica dell'architettura e delle città.
L'individuazione delle fonti richiede la conoscenza dello sviluppo storico delle amministrazioni che hanno prodotto i documenti. Può trattarsi di uffici o strutture statali, di enti, di imprese, di gruppi (accademie, istituti, associazioni, confraternite, congregazioni) di professionisti, di famiglie e di singoli individui.
Ogni architettura nasce e viene trasformata nella storia, e gli interventi che si susseguono e si stratificano lasciano tracce documentarie – progetti, intenzioni di intervento, conti, carteggi, relazioni, autorizzazioni, richieste di modifiche. Nella documentazione d'archivio sono espressi tutti i problemi, i risvolti amministrativi, le circostanze connesse all'agire architettonico, urbanistico, progettuale.
È possibile quindi reperire negli archivi statali, di enti pubblici, ecclesiastici e privati, molteplici e diverse tipologie di documenti: carteggi, relazioni, committenze, capitolati d'appalto, preventivi e consuntivi delle opere, mandati e ricevute di pagamento, stime dei prezzi, progetti, istanze, approvazioni, autorizzazioni a fabbricare e a demolire, variazione dei fili stradali, modifiche ai piani regolatori, aggiornamento dei dati catastali, restauri, trasformazioni urbanistiche e architettoniche, passaggi di proprietà, eredità, doti, statuti, catasti, disegni, e in età contemporanea anche fotografie, filmati, video.
Le fonti d'archivio forniscono informazioni storiche e suggeriscono ipotesi di lavoro, ma anche di restauro o progettuali, che tengono conto della complessità spazio-temporale della nostra realtà, e di ogni apporto individuale e collettivo all'ambiente comune.
Gli archivi, che offrono sempre nuove scoperte, permettono anche di rivisitare con nuova mentalità i documenti già noti, coniugando l'euristica con l'ermeneutica e l'analisi comparativa delle fonti.
Gli archivisti collaborano direttamente e attivamente con gli storici dell'archi-

tettura, dell'urbanistica e della città: in particolare l'archivistica con la sua specifica metodologia consente di individuare facilmente gli organismi, le competenze, le attribuzioni e la giurisdizione, connesse ai diversi settori e momenti amministrativi che hanno dato origine agli specifici fondi e mette in grado così di trovare i documenti che di volta in volta servono alla ricerca.
Infatti, la ricerca non si basa su voci tematiche o indici come nelle biblioteche e nei centri di documentazione.
Occorre invece conoscere in quale modo e per quale motivo possono essere stati creati i documenti. Solo con la conoscenza della storia delle istituzioni e delle organizzazioni si possono identificare gli uffici o gli enti o i soggetti che produssero le carte oggi conservate negli archivi storici, pubblici e privati.
Questo, in estrema sintesi, è il contenuto di un'archivistica applicata allo studio dell'architettura e della città. Un insegnamento fondamentale per la storia dell'architettura e della città come la concepiva Enrico Guidoni. Un sapere che è divenuto parte integrante della sua metodologia e in particolare della storia della città, una disciplina fondata proprio da Enrico Guidoni e che caratterizza la sua Scuola, in una dimensione di ampia e multiforme interdisciplinarietà. Pur mantenendo una sua specifica identità, la storia della città si giova infatti delle conoscenze di altre discipline, alle quali, a sua volta, fornisce il proprio apporto. Emblematica in particolare del rapporto strettissimo con le fonti è stata la costituzione nel 1986 dell'Associazione *Centro Internazionale di Studi per la Storia della Città* con il significativo sottotitolo *Fonti d'archivio e patrimonio architettonico-ambientale*.
Lo studio delle città storiche si è giovato in modo sistematico delle fonti amministrative, notarili, catastali, cartografiche e iconografiche.
Ne è derivata una rigorosa metodologia, che incrocia i dati archivistici con la lettura diretta dei contesti architettonici e urbanistici, permettendo ricostruzioni e interpretazioni storiche di elevato spessore scientifico.
Il metodo guidoniano ha prodotto così tutta una serie di strumenti di ricerca e studi storici, fra i quali si segnalano le piante ricostruttive, le cartografie interpretative, le tavole prospettiche, le restituzioni in scala dei documenti cartografici antichi, gli Atlanti storici delle città, le monografie sui catasti, i «Libri delle case», le collane editoriali di «Storia della città», «Storia dell'urbanistica», «Il tesoro delle città», e le centinaia di tesi, saggi e volumi realizzati nell'ambito dell'insegnamento, della metodologia e della Scuola di Enrico Guidoni.
La 'storia della città' si è emancipata dalla 'storia dell'urbanistica', e dalla 'storia urbana' integrandone vari aspetti in una nuova visione che comprende anche sollecitazioni storico artistiche, archeologiche, istituzionali, politiche, giuridiche, economiche, demografiche, antropologiche, sociologiche e simboliche.
La metodologia guidoniana di studio dei fenomeni urbani e territoriali coniuga l'analisi materiale con l'interpretazione delle fonti e permette la lettura del tes-

suto architettonico-urbanistico nella sua effettività e consistenza, compreso il recupero degli intendimenti progettuali e degli aspetti simbolici delle architetture e delle città.

Non possiamo in questa sede, per ovvie ragioni di tempo, soffermarci a lungo sul concetto e sullo statuto disciplinare – a mio avviso tuttora in evoluzione – della 'storia della città', ma è necessario farne un breve cenno per sottolinearne l'importanza e il valore storiografico ed anche perché ritengo che questa disciplina abbia ancora molto da dire per tutti noi.

La 'storia della città', è la storia dell'ambiente vissuto e ricreato dall'uomo. Ambiente, nel significato etimologico, deriva dal latino *ambiens*, è ciò a cui andiamo intorno, e ci rimanda quindi al nostro modo di vivere lo spazio che ci circonda e adattarlo a noi.

Quindi il discorso si fa in qualche modo anche filosofico ed etimologico. L'uomo non si limita ad andare intorno alle cose e a dar loro il nome come nella *Genesi*, ma le adatta, le cambia, le funzionalizza, trasformando ciò intorno a cui si muove, facendo dell'ambiente un ambiente ridefinito, un ambiente sociale, un ambiente costruito e quindi urbano.

Da qui le città, fenomeno complesso e variegato, sintesi dell'esperienza quotidiana e diacronia del vissuto delle comunità socialmente organizzate.

Le città, snodi della cultura dell'uomo costruttore e *faber*, officine di creatività e teatro delle vicende e delle attività individuali e collettive, palestre dei rapporti e delle relazioni individuali e collettive – nella sociabilità e nella conflittualità – contenitori memoriali della storia, sia attraverso le tesaurizzazioni consapevoli, e volute (i monumenti – che Jacques Le Goff ci ricorda, nella pregnanza dell'etimo latino, esser fatti proprio per ricordare – le opere d'arte, le biblioteche, gli archivi) sia nel tessuto di tracce del passato che costituisce il residuo naturale e spesso inconsapevole della storia: manufatti e utensili, lacerti di muri, graffiti, relitti di ciò che è andato distrutto o che si è distrutto, e che riappare nella contemporaneità di volta in volta, recuperato dal naufragio della storia e delle storie.

La città – spazio fisico, sociale, giuridico, economico, culturale, aggregazione di uomini e di pensieri – resa possibile proprio attraverso l'edificazione dell'ambiente, il costruito, che permette e riflette questa aggregazione e le sue modalità, garantendone la sussistenza e lo sviluppo, e connotando le civiltà come uno dei suoi più importanti segni di identità.

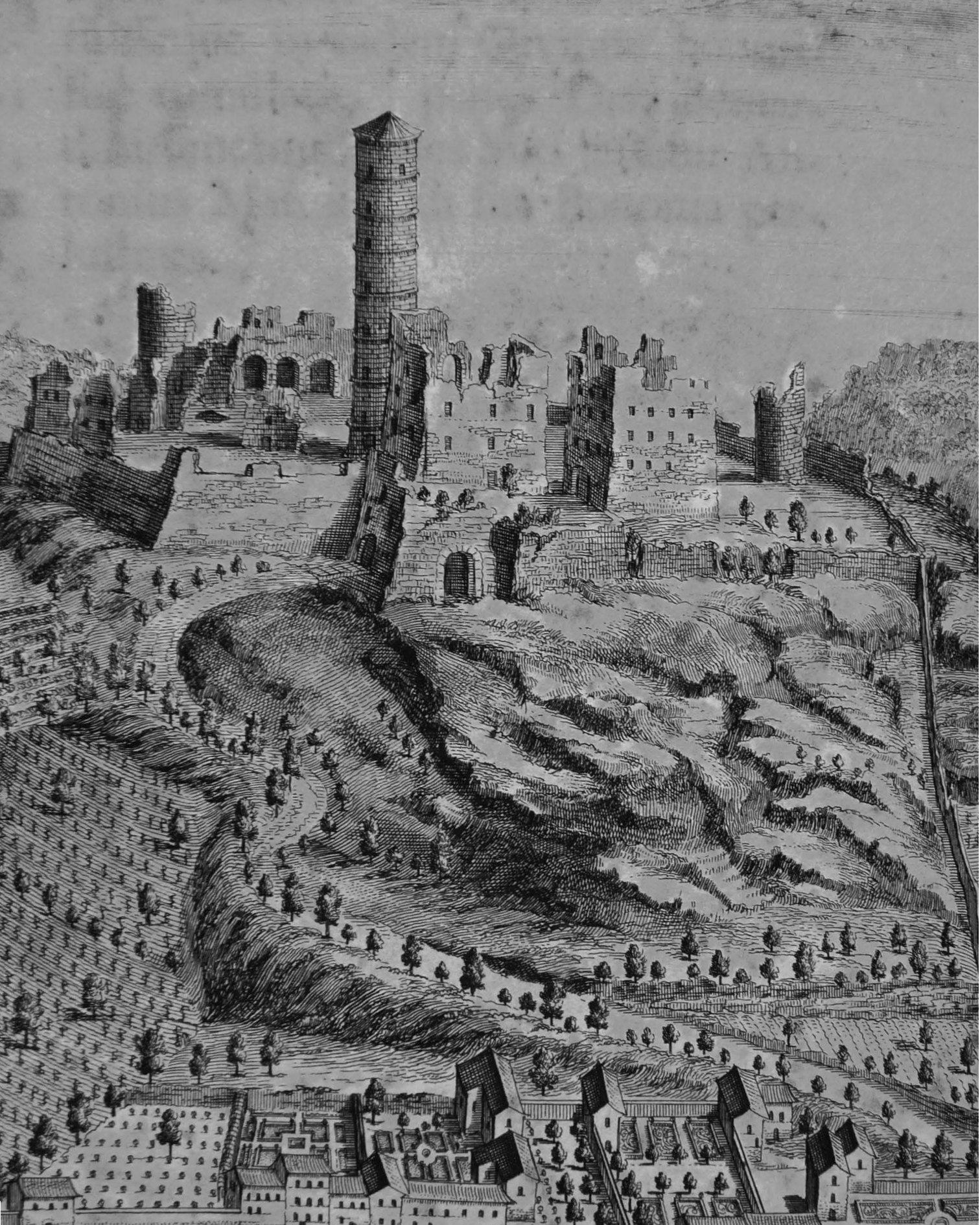
La storia della città va vista dunque come storia di un bene culturale a tutto campo, considerato nella sua struttura fisica e nella sua esistenza, indagando direttamente sulle persistenze edilizie e sulla documentazione d'archivio che ne conserva storia sincronica e diacronica.

Memorie di pietra e memorie di carta, per ricostruire la storia della più grande esteriorizzazione che l'uomo ha fatto del suo corpo, realizzando i macro-contenitori collettivi degli individui organizzati in comunità.

Si tratta infatti di far parlare la città nel presente con una operazione non semplicemente filologica, ma con la strumentazione interpretativa propria dell'architettura unita alla contestualizzazione metadisciplinare – oltre l'architettura – con l'intero paradigma della società, dei suoi regolamenti, delle sue strutture, delle sue culture, del suo vissuto, e in qualche caso anche del suo immaginario.
Per fare ciò la ricerca d'archivio costituisce il presupposto ineludibile e la garanzia di scientificità e correttezza metodologica.
Se, infatti, come riteniamo, il fenomeno 'città' costituisce uno dei tanti linguaggi con cui si esprime l'uomo (ed uno dei linguaggi principali) allora possiamo dire con Ferdinand de Saussure che, in quanto linguaggio, esso «in ogni istante implica sia un sistema stabile, sia un'istituzione; in ogni momento esso è un'istituzione attuale e un prodotto del passato»[2].
Per questo, a mio avviso, la comprensione della città non può che fondarsi sulla sua storia, cioè sulla continuità diacronica dei suoi atti e dei suoi manufatti, dei suoi usi e dei suoi riusi, dei progetti realizzati e di quelli rimasti nel cassetto, delle dismissioni e delle riappropriazioni, delle continuità e delle discontinuità innovative.
La storia, sempre fondata sull'analisi dell'esistente e del persistente e su una rigorosa indagine e utilizzo delle fonti scritte, permette la decodificazione e la comunicazione dei singoli episodi edificatori e urbanistici, connessi alle istituzioni e alle mentalità, alla burocrazia e al quotidiano, alle ideologie e alle teorie.
Architetture e infrastrutture urbane sono parole e locuzioni di un linguaggio complesso, articolato in segni e stili, in sintagmi partecipi di varie scienze e saperi – perciò meta architettonici, nella continua dialettica fra architettura e vita.
Questo linguaggio, questa storia, questa stratificazione, questa complessa fenomenologia della città, dobbiamo cercare di restituire alla consapevolezza del presente e dei contemporanei e trasmettere come cultura al futuro, come ci ha insegnato Enrico Guidoni.

---

2. Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris 1916, trad it., *Corso di linguistica generale*, introduzione, traduzione e commento di Tullio De Mauro, Laterza, Bari 1967, p. 18.



SUL VALORE SIMBOLICO DELL'ARCHITETTURA: TRE TORRI ROTONDE NEL BASSO PIEMONTE

On the Symbolic Value of Architecture: the Circular Towers in the Southern Piedmont

DOI: 10.17401/su.s2.cb18

Claudia Bonardi
Politecnico di Torino
claudiabonardi34@gmail.com

Parole chiave
Piemonte, Langhe, torri circolari, castelli, territorio
Piedmont, Langhe, Circular Towers, Castles, Territory

Abstract
Sulle colline di Langa, tra Tanaro e Bormida, le tre imponenti torri di Cortemilia, Castellino Tanaro e Roccaverano emergono fra la ventina di torri a base circolare esistenti, o documentate in area subalpina. Alcune, concentrate nelle valli alpine a nord-ovest, sono riconducibili a iniziative dei conti di Savoia nella metà del XIII secolo; le tre citate costituiscono un apice di perfezione materica fra altre scarsamente indagate, esistenti nel Piemonte meridionale, dove ebbero signoria i marchesi di Ceva, di Cortemilia, Del Carretto, tutti della stirpe del Vasto. La tecnica costruttiva in *opus quadratum*, le rovine che le circondano, una pur ristretta esegesi documentaria, inducono a considerarle ispirate a modelli precedenti, quello delle grandi torri di Filippo Augusto, o dei Savoia, e interpretarle come segni primari della costruzione politica di nuovi paesaggi; complice e ispiratore il diploma con cui Federico I nel 1162 legittimò in forma feudale il potere pubblico che i marchesi del Vasto avevano trasformato in base patrimoniale dinastica.

On the Langa hills, between Tanaro and Bormida, the three imposing towers of Cortemilia, Castellino Tanaro and Roccaverano emerge among the twenty or so circular existing towers, or documented in a subalpine area. Some, concentrated in the alpine valleys to the north-west, can be traced back to initiatives by the counts of Savoy in the mid-13th century; the three men-

tioned constitute a summit of material perfection among others, poorly investigated, existing in southern Piedmont, where had lordship the marquises of Ceva, of Cortemilia, Del Carretto, all of the lineage of Vasto. The construction technique in opus quadratum*, the ruins that surround them, albeit a limited documentary exegesis, lead us to consider them inspired by earlier models of the great towers of Philip Augustus, or of the Savoys, and interpret them as primary signs of the political construction of new landscapes, complicit and inspiring the diploma with which Federico I in 1162 legitimized in feudal form the public power that the marquis of Vasto had transformed into a dynastic patrimonial base.*

Le torri a pianta circolare esistenti o documentate in area subalpina non sono che una ventina; a lungo considerate opera dei 'Saraceni' che nel X secolo saccheggiarono ripetutamente terre e centri produttivi. Superata definitivamente questa ipotesi[1], l'interesse di storici e archeologi si è appuntato sul gruppo di torri, nell'area nord-occidentale, dove la contabilità della Camera comitale sabauda ha permesso di assegnare al programma difensivo messo in atto da Pietro I e Filippo I per le terre di Piemonte e d'Oltralpe. Generalizzando il fenomeno locale, si propende quindi ad aggiornare di tre secoli la diffusione in Piemonte del modello a pianta circolare, come diffusione di tecniche specifiche messe a punto dalle maestranze sabaude attive nella seconda metà del XIII secolo in Inghilterra, Savoia in Piemonte[2].

Tuttavia, ben lontano dalle valli di cui i conti di Savoia avevano piena o parziale giurisdizione, altre torri circolari si addensano nell'area meridionale, là dove si affermarono i marchesi del Vasto nel XII secolo[3]. Gli edifici, che qui si propongono necessariamente *ad exempla*, prospettano una fase intermedia fra il secolo delle incursioni saracene (secc. IX-X) e quello degli ingegneri sabaudi (metà XIII-XIV), riconducibile ad una specifica temperie culturale e all'uso politico della nuova scienza costruttiva per cilindri cavi, in grandi pietre lavorate.

Le tre torri focalizzano l'attenzione per la comune lavorazione in *opus quadratum*; non sono di fatto accostabili, stilisticamente e nemmeno per tecnica costruttiva,

---

1. Aldo A. Settia, *Barbari e infedeli nell'alto medioevo. Storia e miti storiografici*, CISAM, Spoleto 2011, estratto da *I Saraceni sulle Alpi, una storia da riscrivere*, «Studi Storici», 28 (1987), pp. 127-143; Lorenzo Mamino, *Paesaggio, architettura e pietra di Langa*, Comunità Montana Langa delle Valli, Torre Bormida 2008; Enrico Lusso, (a cura di), *Paesaggi, territori e insediamenti tra storia e valorizzazione della Val Tanaro. Un itinerario*, Associazione culturale Antonella Salvatico, La Morra 2019.

2. Arnold Taylor, *Studies in castles and castle-building*, Hambledon Press, London, 1985, pp. 1-28 e pp. 64-98; Mauro Cortellazzo, *Dinamiche di cantiere, tecniche costruttive e possesso territoriale nell'edificazione delle torri valdostane tra XI e XIII secolo*, in «Archeologia dell'Architettura» XVII, 2012, pp. 9-31; Enrico lusso, *Tra Savoia, Galles e Provenza. Magistri costruttori e modelli architettonici in castelli del Piemonte duecentesco,* in «*A warm mind-shake*». *Scritti in onore di Paolo Bertinetti*, Torino, Trauben 2014, pp. 301-311.

3. Luigi Provero, *Dai marchesi del Vasto ai primi marchesi di Saluzzo. Sviluppi signorili entro quadri pubblici (secoli XI-XIII)*, Deputazione Subalpina di Storia Patria, Torino 1992 (Biblioteca Storica Subalpina, 209), pp. 77-86.

alle torri che il *magiter Jacobus ingegnator* realizzava nella seconda metà del XIII secolo per i Savoia e altri principi. Si fanno apprezzare per una cura estetica superiore, resa possibile dalla lavorazione del materiale impiegato, ma ancor più dalla presenza implicita di un intero ciclo produttivo – dalla cava e finitura in cantiere, alla messa in opera e decorazione – che sembra volere travalicare la funzione difensiva per ambire alla 'celebrazione' della forma ideale.
Questa visione 'alta' dell'*opus* architettonico limita l'arco cronologico dei cantieri ai secoli XII e XIII, cioè al periodo in cui grandi opere pubbliche furono realizzate in pietra, prima che si generalizzasse l'uso del mattone. Sotto l'aspetto giuridico questo è anche l'arco temporale in cui localmente, maturò il processo di conversione della funzione pubblica esercitata dal marchese Bonifacio del Vasto: stabilizzata in signoria territoriale dai suoi sei figli e infine riconosciuta dall'impero. Un progetto di lungo termine di cui l'incastellamento e nuove fondazioni religiose costituiscono i più visibili strumenti di radicamento e diritto di giurisdizione[4].
Nonostante una forte fluidità di interessi, gli eredi di Bonifacio gestirono il patrimonio per molti decenni in comune, secondo la legge franca[5], continuando a ridistribuire fra loro anche i beni dei rami di famiglia precocemente interrotti, e ricorrendo ad alleanze strategiche interne anche quando la frammentazione ereditaria induceva a politiche divergenti.
Le tre torri che prendiamo in considerazione sorgono in aree diverse di questa eredità: quella di Castellino nelle terre assegnate a Guglielmo capostipite dei marchesi di Ceva[6], quella di Cortemilia nell'omonimo marchesato affidato a Bonifacio il Minore, quella di Roccaverano nell'area di Enrico I marchese di Savona (poi del Carretto).
Sulle loro vicende, e assai più sui cantieri che promossero, gravano la parziale sopravvivenza dei siti incastellati, indagini archeologiche ancora limitate se non assenti, la perdita degli archivi famigliari. Pertanto, è obbligo ricorrere ad attestazioni di carattere secondario, provenienti dagli enti ecclesiastici o, più spesso, dai rapporti di pattuizione che gli eredi del Vasto ebbero con i comuni limitrofi – Asti, Alba, Mondovì – costantemente in opposizione di interessi. Livelli tanto

---

4. Angelo Arata, *L'incastellamento in Val Bormida: localizzazione e riferimenti documentari*, in Fabrizo Benente, Gian Battista Garbarino (a cura di), *Incastellamento popolamento signoria rurale tra Piemonte meridionale e Liguria*, *fonti scritte e fonti archeologiche*, Istituto intern. di Studi Liguri, Bordighera-Acqui Terme 2000, pp. 104-121; Fabrizio Benente, *Incastellamento e poteri locali in Liguria. Il genovesato e l'area del Tigullio*, in ibidem, pp. 123-151.

5. Provero, *Dai marchesi del Vasto*, cit., pp. 94-108.

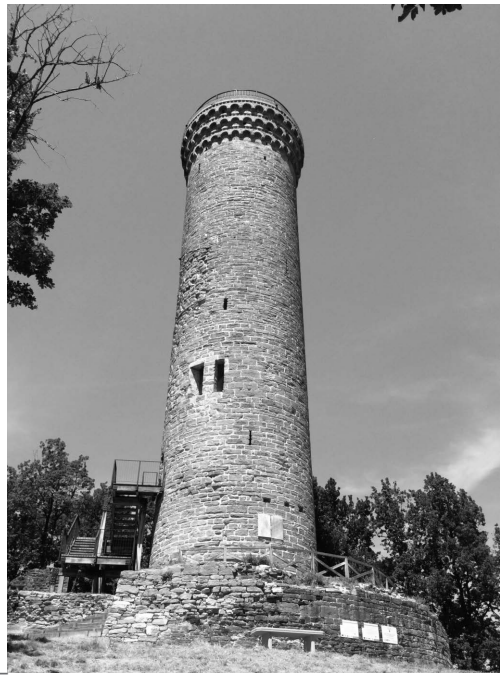
6. Laura Cajo, *Accertamenti dinastici sui primi marchesi di Ceva*, in *Ceva e il suo marchesato. Nascita e primi sviluppi di una signoria territoriale*, in «Bollettino della Società per gli Studi storici archeologici ed artistici della Provincia di Cuneo», 146, 2012, pp. 29-43.

bassi di documentazione archivistica e materiale da rendere preziose le rare attestazioni dei nostri nella cancelleria imperiale.

I manufatti e il loro immediato contesto

Dominante dal ciglio delle colline un lungo tratto del paesaggio in riva destra del Tanaro, la torre di Castellino è situata in un comune che assomma fra tutte le sue 20 frazioni o casali sparsi, non più di 400 abitanti. Mancano studi storici specifici, o attestazioni degne di qualche attenzione entro la storiografia del marchesato di Ceva; non tanto per l'esiguo valore demografico –un dato generalizzabile a gran parte del paesaggio antropizzato fra Bormida e Tanaro, ma per la condizione marginale che Castellino ha mantenuto nelle vicende del territorio [Fig. 1].
La torre è definita da muratura di ragguardevoli dimensioni (spessore alla base cm. 170 fino a 130 in sommità, diametro interno di m.6, altezza di 32 metri). Struttura 'forte' oltre che nello spessore del muro in pietra, nella cura con cui sono posati gli elementi delle apparecchiature esterna e interna, e nelle poche, minime bucature ritagliate nella massa muraria. La camicia esterna rappresenta in massimo grado la componente estetica del progetto: conci di arenaria tagliati e rifiniti a scalpello *ad quadratum*, posati in perfetti corsi isodomi raggiungono, specie alla base, altezze fra i 35- 45 centimetri e lunghezze di 80-115; a tratti due-tre corsi di pezzatura più grande suggeriscono i cordoli di quattro solai sopra il piano di ingresso. Nel paramento interno i conci in pietra conservano la sostanziale regolarità di taglio, ma in misure più ridotte, simili a quelle impiegate in Langa nelle chiese e nell'architettura civile di età romanica[7].
La pietra cede il posto al mattone negli interni, là dove nicchie o bucature richiedono maggiore plasticità di forme: alla porta d'ingresso della torre, negli inviluppi strombati delle sue minori aperture, nella volta sommitale di copertura della canna, nonché nelle tre fasce di archetti pensili del coronamento; è contornata in mattoni, infine, una grossa nicchia squadrata compresa nel tratto di muro che si stacca a nord della torre [Fig. 2].
Si tratta sicuramente di una parete del 'palazzo' documentato dalla figura in mappa del catasto napoleonico. Agganciato con un proprio portale di ingresso

7. Liliana Pittarello (a cura di), *Le chiese romaniche delle campagne astigiane un repertorio per la loro conoscenza, conservazione, tutela*, Sopraintendenza ai BB AA del Piemonte, Asti 1984; Enrico Lusso e Francesco Panero, *Insediamenti umani e luoghi di culto fra medioevo ed età moderna. Le diocesi di Alba, Mondovì e Cuneo*, Associazione culturale Antonella Selvatico, La Morra 2011. Nell'area più prossima di Langa, sono da segnalare: San Pietro di Albugnano, la pieve di Cortemilia, Santa Maria di Niella, Santo Stefano di Monforte, San Sebastiano di Bergolo.



1 | 2_

1_Castellino Tanaro, la torre.

2_Castellino Tanaro. tratto di muro del 'palazzo'.

alla torre, esteso per tutta la lunghezza della modesta superficie apicale del rilievo roccioso, vicino ad una cisterna di cui l'erosione del terreno verso est ha lasciato i resti [Fig. 3].

In effetti la struttura della torre, pur evidenziandosi come un manufatto di alta rappresentatività ambientale, non è struttura isolata, ma la sola parte emergente di un insediamento incastellato di cui scarse vestigia sono protette oggi nel recinto del parco comunale assieme alla *capella castri* più in basso, ora chiesa parrocchiale. La testimonianza storica più importante ai nostri fini è insita nella struttura che avvolge la torre fino a metà altezza del vano-deposito inferiore [Fig. 4]. Una sorta di ciambellone in muratura del diametro di 15 metri, che raccorda il dislivello tra l'area apicale del dongione[8] e il fronte sud (il ricetto) digradante verso la chiesa. L'assenza di un piano di copertura del massiccio murario e soprattutto lo slabbramento della sua fascia perimetrale fanno pensare ad una conclusione, andata persa: una 'camicia' di alto muro[9] avvolgente un cor-

8. Circa il valore del termine "dongione" in Italia: Aldo Settia, *Castelli e villaggi nell'Italia padana. Potere e sicurezza fra IX e XIII secolo*, Liguori, Napoli 1984, pp. 375-393, pp. 401-02; Idem, *"Dongione" e "motta" nei castelli dei secoli XII-XIII*, in «Archeologia Medievale», 27, 2000, pp. 299-302.

9. Christian Corvisier, *Le donjon de Châtillon-sur-Indre*, «Bulletin Monumental», Tome 168, 1, (2010), pp. 17-32.

3_Castellino Tanaro, l'area del castello. Tutte le particelle 190-200 erano registrate ad Antonio Vivalda, ultimo feudatario di Castellino e costituiscono ora il Parco pubblico. La cappella del castello è situata a ridosso della particella 200, verso est, all'inizio dell'area colorata in rosa. (ASTo Finanze, *Catasti,* Castellino, catasto francese, all. G 175, all. A vol. 75.

4_Castellino Tanaro, la base della torre raccorda la quota del *dominionum* con quella che scendeva verso il ricetto.

_3

_4

ridoio anulare, come antemurale allo zoccolo della torre.
Parte essa stessa del progetto della torre, la 'camicia'le è funzionale, non a fini statici, ma per supplemento di difesa dal basso, impedendo nel contempo l'accesso diretto alla camera voltata di base. Come soluzione di raccordo a sud, fra il piano del palazzo e la *basse cour*, poteva offrire un dislivello immediato di almeno 4 metri sul declivio verso la chiesa coadiuvato da meno leggibili difese sul fronte est (franate) e dalla ripida scarpa a nord-ovest forse artificiale.
Immediato il riferimento tipologico ai donjons francesi di tardo XII secolo: Châteaudun (verso il 1170); Chatillon-Coligny (1181-1190), Roche-Guyon (1190): tecnicamente simili per accorgimenti difensivi, soluzioni architettoniche, funzioni residenziali di signori, ma con dimensioni e comfort abitativo ben maggiori del nostro[10] [Fig. 5].
Sia lo zoccolo ad anello che il *palatium* appaiono composti con pietra tufacea locale, impreziositi da una tecnica costruttiva altamente qualificata, messi in opera in tempi molto ravvicinati se non parti di un unico cantiere, dove lo strumento di difesa si eleva in architettura di 'immagine'.
Forma di comunicazione politica che trova paragoni nei cantieri delle grandi istituzioni religiose e in rari superstiti esempi di edilizia signorile, tipo, per rimanere in area subalpina, il palazzo dei visconti di Aosta, la torre ottagona dei marchesi di Monferrato a Chivasso (1178), o il *Paraxo* di Andora.
Le altre due torri si trovano a meno di 30 km di distanza, in agglomerati di estensione ed economia molto diverse, ma a soli 5 km di distanza l'uno dall'altro.
Quella di Cortemilia rimane ora isolata entro una vasta area cinta di mura sul poggio che domina un'ansa del Bormida: in basso due borghi ai lati del ponte dove le strade da Alba e Acqui si dividono in direzione di Savona e Albisola.
Architettura anche più raffinata di quella di Castellino, tutta in arenaria locale tagliata *ad quadratum,* è circondata da un'area di pertinenza che, pur altamente ruderizzata, ancora suggerisce l'esistenza di un grande centro direttivo e di funzioni difensive importanti[11] [Fig. 6].
Una lettura puramente formale del manufatto registra che abilità di lapicidi e co-

---

10. André Châtelain, *Châteaux forts et féudalité en Ile de France du XIeme au XIIIeme siècle*, CRÈER 1983, pp. 275-280; Jean Mesqui, *Châteaux et enceintes de la France médiévale: de la defence a la residence, 1 Les organes de la défense*, Picard, Paris 1991, pp 18-27; Idem, *Châteaux forts et fortifications en France*, Flammarion, Paris 1997, passim; Marie-Pierre Baudry, *La fortification des Plantagenets en Pittou, 1154-1242*, in «Anglo-norman studies», XXIV (2002), pp. 43-70.

11. Alcune suggestive indicazioni della complessa struttura sedimentatasi nei secoli successivi, entro il recinto murato, si ricavano da un atto di divisione tra gli eredi Scarampi del 1373 (ASTo, Corte, *Mondovì provincia*, m. 13, n. 5) e nella veduta celebrativa del 1667 riprodotta in: Luigi Firpo (a cura di), *Theatrum Sabaudiae* (*Teatro degli stati del Duca di Savoia*), Torino, Archivio Storico della città di Torino, 1984, vol. II, tav. 49.

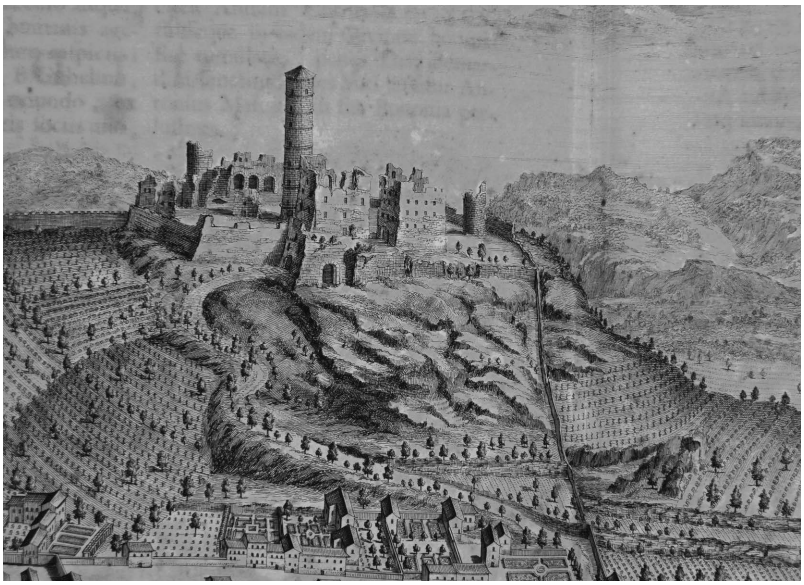
5 | 6

5_Il donjon di Chatillon-Coligny (1181-1190).

6_Cortemilia, l'area irregolarmente triangolare del castello è ancora in parte delimitata dalla cinta muraria e, verso est, dalla linea di antemurale (da Google Maps. Schermata del 17-12-10 alle 11.01.46).

struttori altamente qualificati non sono sufficienti a spiegare la perfezione 'classica' dell'opera. Con un diametro interno di 5 metri e altezza ora (mancano l'ultimo piano e il coronamento) di 23 metri: un cilindro, quasi una colonna, tagliata in 8 'rocchi' da altrettanti cordoli marcapiano sottolineati dalle buche di 8 pontate. Perfetta anche l'apparecchiatura lapidea d'interno: dalla *tholos* che ricopre con sferica precisione il vano cieco al piano di campagna e le pareti della canna intera. Gli ingressi sono due: semplici ghiere lapidee a incorniciare con stemma una prima bucatura al secondo livello, un'altra al quarto rivolta verso ovest e accessibile dal passo di ronda, o dal palazzo che doveva sorgere lì in passato.
Difficile vederla come opera militare, se non passiva: tre feritoie, delle quali solo una alta cinque corsi, davano luce nel piano residenziale; priva di apparato a porgere la sommità oltre l'aggetto minimo degli archetti pensili [12] [Fig. 7]. Le norme di sicurezza in caso di pericolo non superavano anche qui il posizionamento dell'ingresso alto vicino dalla cinta muraria e al cammino di ronda, di quello inferiore servito solo da un ponte volante verso gli edifici a sud[13] .
Il 'monumento' importante del borgo di Roccaverano è oggi la chiesa bramantesca

12. Con questo coronamento-capitello è raffigurata nel *Theatrum Sabaudiae*.
13. Giovanni Martina, *Cortemilia e le sue Langhe*, Ghibaudo, Cuneo 1951, p. 246.



7 | 8_

7_Cortemilia, la torre maestra del castello.

8_Tommaso Borgonio e G. Paolo Morosino, *Cortemilia* (1667), particolare del castello. (Da *Theatrum Sabaudiae*, cit., II, tav. 49 (foto di Giovanni Destefanis).

fatta costruire dal cardinale Bruno nel 1508[14]; ma di fronte, ad un livello appena più elevato, rimangono la facciata di un palazzo di tardo XIII secolo con bifore aperte sul paese e, nella corte retrostante, la torre [Fig. 9]. Sono racchiusi in un piccolo recinto murato: residuo dell'area dominicale del ricetto a cui nel XII secolo era stato trasferito il villaggio dalla base della collina[15] [Figg. 10-11]. Come le precedenti, la torre è formata in blocchi tagliati e ben posati, di arenaria, più piccoli che non quelli; l'altezza di 30 metri è conclusa dalle consuete 3 fasce di archetti sovrapposti, con una circonferenza di base di m 26,50. L'apertura inferiore a sette metri da terra, si può pensare collegata al secondo piano del palazzo; l'ingresso superiore è a ovest a ca. 10 metri, con stemma dei Carretto-Ponti, probabile ingresso del signore, benché privo ora degli elementi di aggancio. Le scarse le notizie relative alla signoria del luogo accertano il dominio continuativo dei Carretto del ramo di Ottone di Savona entro cui il feudo di Ponti a inizio XIII comprendeva due soli centri di qualche rilievo: Ponti, la sede di corte sulla strada verso il mare e Roccaverano dominante i rilievi di colline intorno[16]

14. Manuela Morresi, *Donato Bramante, Enrico Bruno e la parrocchiale di Roccaverano*, in *La piazza, la chiesa, il parco*, a cura di Manfredo Tafuri, Electa, Milano 1991, pp. 96-165.

15. Ibidem, p. 145. Nel 1209 il luogo di Roccaverano era definito *castrum,* ma non vi era ancora edificata la torre. *Codex Astensis qui de Malabayla communiter nuncupatur,* edito a cura di Quintino Sella, Reale Accademia dei Lincei, Roma, II, 1880, doc 252.

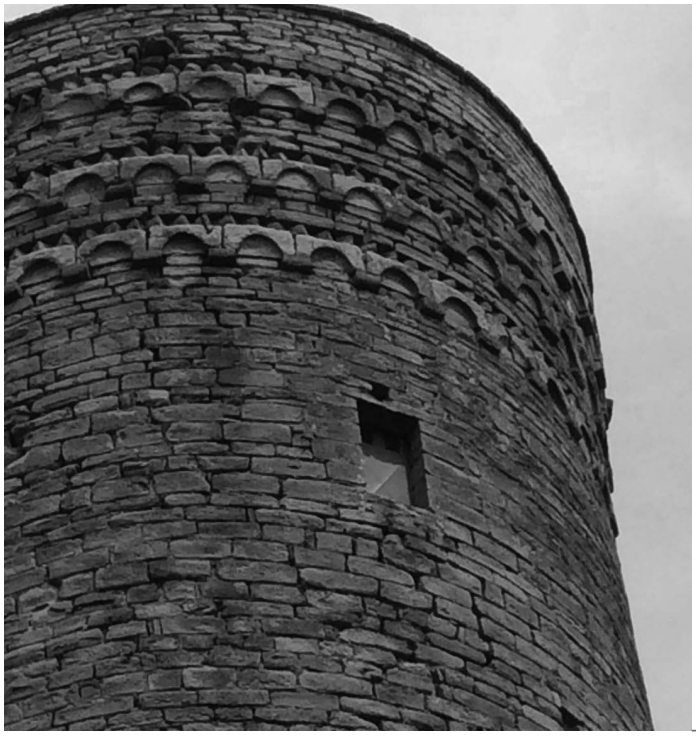
16. Arata, *Incastellamento, cit.,* pp.105, 107.

9_Roccaverano, la fronte del castello verso la piazza.

10_Roccaverano, la torre nella corte del castello, sullo sfondo il retro facciata del palazzo.

11_Roccaverano, il fregio di coronamento della torre.

_9



_10 | 11

Incastellamento e rappresentazione del potere

Nel patrimonio dei marchesi di Ceva la composizione insediativa di Castellino come *castrum et villam* è certificata dal 1216[17], associata al ricetto dalla fine del XIV[18]. Sebbene i marchesi di Ceva ne abbiano mantenuta la gestione diretta fino alla metà del XVI secolo, mancano al momento riferimenti diretti alla costruzione del castello, in grado di chiarire i motivi della scelta di un sito apparentemente marginale e dello scarso successo che sembra avere avuto sull'economia e la comunità prossima.

Molto più complessa e documentata la vicenda insediativa di Cortemilia, ricostruita su tracce romane e altomedievali[19]. Nel basso medioevo il nodo stradale su cui era incardinato il borgo era stato rivitalizzato come stazione del traffico mercantile tra i porti liguri e l'entroterra. Per vocazione geografica, quindi, Cortemilia fu sede e predicato del marchesato di Bonifacio il Minore dal 1142 al 1190; morto lui senza figli, rimase sede amministrativa dell'eredità, indivisa fra i superstiti fratelli del Vasto[20] [Fig. 12].

Quale che sia stata la forza politica di Bonifacio, il vuoto di potere apertosi alla sua successione, aveva lasciato emergere la capacità contrattuale delle borghesie comunali di Alba e Asti, ugualmente interessate al libero transito verso i porti liguri. Tramite il pagamento della considerevole somma di 1000 libre, gli Astigiani ottennero subito (1190) da Guglielmo di Ceva la rinuncia al dominio diretto sul suo quarto dell'eredità avuta da Bonifacio Minore[21], nel 1191 quella di Enrico II del Carretto[22], nel 1209 quella del fratello Ottone[23]. Nonostante ciò, per una ventina d'anni almeno, Asti non fu in grado di agire *iure proprietario* su Cortemilia e sul marchesato, in quanto consistenti diritti rimanevano in mano a rami minori degli eredi Del Vasto, mentre i Ceva e i Del Carretto continuavano a gestire

17. Ferdinando Gabotto, *Appendice documentaria al Rigestum comunis Albe*, in «Biblioteca Società Storica Subalpina», 22, Tip. G. Brugnolo, Pinerolo 1912, doc 38.

18. ASTo, Corte, *Mondovì e provincia*, Ceva e marchesato, m.11.

19. Gianangelo raida, *Cortemilia e le Langhe nei tempi antichi*, Savigliano1877; Vittorio Tigrino, *Cortemilia,* Schede storico- territoriali dei comuni del Piemonte, *Centro Interuniversitario di Storia Territoriale "Goffredo Casalis" e Regione Piemonte,* 1996, https://www.archiviocasalis.it.

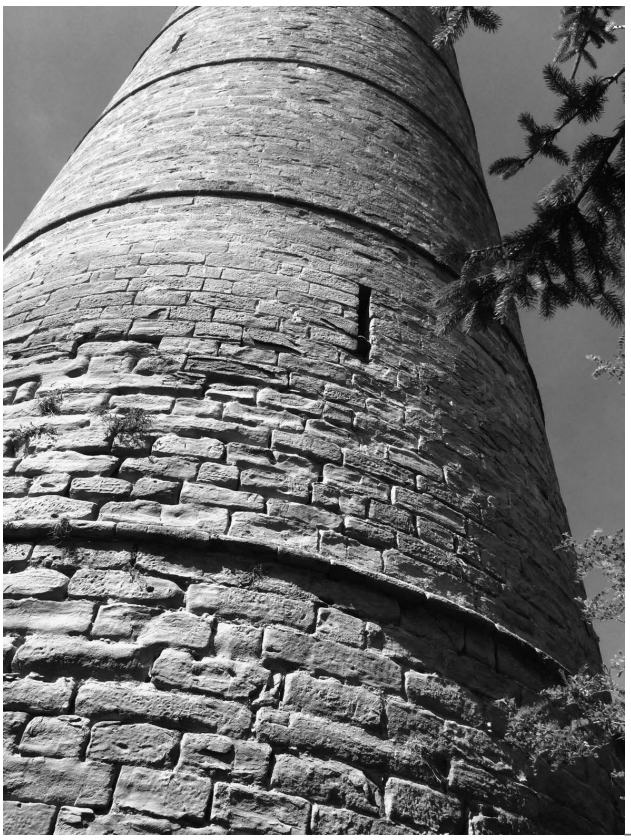
20. Luigi Provero, *Quadro territoriale e progetti di affermazione dei primi marchesi del Vasto (XII secolo*, in «Bollettino storico bibliografico subalpino», 89, 1991, pp. 27-28.

21. *Codex astensis*, cit., II, docc. 559-561, 256, 929.

22. Johannes Baptista Moriondus, Monumenta aquensia, ex Typographia regia, Taurini1790, I, col. 153; Giovanni Nuti, *Del Carretto Enrico,* in Dizionario Biografico degli Italiani, Istituto dell'Enciclopedia italiana, vol. 36 (1988), pp. 385-87; la conferma di cessione da parte di suo figlio Ottone risale al 1209, in *Codex astensis*, cit., doc. 255.

23. *Codex astensis*, cit., I, docc. 252, 253.

12_Cortemilia, torre maestra: alcune delle cornici toriche che cerchiano la muratura e la feritoia di luce per il secondo livello.



12

i castelli e i beni allodiali[24]; dal 1211 i marchesi di Monferrato ebbero il quarto di Bonifacio di Clavesana e lo detenevano ancora a metà del XV secolo[25]; infine il quarto dei Saluzzo rimase in gestione diretta fino al 1337[26] Difficile pensare che in queste condizioni il comune di Asti abbia promosso la costruzione della torre, o che i Del Carretto di Cortemilia, privi dell'autodeterminazione e ridotti a signori di castello, trovassero incentivi adeguati per simili segni di potere.
Mi pare che le condizioni propizie alla costruzione della torre si siano esaurite addirittura alla morte di Bonifacio nel 1190, e abbiano rappresentato il segno più efficacemente declaratorio della sua signoria dopo essere uscito indenne dalla guerra contro Asti. Ma se questo risultato può segnare il tempo opportuno

24. Tra gli altri, i tre di cui qui trattiamo: Cortemilia, Roccaverano e Ponti.

25. Benvenuto Sangiorgio, *Cronica del Monferrato*, per Ernesto Piazzano Stampatore, in Casale 1639 (Anastatica Forni 1975), pp. 53, 57, 315, 322-5.

26. ASTo, Corte, *Marchesato di Saluzzo*, cat, 2°, m. 1, n. 2; Ibidem, *Provincia di Mondovì*, m. 13, n. 1.

13_Castellino Tanaro, veduta sulla valle del Tanaro verso Bastia di Mondovì.

all'iniziativa, l'evento scatenante credo vada cercato altrove: nella favorevole politica imperiale di quegli anni[27].

Il significato politico di quel *castrum* e del suo *stylos* su cui venne focalizzata la nuova mappa mentale del grande invaso collinare [Fig. 13] va, a mio avviso direttamente connesso al diploma che il Barbarossa rilasciò nel 1162[28] a Enrico il Guercio, il minore dei fratelli del Vasto. Inteso a risolvere i rapporti tra questi e alcune comunità liguri in attesa di autodeterminazione, costituì il riconoscimento della mutazione giuridica verificatasi nel marchesato dopo la morte di Bonifacio del Vasto (1125) e della spartizione cogestita dai suoi sei figli nel quarantennio intercorso. Non conosciamo atti simili rilasciati a Guglielmo di Ceva, a Bonifacio il Minore, a Ugo di Clavesana; tuttavia, la sinergia documentata tra loro nella gestione del patrimonio è tale da estendere su tutti il diritto riconosciuto a Enrico: cioè la licenza di riorganizzare e incastellare tutte le terre ereditate dal padre. E questa facoltà la intendo estesa a tutti i sei fratelli del Vasto, alle terre fin lì possedute ed in futuro acquisite[29]. Fosse questo un auspicio più che una licenza, Bonifacio il Minore potrebbe essere stato il primo della famiglia (la *caminata* di Enrico I a Castel Govone è citata dal 1188) a innalzare il segno del nuovo potere signorile sull'acropoli di Cortemilia in modo che fosse recepito in tutta l'Alta Valle Bormida.

---

27. Luigi Provero, *L'Italia dei poteri locali. Secoli X-XII*, Carocci, Roma 1998 (2015), pp. 121-124.

28. «potestatem aedificandi sue utilitati et suis heredibus, et destruendi castrum et turrim, que contra suam voluntatem facte fuerint in omni marchia civitatis Savonae, [...] et in omnibus horum castrorum curiis, quas possedit ipse marchio [...] que de possessione predicti marchionis Bonifatii dignoscitur fuisse». Cit. Pietro Gioffredo, *Storia Alpi Marittime*, edito a cura di C. Gazzera, e Regio Typographeo, Augustae Taurinorum 1839 (Monumenta Historiae Patriae, 4), p. 109.

29. Luigi. Provero, *Dai marchesi del Vasto ai primi marchesi di Saluzzo. Sviluppi signorili entro quadri pubblici (secoli XI-XIII)*, in «Biblioteca Storica Subalpina», 209, Torino 1992, pp. 168-172.

Nulla rimane delle altre torri delle prime sedi marchionali: di quella dei Ceva nella loro sede eponima, né del castello soprano di San Lorenzo dei marchesi di Saluzzo; senza memorie le sedi dei rami dinastici interrotti quasi subito. Tuttavia massicce torri residenziali a pianta circolate sono documentate nel XII secolo in Italia (come Modigliana dei Guidi (ante 1166), Comano (ante 1164), Priola[30], la Tornalla di Oyace citata dal 1197[31]), mentre nella vicina area ligure sono numerosi riferimenti strutturali: dalle forme poligonali di Castel d'Appio (1158), Casteldelfino di Savona, Montalto di Gavi[32], Aquila d'Arroscia (XII)[33], nella complessa stratigrafia di Monte Bardellone[34], nelle torri rotonde di Dolceacqua – dei conti di Ventimiglia (ante 1177)[35], o di Noli attorno al 1181[36].
Tuttavia, è nella grande impresa corale delle mura di Genova, tra 1155 e 1160, che mi pare possibile trovare occasione di una improvvisa, persin obbligata messa a punto per la ripresa dell'*opus quadratum*, degli accorgimenti organizzativi e tecnici necessari a movimentare i grandi blocchi impiegati. Il numero delle imprese impiegate, le tecniche di cava, organizzazioni di trasporto e di cantiere e standardizzazione di singoli elementi; siano state guidate o meno, dai *magistri antelami*, hanno lasciato una eredità di saperi cui certo non sfuggono le nostre torri[37]. L'impiego di blocchi di dimensioni eccezionali (non più di recupero dagli edifici antichi) alla base delle torri anticipa l'uso della scarpatura diffusa nella prima metà del XIII secolo (si veda la torre di Caprigliola, del 1230 ca.); una più calibrata messa a punto dell'equilibrio statico assicura

---

30. Chiara Devoti, *Priola*, in *Atlante castellano. strutture fortificate della provincia di Cuneo*, Istituto italiano dei Castelli. Sezione Piemonte Valle d'Aosta, Celid, Torino 2010, p. 222.

31. Mauro Cortellazzo, Renato Perinetti, *La "Tornalla" di Oyace (AO). Una torre ottagonale del 1187,* «Archeologia dell'Architettura», XXI (2016), pp. 109-136.

32. Fulvio Cervini, *Questioni di architettura fortificata duecentesca fra Liguria e basso Piemonte*, in Joselita Costa Restagno (a cura di), *Le cinte dei borghi fortificati medievali strutture e documenti (secoli XII-XIV),* Atti convegno, Villanova d'Albenga, 9-10 dicembre 2000, Istituto Internazionale di Studi Liguri, Bordighera 2005, pp. 127-142.

33. Paola Costa Calcagno, *Castel d'Appio*, *Aquila d'Arroscia di Ventimilia*, in *I castelli della Liguria. Architettura fortificata ligure*, I, Stringa ed., Genova 1972, pp. 99-109.

34. Aurora Cagnana, *Gli scavi del castello di Celasco (Monte Bardellone, La Spezia. Relazione preliminare sulle campagne 1996-1999),* in «Archeologia medievale», 28, (2001), pp. 127-147.

35. Paola Costa Calcagno, in *I castelli della Liguria*, I, pp. 45-50; Enzo Bernardini, *Dolceacqua*, Blu Edizioni, Peveragno (CN) 2002.

36. Colmuto Zanella, *Castello e borgo fortificato di Noli*, in *I castelli della Liguria,* cit., I, pp. 259-280.

37. Aurora Cagnana, *L'introduzione dell'opera quadrata medievale a Genova: aspetti tecnologici e contesto sociale*, in «Arqueologia de la arquitectura», 4, 2005, pp. 23-45; Eadem, *Castelli e territorio nella repubblica di Genova (secoli X-XIII). Un confronto tra fonti scritte e strutture materiali,* in «Archeologia Medievale», 2010, pp. 37-41.

stabilità alla canna superiore, spessori di muro ridotti e altezze maggiori.
Del *dominionum* di Castellino nulla sappiamo se non che esisteva nel 1216, quale centro della *curtis* bicefala di Castellino e Igliano assegnata ai marchesi di Ceva fin dal 1142[38] e da loro gestita direttamente fino alla metà del secolo XVI. Gli accorgimenti tecnici di imprendibilità, propri del tardo XII secolo sono finalizzati alla sicurezza del *dominus* tramite soluzioni diversificate di isolamento della sede che lo rappresenta e, in seconda istanza, a un modesto ricetto che funziona da antemurale nel fronte più accessibile; non si potrebbe giustificare l'impegno finanziario affrontato per l'opera quando non si tenesse conto del quadro territoriale, fisico e politico, in cui fu inserito. Difficile a comporsi, ma fra alcuni spunti, plausibile base di ipotesi ricostruttive: a partire dalla geografia fisica. La torre, infatti, controlla la strada della valle Tanaro, da Bastia a Ceva per circa 30 chilometri ma, diversamente da altri piccoli siti incastellati vicini, 'vede' anche d'infilata la strada di una stretta valle che punta a sud su S. Michele e Vico di Mondovì. Due villaggi di interesse primario per la strategia espansiva dei Ceva nel primo decennio del XIII secolo.
Tra 1196 e 1207 era vescovo e signore di Mondovì un Bonifacio del Carretto (figlio di Enrico Guercio) che fece di Guglielmo di Ceva (suo zio) il braccio armato da rivolgere contro il nascente comune di Mondovì e i signori di Vico che lo supportavano. Guglielmo ebbe in cambio dell'impegno militare il feudo vescovile di S. Michele e nutrì in quegli anni concrete speranze di farsi signore anche di Mondovì[39]. Costruire in simile contesto la magnifica torre di Castellino equivaleva a materializzare la determinazione a difendere i diritti marchionali sulle due sponde del Tanaro e la capacità di realizzare l'espansione verso sud sulle terre monregalesi ribelli. Ma il vento cambiò improvvisamente il suo corso: il vescovo fu cacciato (1207), il successore fece pace con gli uomini di Vico accettando la nascita del comune (1210); Guglielmo non ne divenne signore[40], e rimase la Torre.
Nel caso di Roccaverano il tema della committenza e della datazione sono ritenuti certi in base ad una ipotesi lanciata da Renato Bordone[41] e accolta dal Re-

38. Vittorio Angius, *Sulle famiglie nobili della monarchia di Savoia*, Fontana e Isnardi, Torino 1847, III, pp. 131-141; Giovanni Coccoluto, *L'ordinamento pievano nel marchesato di Ceva nel XIV secolo,* in *Ceva e il suo marchesato*, «Bollettino della Società per gli Studi storici archeologici ed artistici della Provincia di Cuneo», 146, 2012, pp. 124-126.

39. Luca Lobera, *Delle antichità della terra, castello e chiese di Vico e dell'origine della città di Mondovì*, Giovanni A. Rossi stampatore, Mondovì 1791, p. 19.

40. Paola Guglielmotti, *Le origini del comune di Mondovì*, in Rinaldo Comba, Giuseppe Griseri, Giorgio M. Lombardi (a cura di), *Storia di Mondovì e del Monregalese*, Società Studi Storici Archeologici ed Artistici della Provincia di Cuneo, Cuneo 1998, vol. I, pp. 59, 68-73.

41. *Codex astensis*, cit., doc. 251; Renato Bordone, *Roccaverano,* in Idem, *Andar per castelli. Da Asti tutto intorno*, Milvia ed., Torino 1976, p. 161.

bora, circa la lettura di una lapide – persa – secondo cui il *castrum* sarebbe stato edificato per Bonifacio Del Carretto di Ponti nel 1255[42].
Si ha prova dell'esistenza di un personaggio di tal nome compatibile con la data, ma rimangono i dubbi circa la fonte su cui poggia l'ipotesi. Perché dalla biografia di Bonifacio si rileva almeno una discrepanza. Nel 1255, questi era impegnato in una competizione, impari, contro Asti; mentre le sue fortune si impennarono solo in seguito, per l'appoggio militare che offrì a Carlo d'Angiò transitato nelle sue terre nel 1259, soprattutto grazie alla stretta alleanza siglata cinque anni dopo[43].
Fatta salva la data di costruzione, è pur possibile che da questo rapporto privilegiato la costosa torre di Roccaverano abbia tratto i finanziamenti necessari e la finalità rappresentativa: per una sintesi diacronica del potere dato dall'impero all'antica stirpe dei Del Carretto e della ri-conferma ottenuta dal nuovo sovrano.

Conclusioni

Non è qui spazio per approfondire se il tipo di torre rotonda fosse pervenuto in area ligure e piemontese dai *donjons* francesi di XII secolo, o dalla cultura siriaco-armena di Terra Santa (i fratelli del Vasto ebbero per madre una figlia di Ugo il Grande di Vermandois e Valois, capo del contingente francese alla prima crociata; Enrico I di Savona fu segretario e consigliere imperiale, partecipò alla seconda crociata e più tardi fu ancora ambasciatore 'in Oltremare' nella residenza di Gibelet), o rappresentino piuttosto una evoluzione tecnica di scuola antelamica delle strutture cilindriche esistenti anche in Italia.
In effetti, sia le torri campanarie cosiddette 'Ravennati', il primo campanile della cattedrale di Bologna, la torre della Pagliazza di Firenze, tutte di XI-XII secolo, la stessa torre di Noli, circa del 1181, si vedono ridotte ad antefatto delle nostre: nuovi sono lo scarto forte tecnologico che permette di ridurre spessori murari e accrescere altezze, la capacità di riproporre l'opus *ad quadratum* antico in grandi formati, nuovo soprattutto quello estetico della esibizione laica del potere acquisito dalle nuove signorie territoriali, di allodio e di banno, A queste, i diplomi di approvazione in forma feudale ricevuti da Fede-

42. Secondo la lapide, nota solo nella trascrizione di XVIIII secolo, «Bonifacius de Carretto fieri fecit hoc castrum quod vocatur rocca-blanca, et erat tunc annorum XXVI». Cit. Gianni Rebora, *Incastellamento in Val Bormida: cronologia delle emergenze monumentali (secoli XII-XIV),* in *Incastellamento, popolamento e signoria*, cit., p. 127.

43. *Codex Astensis*, cit., doc. 949; Angelo Arata, *"Il prode marchese del Carretto". Bonifacio di Ponti tra ideali cavallereschi, ambizioni politiche e realtà quotidiana*, in «Aquesana», 7, 1999, p. 17.

rico I e Enrico VI consentirono di costruire, o ricostruire, i molti castelli dai quali riorganizzarono la popolazione rurale, le produzioni agrarie, le strade; anche edifici religiosi per lo più privati.
Lo status di signoria piena che i diplomi imperiali donarono agli eredi di Bonifacio del Vasto ebbe vita breve: poco più di mezzo secolo, impiegato a farsi riconoscere su tutto il territorio, e a consolidare il potere attraverso nuove forme di fiscalità e consenso dei sudditi; gli aspetti materiali di questa azione sono, anche qui, le numerose fondazioni di castelli, o villenove, resi funzionali alla sicurezza militare delle strade commerciali che costituivano la principale fonte di reddito[44].
Ma in un territorio scarsamente antropizzato, quale era l'Alta Langa, sembra essere questo il periodo in cui fu disegnata, anche rivitalizzando centri e percorsi abbandonati da secoli, la geografia insediativa che oggi conosciamo, senza forti tensioni circa i diritti delle strutture ecclesiastiche esistenti. Castello e strada sono gli elementi costitutivi del nuovo paesaggio: espressioni monumentali del potere che vi si esercita, che lo ha disegnato e lo idealizza.
Soprattutto la torre di Cortemilia, sembra doversi riconoscere fra le espressioni materiali delle élites del XII secolo imbevute di ricordi dell'antico e insieme affascinata dall'*homo mechanicus* che cominciava a dare misure reali, oggettive, al suo mondo. Con i suoi 5 metri di diametro interno può definirsi abitabile solo in forma precaria, lasciando prevalere l'immagine di indicatore territoriale dei diritti di signoria, sottolineato e realmente difeso dagli elementi di imprendibilità distribuiti nelle strutture accessorie: il grande recinto murato e per un tratto doppiato, la difesa delle due porte. Più consueto il riferimento tipologico adottato a Castellino, dove nello schema di castello amministrativo è la torre a costituire il vero punto forte della difesa. In ambedue e in misura più sfumata anche nel castello di Roccaverano, l'intenzione celebrativa supera ampiamente oggi quella difensiva, scomparsa in gran parte o illeggibile; sarebbe necessario recuperarne le forme per valutare la capacità rappresentativa del sito incastellato come punto di arrivo: fondale scenografico di un percorso lungo, molte volte interrotto e ripreso.
Gli assi cerimoniali con fondale che dall'XI secolo erano stati prerogativa delle città imperiali sassoni, si vedono qui applicati su scala più ampia: non più a nome dell'impero ma per celebrare il diritto imperiale delegato al signore territoriale. Nel suo processo di mutazione genetica, l'aristocrazia feudale è responsabile di una nuova mappa del potere, creata in opposizione alla tradizione che aveva fatto delle pievi e dei monasteri i poli della vita di comu-

44. Angelo Arata, *De strata securiter tenenda*, «Aquesana», I, 1995, pp. 4-31.

nità rurali disperse in villaggi[45]; misura i territori acquisiti con edificazione o ricostruzione di castelli, trasferimenti di popolazione, tutela militare delle strade. Le torri di Castellino, Cortemilia, Roccaverano, come quelle di Bagnasco, Noli, Ormea e altre, ne sono i messaggi materiali, rivolti agli stranieri in transito e ai competitori politici vicini; nei confronti dei sudditi – *milites* e rustici – i requisiti di imprendibilità del *castrum* veicolano invece il grado di sicurezza che il signore era in grado di offrire, attraverso la sua competenza nelle arti meccaniche della guerra.

45. Franco Alessio, *La filosofia e le «artes mechanicae» nel secolo XII,* CISAM, Spoleto 1984, p. 86.

65
tor: del castellone
monesteraci

LA DIFESA DELLA CALABRIA TRA XVI E XVII SECOLO: NUOVI DATI*

The Defence of Calabria Between the XVI and XVI Centuries: New Data

DOI: 10.17401/su.s2.fm19

Francesca Martorano
Università degli Studi Mediterranea di Reggio Calabria
fmartorano@unirc.it

Parole chiave:
Calabria, torri, fortificazioni vicereali, codice Romano Carratelli
Calabria, Towers, Viceregal Fortifications, Codex Romano Carratelli

Abstract
Il contributo presenta nuove conclusioni sullo stato delle fortificazioni in Calabria in età vicereale, tenendo conto di ultime ricerche e di sintesi ancora inedite. In particolare commenta le novità apportate dalla scoperta di un importante manoscritto tardo cinquecentesco 'il Codice Romano Carratelli', che contiene il progetto di fortificazione dei litorali della Calabria Ultra, attuali province di Reggio, Vibo Valentia, Catanzaro, e Crotone, e di recenti indagini su fortificazioni, che hanno consentito nuove letture sulle fasi di fine XVI secolo. Si parla pertanto di torri e castelli, in particolare Bovalino e Monasterace, che esistenti sin dall'età medievale sono stati profondamente trasformati alla fine del Cinquecento, adottando la planimetria a pianta quadrangolare con bastioni ai vertici. Modello introdotto in Calabria dal barone dell'Acaia, per il castello di Crotone nel 1541 e per il Castelnuovo di Reggio nel 1545.

This contribution presents new conclusions on the condition of fortifications in Calabria in the viceregal period, taking into account the latest research and as yet unpublished sum-

---

* L'architettura fortificata, come ricerca innovativa, mi lega al ricordo di Enrico Guidoni, e al convegno *Francesco di Giorgio Martini: Rocche, Città, Paesaggi*, Siena 31 maggio 2002, al quale ho avuto l'onore di partecipare su Suo invito relazionando su *In Calabria sulle tracce di Francesco di Giorgio*.

maries. In particular, it comments on the novelties brought about by the discovery of an important late sixteenth-century manuscript 'the Codex Romano Carratelli', which contains the plans for fortification of the coasts of Calabria Ultra, the current provinces of Reggio, Vibo Valentia, Catanzaro, and Crotone, as well as recent investigations on fortifications, which have allowed new interpretations of the late sixteenth century periods. We are therefore referring to towers and castles, in particular Bovalino and Monasterace, which have existed since the Middle Ages and were radically transformed at the end of the 16th century by adopting a quadrangular plan with ramparts at the top (a model introduced in Calabria by the Baron of Achaia, for the castle of Crotone in 1541 and for Castelnuovo di Reggio in 1545).

A partire dalla prima metà del Cinquecento il pericolo mussulmano rappresentò una costante nel Mediterraneo e in particolare per la Calabria, facile bersaglio per l'esteso profilo costiero che si distende tra Oriente e Occidente. Numerosi furono i piani di fortificazione predisposti dai Viceré spagnoli e le fonti documentarie, conservate negli archivi spagnoli e meridionali, hanno consentito una puntuale ricostruzione dei processi decisionali mediante i quali si progettava, si realizzava e si manteneva in efficienza la rete difensiva costiera del Regno di Napoli. Nel 1532 il cardinale Colonna ideò la fortificazione dei punti strategici della costa, con il rafforzamento delle guarnigioni e la formazione di una piccola flotta itinerante incaricata della vigilanza costiera, seguito tre anni dopo dal viceré don Pietro da Toledo, che emanò molteplici disposizioni «*per la secura custodia ed defensione dele cità et terre de marine del regno*»[1]. Il progetto tuttavia fallì, anche perché prevedeva che la spesa delle fortificazioni dovesse ricadere in toto sulle università e sui sudditi maggiormente colpiti dalle incursioni. Iniziative più efficaci furono predisposte dal successivo viceré, Parafan de Ribera duca di Alcalà, che emanò una serie di ordinanze per la difesa dell'intero perimetro marittimo del regno[2]. Tutte le opere da costruirsi dovevano essere volute dalla Regia Corte e le fortificazioni esistenti, riconosciute a giudizio di esperti di pubblica utilità, dovevano essere espropriate accordando un giusto indennizzo ai proprietari. Occorreva costruire su tutti i punti della costa torri in vista l'una dell'altra, in modo da costituire una continua e ininterrotta catena di fortificazioni.
La prima ordinanza fu emessa nel 1563 e riguardò il Principato Citra (il litorale tra Salerno e Agropoli) mentre in Calabria la costruzione fu avviata l'anno successivo. La copertura finanziaria sarebbe dovuta gravare per intero sulle terre dislocate entro dodici miglia dalla costa, che dovevano versare 22 grana a

1. Carlos Hernando Sánchez, *El reino de Nápoles en el imperio de Carlos V. La consolidatión de la conquista*, Museo del Prado, Madrid 2001, pp. 387-388; Giuseppe Galasso, *Il Regno di Napoli. Il Mezzogiorno spagnolo (1494-1622)*, in *Storia d'Italia*, diretta da Giuseppe Galasso, UTET, Torino 2005, XV, II, p. 483; Aurelio Musi, *L'Italia dei Vicerè. Integrazione e resistenza nel sistema imperiale spagnolo*, Avagliano, Cava dei Tirreni 2000, pp. 11-55.

2. Onofrio Pasanisi, *La costruzione generale delle torri marittime ordinate dalla R. Curia di Napoli nel secolo XVI*, in *Studi di storia napoletana in onore di Michelangelo Schipa*, ITEA, Napoli 1926, pp. 423-442.

fuoco[3], mentre contribuivano per la metà le terre più lontane. Il progetto tuttavia procedette a rilento perché troppo esoso per la popolazione, ad esempio i lavori di costruzione delle due torri di Cetraro (CS) e di quella di Scalea (CS), avviati nel 1586, furono sospesi l'anno successivo per mancanza di denaro, come sottolineava il viceré conte di Miranda alla Regia Camera della Sommaria[4]. Se tutto questo è stato dettagliatamente studiato, ci sono pervenuti solo rari elaborati grafici redatti dagli ingegneri militari a supporto dei progetti[5]. Sino a pochi anni fa nulla si conosceva per la Calabria, quando la scoperta e la prima segnalazione del Codice Romano Carratelli ha colmato in parte questa lacuna[6].

Il codice Romano Carratelli

Quest'opera fa riferimento alla sola *Calabria Ultra*, e sicuramente doveva essere completata da un'analoga dedicata alla *Calabria Citra*, che però ad oggi rimane sconosciuta. Si tratta di un volume di 99 fogli illustrati privi numerazione antica[7], che sono per noi di importanza fondamentale perché consentono di verificare quanto ci era noto riguardo le procedure e le modalità di svolgimento delle visite, per identificare i siti che necessitavano di difesa e scegliere i luoghi adatti da fortificare. Ma soprattutto colma quel vuoto progettuale e grafico relativo alle fabbriche vere e proprie, perché contiene in ogni pagina disegni realizzati ad acquarello, che si riferiscono alle difese esistenti o a quelle di

---

3. Il fuoco va inteso come «unità fiscale di base»: Mario Del Treppo, *Il regno aragonese*, in *Storia del Mezzogiorno*, IV/1, Giuseppe Galasso, Rosario Romeo (a cura di), Edizioni Del Sole, Roma 1986, pp. 110-111.

4. Mirella Mafrici, *L'architetto e il territorio*, in Alessandra Anselmi (a cura di), *La Calabria del viceregno spagnolo. Storia, arte, architettura e urbanistica,* Gangemi, Roma 2009, p. 746, con bibliografia antecedente.

5. Per una riflessione sul tema per ultimi Isabelle Warmoes, Émilie d'Orgeix, Charles van den Heuvel, *Atlas Militaires Manuscrits Européens* (*XVIe-XVIIIe siècles*). *Forme*, *contenu*, *contexte* de *réalisation et vocations*, Actes des 4es journées d' étude du *Musée des Plans-reliefs* (Paris 18-19 April 2002), La Simarre, Paris 2003: in particolare Alicia Cámara, *Chorographie et fortification. Spannocchi au service de la monarchie espagnole*, pp. 59-74 e Nicola Aricò, *La Sicile, deux vice-rois, trois atlas (1577-1640)*, pp. 147-164. Daniela Lamberini, *Il mondo di Matteo Neroni, cosmografo mediceo*, Edifir, Firenze 2013.

6. Francesca Martorano (a cura di), *Progettare la difesa, rappresentare il territorio. Il Codice Romano Carratelli e la Fortificazione nel Mediterraneo secoli XVI-XVII,* Centro stampa d'Ateneo, Reggio Calabria 2015.

7. Vi sono soltanto nove eccezioni in cui la narrazione continua brevemente nel verso del foglio, si tratta del commento pertinente le torri n. 3, 8, 11, 24, 34, 43, 51, 56-57, 68-69.

progetto[8]. Non è datato, ma alcune cronologie ricavabili dal testo mi hanno consentito di proporre l'intervallo cronologico post 1594-1597 come possibile periodo di svolgimento della visita. Si tratta dei riferimenti pertinenti la torre della Marina di Cropani che è dichiarata in costruzione[9] e quelle relative a quattro torri, in cui il nome dei torrieri muta nel 1598 rispetto all'indicazione del Codice[10]. La stesura definitiva è però successiva, come si deduce dal testo della torre del *Salto della Vecchia*: «al tempo della visita Carlo Caracciolo ma al presente Malchione Serrà spagnolo»[11].

Le torri elencate come esistenti erano in tutto cinquantacinque[12], ventuno sul Tirreno e ventisei sullo Ionio. Tra queste otto erano quadrangolari, tre disposte lungo la costa tirrenica e cinque lungo la riviera ionica, ma inutilizzabili perché non completate[13]. Si trattava pertanto prevalentemente di torri tronco-coniche con corpo cilindrico e toro di raccordo tra i due volumi, prive per lo più di cisterna per la raccolta dell'acqua piovana [Fig. 1]. Sono descritte anche le quattro più antiche a corpo cilindrico. Si tratta delle torri di *Santa Maria di Tropea*, di *Santo Antonio*, di *Jerace detta Paliapoli*, e di *Petra teodosa*, quest'ultime tre sullo Ionio, riconfermando così come fosse il litorale da sempre più fortificato perché più soggetto ad incursioni. Ne furono progettate diciassette per il versante tirrenico e trentaquattro per la costa ionica, e quasi per tutte si disegnò la tipologia, perché in soli sei casi si contrassegnò con una croce il luogo che appariva ottimale per accogliere la fortificazione. Il progetto complessivo era pertanto ambizioso, perché prevedeva di inserire tra le preesistenti cinquantuno torri rendendo più breve l'intervallo tra l'una e l'altra.

E qui si aggiunge un'altra novità importante riguardo le architetture progettate. Si tratta di due macro-tipologie con diverse varianti. Il primo tipo ha i due livelli

---

8. I disegni sono però di qualità grafica non omogenea e ciò mi induce a ritenere che siano stati realizzati da diversi artefici.

9. La torre venne appaltata nel 1594 ma i lavori procedettero a rilento dato che nel 1606 non era ancora completata: Andrea Pesavento, *Alcune torri regie marittime sulla costa ionica in provincia di Catanzaro*, in «La Provincia KR», XI, 2004, pp. 47-49.

10. Si tratta della torre n. 29 la *Cala di li Schiabbacchi* che era controllata da Antonio d'Avela, sostituito da Francesco Barone, della torre n. 30 *Santo Petro/santa Venera* con Petro Hernandes, sostituito da Martino Roscio, della torre n. 55 *Roccella* con Loys de Saiavedra, sostituito da Casulla Ottavio e infine della torre n. 62 *di Manna* con Alonso Flores, sostituito da Paulo Stefanello: ASNa, Torri e castelli b. 40, f. 154, b. 40, f. 108, b. 41, ff. 560 e 200: Martorano, *Progettare la difesa*, cit., p. 88.

11. Il riferimento è al torriero. Cfr. Ibidem.

12. Manca però la prima pagina e la numerazione delle torri inizia dal *n. 2 Torre la Catona/il Palazzo*.

13. Tirreno: *Torre de la Ruffa* n. 21, *torre Santa Arena* n. 26, *torre San Nicola del porto* n. 28. Ionio: anonime nn. 50 e 51, torre nella marina di *Chareri* n. 76, *torre di porto Palizzi* n. 83, *torre di Melito* s.n.

1 | 2__

1_La torre *n. 4 lo cavallo* (Codice *Romano Carratelli*, f. 3).

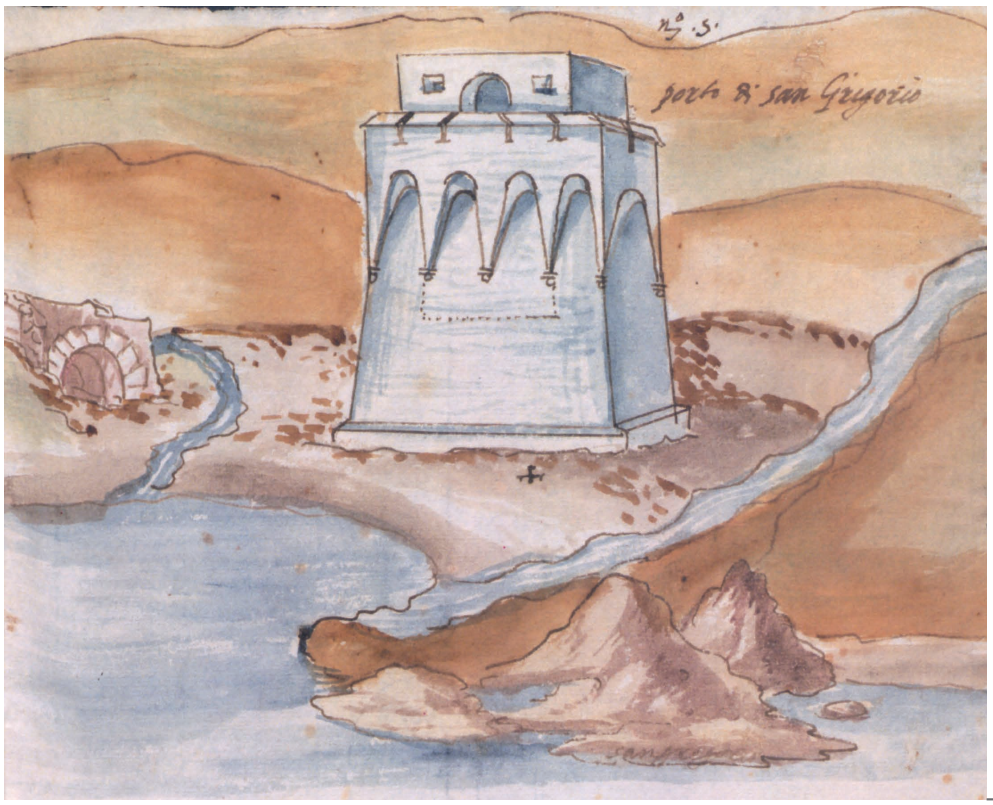
2_La torre *n. 40 Ficara* (Codice *Romano Carratelli*, f. 46).

distinti nella volumetria, con la terrazza superiore adibita a piazza d'armi[14] [Fig. 2]. La base a scarpa, inaccessibile dall'esterno, era sormontata da un corpo parallelepipedo con coronamento su beccatelli e archetti. Il '*cordone*' segnava lo stacco tra i due livelli. Le varianti riguardano elementi 'secondari': la presenza e la posizione delle bertesche o delle guardiole e in un caso la scala di accesso in muratura. Il secondo tipo, dal corpo tronco piramidale, è contraddistinto dalla presenza di troniere in controscarpa. Anche in questo caso le varianti riguardano elementi secondari: bertesche, la forma del vano sul terrazzo per il deposito delle munizioni, garitte angolari [Fig. 3]. Tale tipologia è designata con il termine 'vicereale', ma di essa non è stato ancora identificato l'autore o l'ispiratore, mentre la prima è adottata in Puglia, Toscana, in Lazio, nel litorale ricadente nello Stato Pontificio[15], e ampiamente diffusa in Sicilia, dove è usualmente identificata come 'torre Camillianea', anche se è stato da tempo dimostrato che risale a Spannocchi[16]. Nel Codice furono proposte ambedue le soluzioni e nessuna pagina contiene alcuna indicazione preferenziale che indirizzi la scelta. Se ne ricava pertanto che a fine Cinquecento fossero ritenute

14. Quasi sempre la copertura dei due ambienti fu realizzata a volta. La scarpa poteva essere utilizzata come deposito degli attrezzi di artiglieria e come magazzino per i viveri. Vi poteva anche essere ricavata una cisterna per le necessità della piccola guarnigione.

15. In Puglia in particolare la Torre dell'Alto, torre Chianca, torre di Santa Caterina, Torre Squillace o degli Scianuli, torre Lapillo e torre Colimena. In Lazio la torre di Foceverde e la torre di Olevola: Martorano, *Progettare la difesa*, cit., p. 76.

16. Per prima Antonella Mazzamuto, *Architettura e Stato nella Sicilia del '500*, Atlante di Storia urbanistica siciliana, 8, Flaccovio, Palermo 1986 , pp. 20, 69. Marcantonio Colonna incaricò Tiburzio Spannocchi nel 1577-79.



3_La torre *n. 5 Porto di San Grigorio* (Codice *Romano Carratelli*, f. 4).

ambedue valide tanto da proporne una contemporaneità d'uso, sfatando la presunta arcaicità di quest'ultima a vantaggio della 'vicereale'. Occorre anche sottolineare che per la prima volta in un documento storico troviamo esplicitata la tipologia dei manufatti, perché occorrerà attendere fine Settecento con l'Atlante di Rizzi Zannone (1788-1808)[17] per veder riproposta la differenziazione tra tipologie, a pianta circolare o quadrata.

Per quanto riguarda il metodo di rappresentazione, le vedute appaiono più una riproduzione seriale del tipo piuttosto che il rilievo del manufatto esistente o il disegno quotato di progetto. Non vi è infatti rispondenza tra misure annotate e raffigurazione. Questo modo di proporre il progetto lo troviamo dichiarato nella relazione di una visita effettuata nel 1592-94 da Carlo Gambacorta, marchese di Celenza Valfortore: «Il Signor Conte de Miranda, nell'anno 1592, mi

17. Su questa fondamentale opera cartografica si veda Vladimiro Valerio, *Società Uomini e Istituzioni cartografiche nel Mezzogiorno d'Italia*, IGM, Firenze 1993, pp. 84-98 e *L'Italia del Cavaliere Rizzi Zannoni*, catalogo della mostra a cura della Associazione "Roberto Almagià", Associazione Italiana Collezionisti di Cartografia Antica, Civitella del Lago 19-21 settembre 2014, pp. 40-45, pp. 102-103.

comandò ch'io visitasse le torri di Terra di Lavoro, Principato Citra, e Basilicata; il che feci con una mia nuova Jnventione di retrahere li luochi, che chiamo prospettiva, senz'altra misura […] Quale opera presentai a detto Signore, che credo oggi stia in mano del Marchese di Grottola [Commissario Generale]. E dopoi, nell'anno 1594, m'ordinò che col medesimo stile visitasse le torri di Capitanata, dov'era io Governatore: obbedii, com'era obbligato, e mandai similmente dett'opera». Il marchese avrebbe forse dovuto visitare anche la Calabria, perché nell'ottobre 1598 chiedeva da Chieti l'incarico al viceré Olivares (novembre 1595-luglio 1599), ma di questa visita non si è trovata traccia[18]. Comunque, è interessantissima la coincidenza tra il modo di rappresentazione utilizzato nel Codice e quanto dichiarato e applicato da Gambacorta dal 1592.
La tipologia e lo stato della costruzione delle fortificazioni sono espressi nel manoscritto con l'uso di differente cromia: il tipo più antico è colorato di rosa, mentre il più recente e di progetto è riprodotto in azzurro, e ciò vale sia per le torri che per i castelli o le fortificazioni urbane. Quest'ultimo tipo di vedute interrompe periodicamente la sequenza di torri e per otto casi la raffigurazione occupa una pagina, in rapporto, ritengo, all'importanza dell'insediamento[19].

Bovalino e Monasterace

Desidero soffermarmi su due centri, Bovalino e Monasterace, perché queste iconografie sono le più antiche raffigurazioni in nostro possesso e pertanto di valore storico elevato pur nella sinteticità delle immagini. Bovalino è inserita al centro di un territorio ricco e fertile, in cui è presente un fondaco e la *Stalla Reggia,* già visitata da Alfonso d'Aragona nel 1492. Il centro è rappresentato cinto da mura intervallate da bastioni e sovrastato dal castello [Fig. 4]. È da sottolineare come le fortificazioni siano omogenee all'abitato e acquarellate in rosa, e ciò non è in contrasto con la datazione proposta su base documentaria. Infatti, la cinta di origine altomedievale non aveva avuto modifiche significative[20] e le trasformazioni al castello erano quasi del tutto attuate prima della

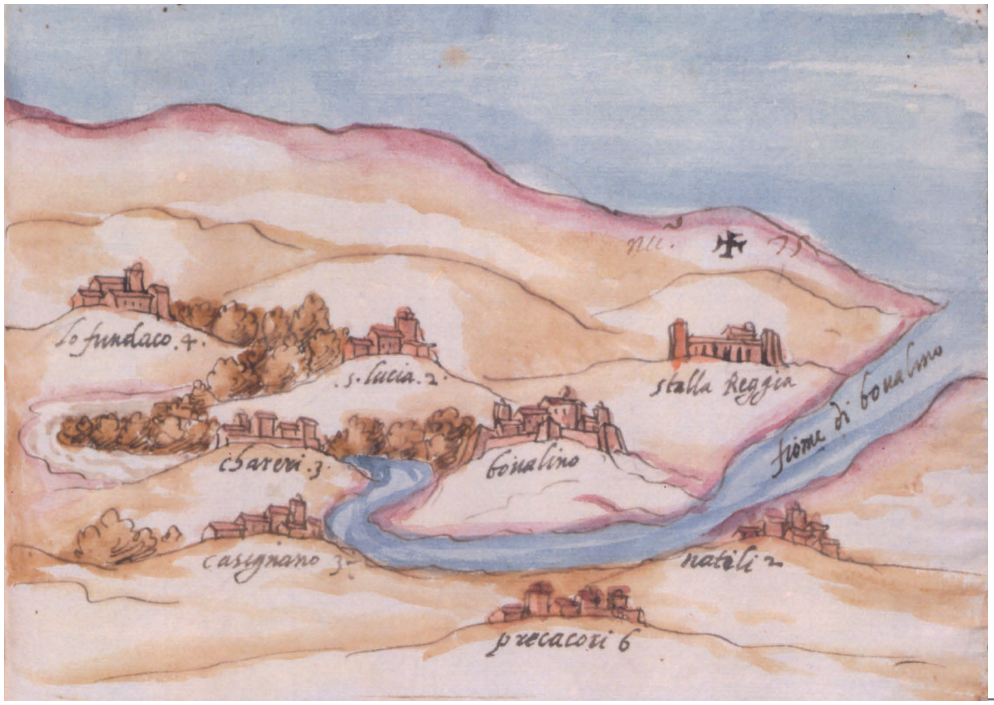
18. Ciò ha indotto Mirella Mafrici a proporre come autore della visita Carlo Gambacorta e datarla 1598, considerato che lo stesso nell'ottobre 1599 cessava di vivere: Mirella Mafrici, *Il Codice Romano Carratelli nel sistema difensivo del Regno di Napoli*, in Martorano, *Progettare la difesa*, cit., pp. 47-48.

19. Si tratta dei centri di Scilla, Bagnara, Tropea, Pizzo, Cotrone, Le Castella, Roccella di Castelvetere, Gerace; quest'ultimo il solo dell'entroterra.

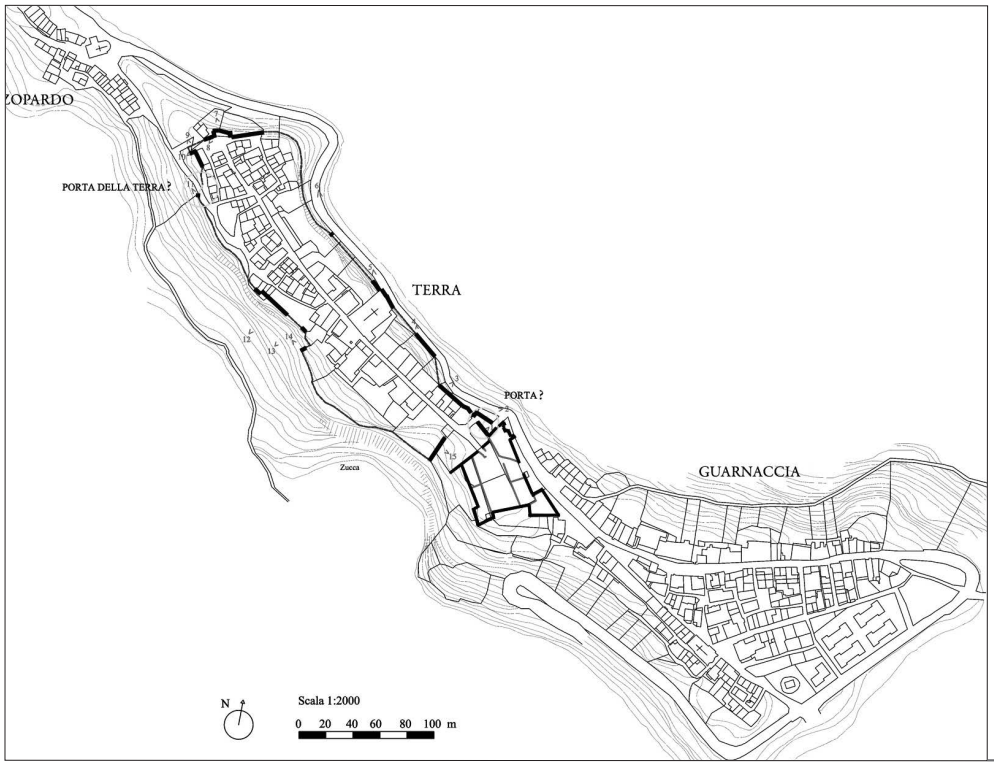
20. Francesca Martorano, *Bovalino Superiore nella Calabria meridionale. Tipologie e paramenti murari dell'edilizia medievale,* in Elisabetta De Minicis (a cura di)*, Case e Torri medievali IV*, Kappa, Roma 2014, pp. 203, 205.

4_Bovalino e il suo territorio (Codice *Romano Carratelli*, f. 80)

5_Bovalino (RC). Sulla planimetria del centro sono evidenziati il castello e le mura. In tratto spesso i resti superstiti (Martorano, *Bovalino Superiore*, cit., p. 205).



4



5

Visita [Fig. 5]. Un apprezzo redatto dal tavolario Pompeo Basso lo descrive nel 1586: «Nell'intrare di detta terra a rimpetto della marina vi si trova un castello principiato molto bello et sarria forte quando fosse completo del tutto, et fossiato, et vi fusse preparamento de artiglierie nel quale s'entra per ponte de legname nel quale castello sono tre balovardi alla moderna fabbricati, resteria da farsi lo quarto belovardo con una cortina de muro et dall'uno balovardo all'altro, serrando con cortine de mura molto agarbate … con cortiglio grandissimo dentro, ove se potria fare grande habitatione conforme dinota il disegno»[21]. Pertanto nel 1586 tre bastioni erano già stati costruiti e restavano da costruire sia il quarto bastione che le cortine di collegamento. Anche all'interno andava completato secondo un progetto di cui era stato redatto il disegno. Si operava così non una semplice addizione di bastioni, ma un rimodellamento completo adottando uno schema a pianta quadrangolare con bastioni ai vertici, che ha nel castello di Crotone e nel Castel nuovo di Reggio gli antecedenti più illustri. La lettura delle tecniche costruttive mi ha consentito di identificare sei fasi nella configurazione attuale, raggiunta con successive addizioni al nucleo originale[22]. Per quanto riguarda i bastioni, due sono ancora oggi quasi totalmente integri, il terzo è ricostruibile graficamente, essendo stato demolito negli anni Cinquanta per la realizzazione della strada SS. 112, mentre il quarto forse non fu mai realizzato [Fig. 6].

L'abitato di Monasterace è delineato nel Codice come un piccolo insediamento a pianta circolare cinto da mura turrite e sovrastato da una massiccia torre cilindrica. In questa sede desidero soffermarmi sulla tipologia del castello, la cui plano-volumetria non ha alcuna rispondenza con la fortificazione attuale [Figg. 7-8]. Questa mancata rispondenza potrebbe avere due spiegazioni alternative: la prima che vede il torrione circolare come una pura astrazione grafica scelta per segnalare la presenza di un castello, la seconda che la interpreta come fortificazione realmente esistente in tal forma, poi abbattuta e rifatta con una *facies* totalmente diversa. La seconda ipotesi si è rivelata attendibile, perché confermata da scavi archeologici[23]. Il castello oggi esistente è un edificio quadrangolare di ampie dimensioni, con corte interna e con gli angoli fortificati

---

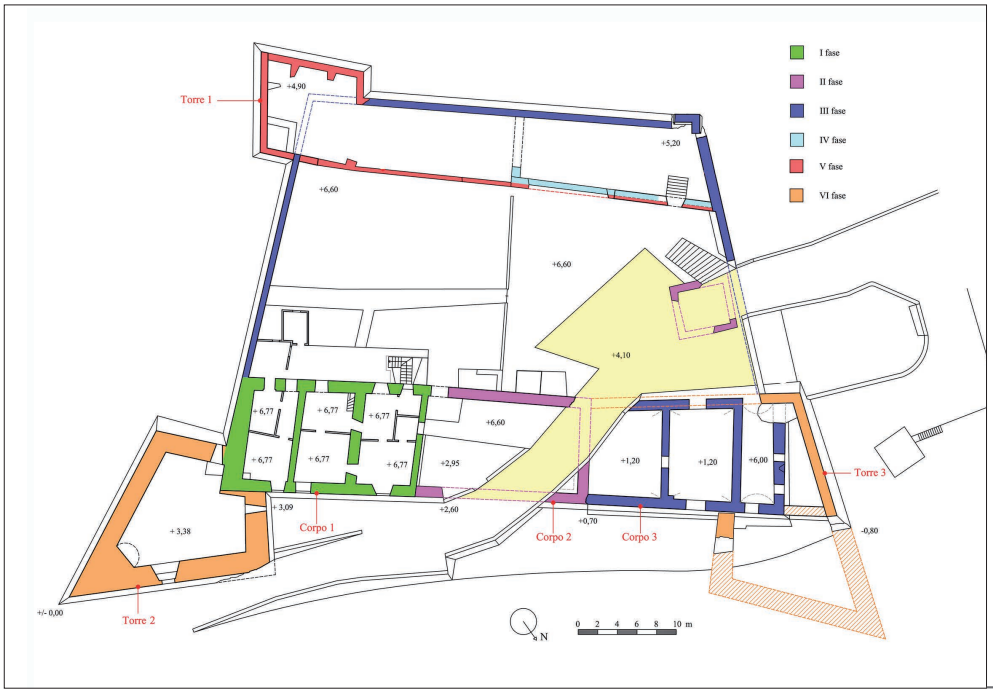
21. Mirella Mafrici, *Bovalino in un inedito apprezzo del 1586,* in «Calabria Sconosciuta», 1980, 9, p. 79.

22. Il castello appare nelle fonti, per la prima volta, nella metà del Duecento. Appartenne ai Ruffo sino alla metà del Quattrocento (1445) e nel 1496 fu acquistato da Tommaso Marullo, messinese, conte di Condojanni. Rimase ai Marullo sino al 1585. Cfr. Mario Pellicano Castagna, *Storia dei feudi e dei titoli nobiliari della Calabria*, 1, Frama sud, Chiaravalle Centr.le (CZ) 1984, pp. 272-277.

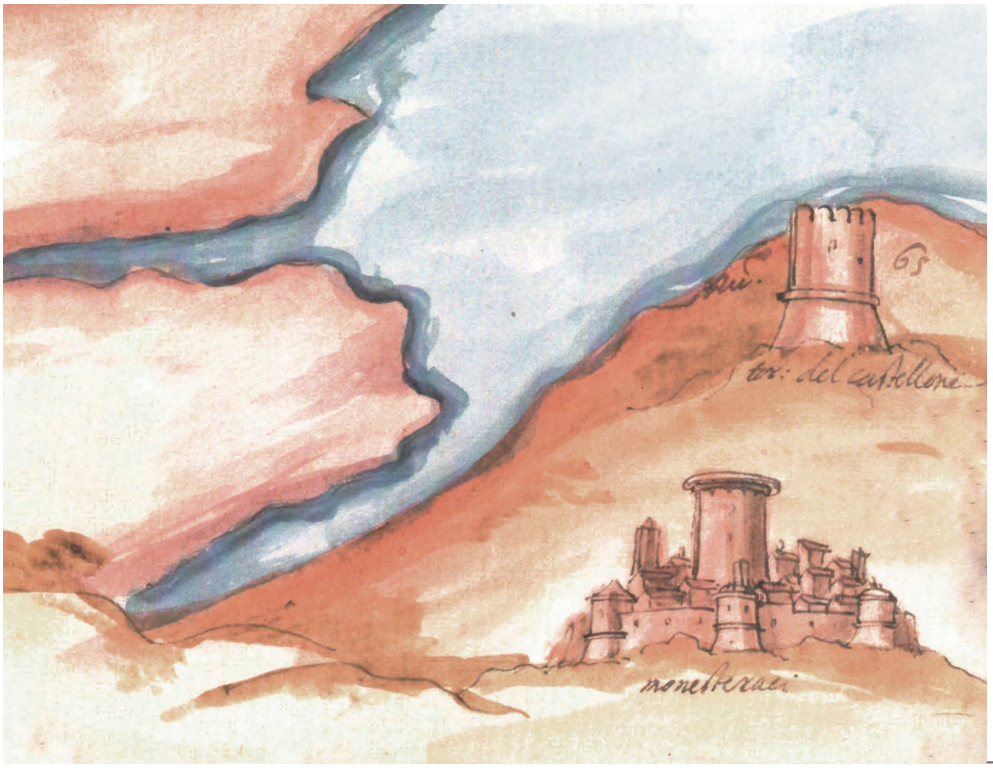
23. Marilisa Morrone, *Indagini archeologiche nel castello e nell'area della Portella*, in Francesca Martorano, Vincenzo De Nittis (a cura di), *Monasterace. Feudo, Abitato, Fortificazione e Restauro*, Rubbettino, Soveria Mannelli (CZ) 2020, pp. 102, 124-126.

6_Bovalino (RC). Planimetria del Castello con le sei fasi costruttive. A tratteggio il bastione demolito (elab. F. Martorano, dis. I. Di Benedetto, V. Mazzeo, E. Zampino).

7_*Monasteraci* e *n. 65 torre del castellone* (Codice *Romano Carratelli*, f. 70).



6



7

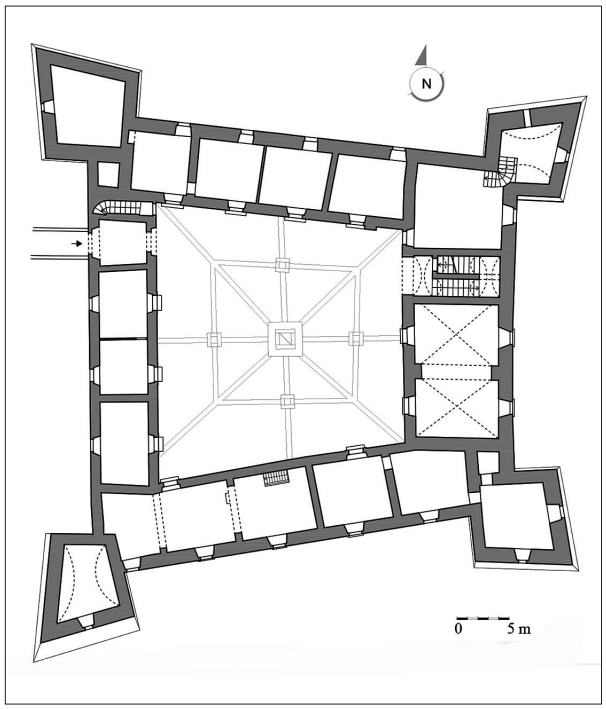
8_Monasterace (RC). Veduta da Sud-Est [archivio G. Coniglio].

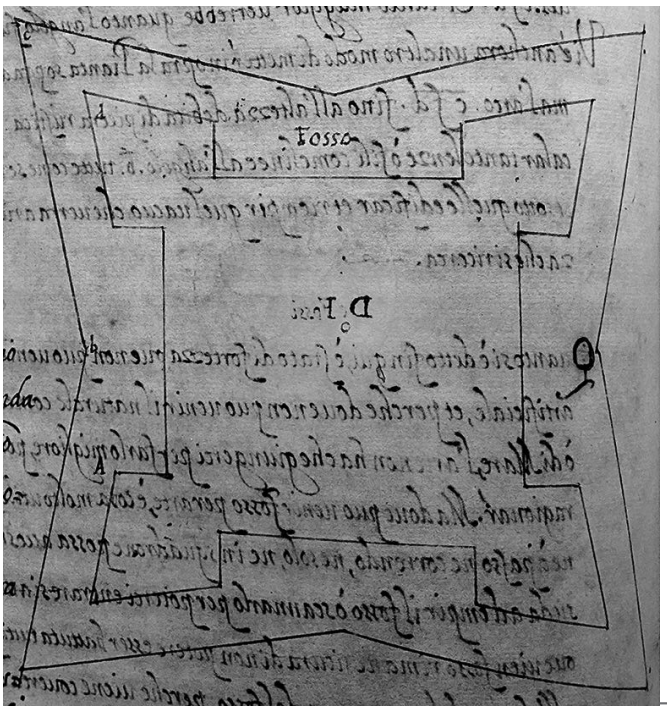
8__

da bastioni sporgenti non fortemente proiettati verso l'esterno, la cui tipologia consente di datare la costruzione a partire dalla fine del Cinquecento [Fig. 9]. Un apprezzo del 1652 fornisce il termine *ante quem* esattamente documentato e ci informa che in tale data erano già state realizzate tre ali[24]. Le successioni feudali permettono di attribuirlo a Giuseppe Galeota, tassato per il possesso della terra dal 1599 al 1637, e a cui Filippo III concesse nel 1628 il titolo di Principe di Monasterace. Questa crescita di ruolo, associata ai dati tipologici e documentali, mi induce a credere che possa esser stato questi a far realizzare una nuova residenza, più consona allo status che desiderava raggiungere, incarnando il ruolo di 'principe serio, buono e potente' che indirizza l'architetto, che ne applica gli intenti progettando la fabbrica e seguendo il cantiere di costruzione. Non avrei dubbi nell'affermare che si sia ispirato all'opera dell'avo Mario, feudatario di Monasterace dal 1541 al 1583, autore di un trattato manoscritto sulle fortificazioni, anche perché le planimetrie quadrangolari con bastioni sono le uniche inserite nel manoscritto[25] [Fig. 10]. Escludo però che

24. Vincenzo Naymo, *Cultura materiale e vita quotidiana nel Regno di Napoli nel Seicento: l'Inventario del castello di Monasterace (1652)*, in Vincenzo De Nittis (a cura di), *Monasterace. Storia, architettura, arte e archeologia,* Rubbettino, Soveria Mannelli (CZ) 2016, pp. 118, 120.

25. Il manoscritto in due copie si conserva presso la Biblioteca Nazionale di Napoli. Il Codice XII D 14, autografo, mutilo della parte finale, ed il XII D 21. La planimetria è inserita nel paragrafo *De Fossi*: p. 66 *v* del Codice XII D 14 = p. 73 *v* del Codice XII D 21 (le segnature sono mo-





9 | 10

9_Monasterace (RC). Planimetria del Castello, piano terra [rilievo V. De Nittis].

10_Fortezza con bastioni, dal *Trattato* di Mario Galeota (Martorano, *Potere e Progetto*, cit., p. 246).

Questi possa essere stato autore della realizzazione del castello, perché risiedette forzosamente a Monasterace solo pochi anni, tra il 1552 e il 1555, e per di più nella sua opera non lo nomina mai, facendo riferimento soltanto alla fortificazione che realizzò a Catanzaro[26].

derne). Francesca Martorano, *Potere e progetto. Famiglie feudali e fortificazioni in Calabria tra XVI e XVII secolo*, in Alicia Cámara Muñoz, Margarita Ana Vásquez Manassero (eds.), «Ser hechura de»: *ingeniería, fidelidades y redes de poder en los siglos XVI y XVII*, Fundación Juanelo Turriano, Madrid 2019, p. 246.

26. Ibidem, p. 245.

E 42: L'ARTE NELLA COSTRUZIONE DELLA 'CITTÀ DELLA RAPPRESENTAZIONE'

E42 (The 1942 World Exhibition): Art in the Construction of the City as the 'Place of Representation'

DOI: 10.17401/su.s2.ec20

Elisabetta Cristallini
Università degli Studi della Tuscia
cristallini@unitus.it

Parole chiave
Esposizione Universale Roma 1942, Enrico Guidoni, arte come decorazione, visioni scenografiche
The 1942 World Exhibition of Rome, Enrico Guidoni, Art as Decoration, Scenographic Visions

Abstract
Nella grande macchina dell'E 42 l'arte non aveva solo un ruolo celebrativo di quello che avrebbe dovuto essere un nuovo giubileo laico, ma aveva la funzione di supportare le visioni scenografiche per lo 'stile dell'anno XX'. Il complesso programma artistico, destinato agli esterni degli edifici e all'articolazione dell'assetto urbanistico, doveva essere il centro motore del sistema di 'rappresentazioni' che la scena avrebbe dovuto ospitare. I gruppi scultorei, le testate in mosaico, persino le pitture sono previste per supportare e dirigere la visione urbana che Guidoni descrive in un suo intenso saggio per il catalogo/libro della mostra *E 42 Utopia e scenario di un regime* (1987) rinnovando il suo interesse per il ruolo dell'arte nella costruzione della città.

In the great E42 machine, art not only had a celebratory role in what should have been a new secular jubilee but it also had the function of supporting the scenographic visions for the 'style of the year XX'. The complex artistic scheme for the building exteriors and the arrangement of the urban layout was to be the driving force behind the system of 'representations' that the setting was due to host. The sculptural groups, the mosaic heads and even the paintings were intended to support and guide the urban vision that Guidoni describes in an intense essay for the catalogue for the E42 - Utopia and the Setting for a Regime *exhibition (1987), thus renewing his interest in the role of art in the construction of the city.*

Partendo dalle riflessioni espresse da Enrico Guidoni nel suo intenso saggio per il catalogo/libro della mostra *E 42 Utopia e scenario di un regime* [1], nel presente scritto si vuole rintracciare quel percorso fatto di stazioni e di vedute che avrebbero dovuto accompagnare il visitatore/pellegrino del XX secolo dall'entrata 'imperiale' verso una grandiosa scena finale inquadrata da un arco monumentale, simbolo dell'Esposizione. A supportare le visioni scenografiche era l'arte che oltre ad avere un ruolo celebrativo doveva essere funzionale alla struttura dell'impianto urbanistico-architettonico del nuovo quartiere/città.

Premessa

L'E 42 è pensata da subito, suggerisce Guidoni, come città, ovvero come realtà non solo urbanistico-architettonica, ma anche amministrativa e sociale con connotati individuabili e specifici partendo da un allestimento espositivo temporaneo (Esposizione universale del 1942), coniugando dunque immagine e funzione per trasmettere un'ideologia, uno stile, un simbolo. Da qui l'importanza degli aspetti figurativi, scenografici, artistici, «dei valori della rappresentazione e dell'immagine rispetto ai valori dell'economia e della materialità»[2]. Una città ideale progettata da un Piacentini che guarda più che alla tradizione greco-romana a quella medievale, rinascimentale, barocca, come ci conferma un tema caro all'impianto piacentiniano che è, come ha individuato ancora Guidoni, la piazza, non intesa come agorà o come foro, ma come spazio costruito per la visione e la rappresentazione.
Piacentini, sovrintendente ai 'Servizi dell'Architettura' e vice-presidente dell'Ente E 42 è il supervisore e il regista dell'intero complesso. Le sue idee sull'arte e sulla sua relazione con l'architettura sono chiare dalla metà degli anni '30 quando interviene al Convegno Volta dedicato proprio ai *Rapporti dell'architettura con le*

---

1. Enrico Guidoni, *L'E42, città della rappresentazione*, in Maurizio Calvesi, Enrico Guidoni, Simonetta Lux (a cura di), *E 42 Utopia e scenario del regime. Urbanistica, architettura, arte e decorazione*, Marsilio, Venezia 1987, pp. 17-82. Il volume è il primo studio fondamentale sull'E42 realizzato da un gruppo di storici dell'arte (coordinato da S. Lux) e architetti (coordinato da E. Guidoni) dell'università La Sapienza che per primi hanno potuto studiare la cospicua documentazione, fino ad allora inedita, conservata presso l'Archivio Centrale dello Stato.

2. Ibidem, p. 33.

arti figurative e da lui stesso presieduto (1936). La quarta seduta (*Tendenze dell'architettura razionalista in rapporto all'ausilio delle arti figurative*) ha come unici due relatori Piacentini e Le Corbusier. Se Le Corbusier esprime la sua diffidenza verso un'integrazione di pittura e architettura, suggerendo piuttosto l'uso del colore da parte dell'architetto per finalità ottico-percettive-spaziali (come lui stesso aveva fatto nella *Maison La Roche*)[3], Piacentini nella sua relazione (letta dal collega accademico Romano Romanelli perché all'ultimo momento non può essere presente) sostiene la necessità di una pittura murale subordinata ad una architettura monumentale. Nel suo discorso, denigrando lo «stato di grande disorientamento» in cui si troverebbe l'arte, preannuncia il «ritorno della pittura alla monumentalità classica, al suo compito di illustrare, di illuminare l'interno degli edifici», pubblici, «fin nelle scuole elementari, nelle palestre, nei bagni» con «scene religiose», «di vita attuale, civili, patriottiche»[4]. E concludeva affermando che, di contro all'architettura razionale internazionale, quella monumentale 'esige' il ritorno della pittura: «soltanto con questa integrazione possiamo pensare al ritorno delle grandi opere»[5]. A questa data Piacentini aveva già sperimentato il ruolo fondamentale dell'arte nella costruzione dell'architettura e della città, anzi di una cittadella: l'università La Sapienza di Roma (1935). Qui nell'impianto basilicale dell'insieme, all'incrocio con il transetto, Piacentini aveva previsto da subito e in tutte le varianti del progetto, una scultura verticale funzionale ad una visione assiale a partire dai propilei dell'ingresso di Foschini: un gradino ottico adatto a conferire un'ulteriore monumentalità al Rettorato (che pure sorge su un'alta scalinata) e anche ad una visione ravvicinata con il ruolo di perno visivo per una circolarità dello sguardo verso gli altri edifici che aggettano sulla piazza (Giurisprudenza e Lettere, ali fisiche e simboliche del Rettorato, e edifici di Fisica e Chimica) compresi i due approfondimenti laterali (edifici di Matematica e Mineralogia). Questo delicato compito lo affida ad Arturo Martini, un artista tanto stimato da essere scelto per decorare il giardino della sua villa 'quota 10' a via della Camilluccia con un gruppo scultoreo in terracotta ispirato a Fidia (*Le*

3. Cfr. Elisabetta Cristallini, *Dialoghi tra arte e architettura negli anni della ricostruzione 1945-1955*, Gangemi, Roma 2017, in particolare il capitolo *Le Corbusier e la* Synthèse des arts.

4. Nel 1942 viene varata la legge del 2%, anticipata nel corso degli anni '30 da una serie di circolari, per cui almeno quella quota del costo totale dei nuovi edifici pubblici doveva essere destinata alla decorazione. La scelta degli artisti era di pertinenza degli organi amministrativi, dei sindacati, dell'architetto progettista.

5. Marcello Piacentini, *Le tendenze dell'architettura razionalista in rapporto all'ausilio delle arti figurative*, in Reale Accademia d'Italia (a cura di), *Atti Convegno di Arti*, ottobre 1936, Reale Accademia d'Italia, Roma 1937, p. 96. Si veda anche Antonella Greco, *Piacentini e gli artisti*, in Giorgio Ciucci, Simonetta Lux, Franco Purini (a cura di), *Marcello Piacentini architetto (1881-1960),* Gangemi, Roma 2012, pp. 39-52.

stelle). Per l'università Martini assolve il compito con un'opera potente e declina il tema di Minerva simbolo della 'Sapienza' in quello di Atena, in bronzo scuro e in armi, frontale, bloccata, con le braccia alzate in segno di guerra e con alle spalle uno stravagante mantello arricciato come un cirro. Quanto alla presenza dell'arte, all'esterno più nulla, se si esclude qualche discreto bassorilievo 'di un ellenismo dolciastro' di Corrado Vigni[6].

Per l'E 42 Piacentini riceve l'incarico del piano regolatore nel 1937, con a fianco altri quattro architetti (Pagano, Piccinato, Rossi, Vietti), sebbene in realtà ne resta il solo vero artefice che, come sappiamo, si muove con decisionismo e in disaccordo con gli altri fino alla loro marginalizzazione e all'esito del piano definitivo dell'anno seguente, quando in un clima di autarchia, si rivendica il ritorno ad archi e colonne. Una vicenda rivelata da Pagano che, nel famoso articolo del 1941 *Occasioni perdute*, scrive: «poco davvero ci commovevano le difficili digestioni piacentiniane, né le sue scolastiche simmetrie o le sue convenzionali frittelle o le sue povere e pedanti rimasticature culturali. Si sorrideva delle sue professorali preferenze, e ci divertivamo a gustare nei suoi vistosi disegni l'incongruenza della sua scenografia. E quando il primo progetto fu consegnato, credemmo che, in una consulenza di quattro contro uno, i diritti dell'arte, della fantasia e della vita sarebbero stati ancora sufficientemente difesi»[7]. La stroncatura beffarda di Pagano, che in quell'anno abbandonerà il fascismo, imputa a Piacentini la paternità di un piano che si irrigidisce in maglia ortogonale con la dominante di fondali prospettici e scenografie magniloquenti, dove la scala umana è affidata ad una sapiente distribuzione delle opere d'arte.

L'impianto bloccato ha una struttura 'classico-scenografica', con schematizzazioni spaziali e volumetriche, piatte assialità, impostazioni scenografiche e una componente prospettica predominante similmente a quanto era accaduto per la Città universitaria[8]. Così dopo l'entrata (la Porta imperiale), si prevede un lungo asse centrale (la via Imperiale) interrotto dalla sequenza di piazze con approfondimenti laterali (assi viari che si concludono con edifici-simbolo). Il punto di fuga della lunga prospettiva doveva essere, come si è detto, l'Arco dell'Impero, antico e moderno al tempo stesso (un arco romano, ma di metallo come è rappresentato

---

6. Cipriano Efisio Oppo, *Architetture della Città Universitaria*, in «La Tribuna», Roma, 9 novembre 1935, p. 3. In asse con la scultura di Martini, nell'aula Magna del Rettorato, Mario Sironi realizza una grande pittura murale: *L'Italia tra le arti e le scienze*.

7. Giuseppe Pagano, *Occasioni perdute*, in «Costruzioni-Casabella», 158, febbraio 1941, p. 7.

8. Sull'assialità 'corretta e attenuata' della Città universitaria nonché per i richiami alle visioni urbane idealizzate della cultura umanistica, si veda Franco Purini, *Geometrie della Sapienza*, in Giorgio Ciucci, Simonetta Lux, Franco Purini (a cura di), *Marcello Piacentini architetto (1881-1960)*, Gangemi, Roma 2012, pp. 241-256.

nel manifesto di propaganda dell'E42). Oltre al lago artificiale, il Palazzo dell'Acqua e della Luce, palazzo icona della nuova religione laica che voleva unire il motivo dell'acqua, sorgente di vita, a quello della luce, entità spirituale ma al tempo stesso modernissima e futuristica esaltazione di una delle conquiste del progresso moderno: l'elettricità. Il fuoco conclusivo della 'città della rappresentazione' nel corso degli anni viene ripensato da Piacentini che avanza l'ipotesi di una sua monumentale *Ara della pace* (affidandosi ancora una volta ad Arturo Martini per la decorazione) che sarebbe dovuta diventare «l'altare di tutto il sistema», «elemento culminante e conclusivo nello stesso tempo dell'Esposizione»[9].

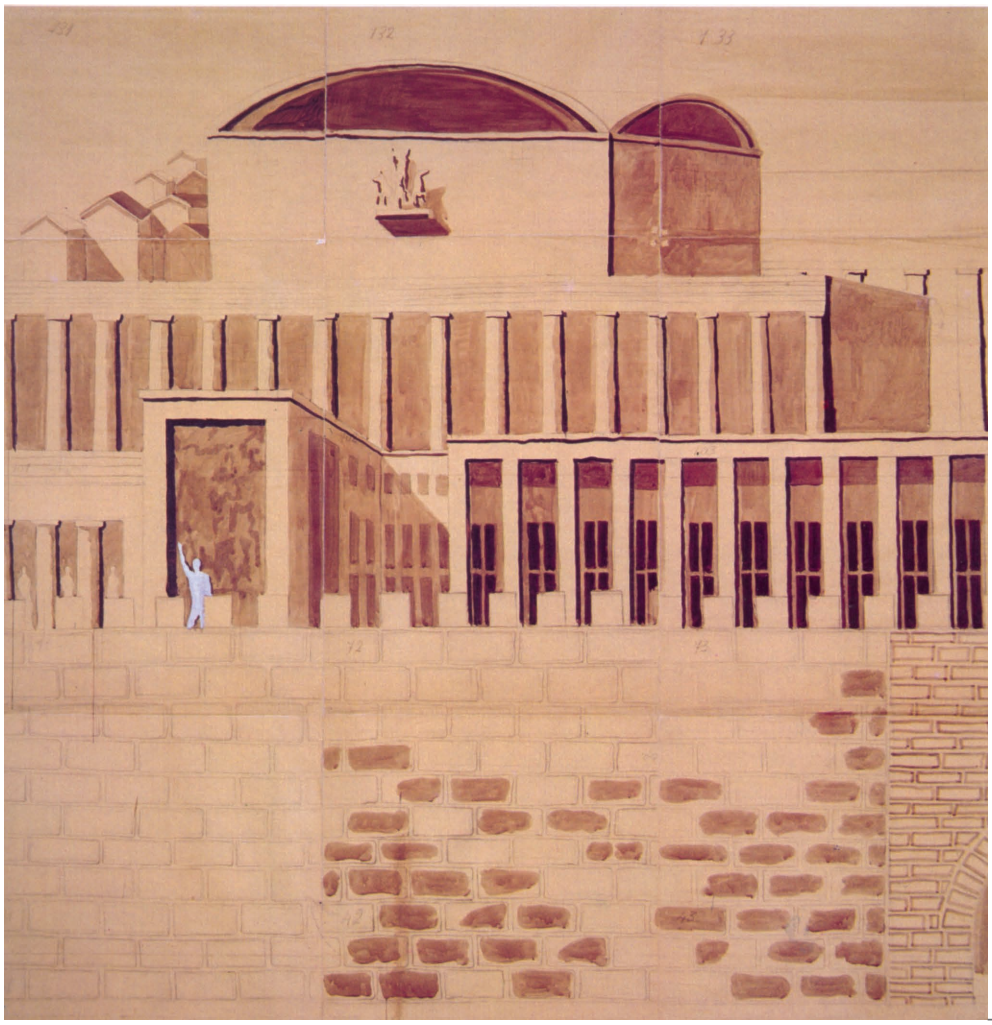
Piacentini, Oppo e il ruolo dell'arte nell'E42

Per l'E42 Piacentini enfatizza il ruolo dell'arte in funzione alla visione: una città della rappresentazione (e degli effetti luminosi) con rimandi nel complesso ad un vasto passato, dalla classicità all'orientale 'opulenza', come scrive Pagano in un paio di articoli su «Costruzioni» del 1941[10].
Se la vicenda architettonico urbanistica trova come progettista, protagonista e regista complessivo Marcello Piacentini, il direttore artistico del ciclo delle decorazioni è il suo sodale Cipriano Efisio Oppo. L'arte, come le architetture, avrebbe dovuto esprime un carattere omogeneo, uno 'stile universale', anti-sperimentale, sullo sfondo del *leit motiv* della continuità dell'idea imperiale di Roma antica con il fascismo. Sono soprattutto le opere per gli esterni che in questo contesto vengono richieste agli artisti non tanto per ragioni estetiche, come forse avrebbe voluto Oppo, creatore della Quadriennale Nazionale d'Arte, oltre che vice-commissario generale dell'Ente esposizione universale e sovrintendente all'arte dell'E42[11]. Le opere dovevano costituire l'ossatura di una narrazione ed essere il centro motore del sistema di rappresentazioni: attraverso la loro intermediazione, scrive Guidoni, le architetture parlano. Lo aveva sostenuto Ponti in un suo straordinario articolo dedicato all'E 42, definita 'città favolosa', scritto nel '39 a seguito di una visita sul posto. Cogliendo nell'astrattezza la nota comune agli edifici monumentali che an-

9. Cfr. Antonella Greco, *L'azione parallela. Arte e artisti all'E42*, in Vittorio Vidotto (a cura di), *Esposizione Universale di Roma. Una città nuova dal fascismo agli anni '60*, De Luca Editori d'Arte, Roma 2015; Antonella Greco, *Riflessioni su Marcello Piacentini: Roma, la Città Universitaria, la rinascita dell'EUR*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», n. s., 2018.

10. Cfr. oltre al già citato *Occasioni perdute* (nota 7): Giuseppe Pagano, *Potremo salvarci dalle false tradizioni e dalle ossessioni monumentali*, in «Costruzioni-Casabella», n. 157, gennaio 1941, pp. 2-7.

11. Cfr. Simonetta Lux, *Oppo: la committenza*, in Maurizio Calvesi, Enrico Guidoni, Simonetta Lux (a cura di), *E42*, cit., p. 203.



1_Giorgio Quaroni, Franco Gentilini, Achille Capizzano, Giovanni Guerrini, *La Roma di Mussolini*, particolare del cartone per mosaico del Palazzo dei Congressi, 1942.

davano sorgendo isolati, si chiedeva: «Quale voce romperà il loro silenzio d'oggi? Sarà quella delle opere d'arte che esse attendono»[12]. Dando dunque all'arte un ruolo di mediazione tra la visione ideale e quella 'umana', reale del visitatore/abitante della nuova città. L'architettura, infatti, avrebbe dovuto «radicarsi nella propria epoca solo attraverso il linguaggio artistico e gli allestimenti relativi all'Esposizione», insomma «fare da sfondo di contrasto» sia alla parte a verde che alle opere (nonché alle illuminazioni notturne previste)[13] [Fig. 1]. Ne sono testi-

12. Gio Ponti, *Olimpiade della Civiltà. L'E 42 Città Favolosa*, in «Corriere della Sera», 4 maggio 1939, p. 5.

13. Guidoni, *L'E42,* cit., p. 71.

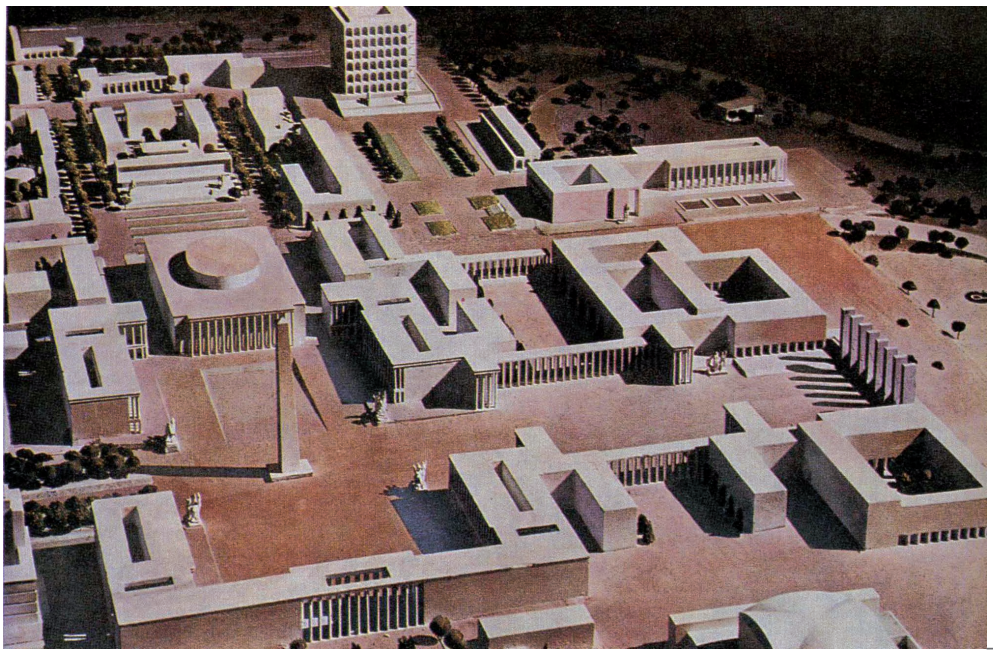
monianza un'infinità di schizzi, bozzetti, plastici, fotomontaggi, per lo studio delle proporzioni, delle visuali, degli effetti delle luci e delle ombre ecc. (conservati presso l'Archivio Centrale dello Stato), tutti passati al vaglio di Piacentini e di Oppo, alla ricerca della migliore scenografia possibile.

In realtà, come vedremo, l'esito sarà di tutt'altro segno, per più di un motivo.
Le opere sono dunque pensate come funzionali all'idea che il nuovo quartiere si fondi su spazi scenografici ai quali si aggiunge la componente prospettica per la quale avrebbero dovuto funzionare da gradino ottico per attuare rapporti proporzionali che esaltassero la grandiosità degli spazi attraverso i contrasti di scala e che potenziassero delle architetture la loro 'necessaria solitudine' (come scriveva Mussolini già nel 1925 preannunciando i famigerati sventramenti nel cuore di Roma antica). Tuttavia, alla base dell'E42 c'è anche l'idea di una città moderna che può prendere dei prestiti da linguaggi visivi di altre arti: per esempio il cinema (il nuovo media persuasivo molto sfruttato, come sappiamo, dalla politica e dalla cultura fascista). Perciò il posizionamento delle opere negli esterni è funzionale ad inquadrature ravvicinate da primo piano, o a campi lunghi e ampi o ancora adeguato ad assi ottici. Come era già stato nella Città universitaria dove, come ha rilevato ancora Guidoni, «si alternano effetti da campo lungo a effetti da primo piano, i primi consentiti dall'impianto complessivo, dalla assialità del viale principale e dalle corrispondenze simmetriche, i secondi dalle opere d'arte»[14]. L'idea di costruire una grande scena teatrale-cinematografica è sostenuta e alimentata passo passo da Oppo che era stato il responsabile artistico della mostra della Rivoluzione fascista del 1932 dove aveva invitato grandi artisti e architetti (Sironi, Prampolini, Libera, De Renzi), ad allestire un'esposizione di propaganda impostata su una struttura comunicativo-visuale moderna, dinamica, con largo uso di nuovi media per veicolare messaggi politici precostituiti attraverso sollecitazioni emozionali e acritiche.

Il funzionamento dell'arte nell'impianto urbanistico-architettonico: un itinerario

Tema centrale di tutto l'impianto piacentiniano dell'E 42, come si è detto, è la piazza, non nel senso greco-romano quale luogo di incontro e di partecipazione dei cittadini alla *res publica*, ma nel senso rinascimentale e barocco come sistema

14. Cit. Enrico Guidoni, *La Sapienza e la città*, in Enrico Guidoni, Marina Regni Sennato (a cura di), *1935/1985. La "Sapienza" nella Città universitaria*, Multigrafica, Roma 1985, pp. 26-27.



2_ Plastico dell'E42, particolare con la Piazza Imperiale, il Palazzo della Civiltà e il Palazzo degli Uffici, 1938.

di spazi variamente articolati per la percezione ottica e per la rappresentazione[15]. Tant'è che l'incipit dell'E42 è uno spazio scenografico centrale articolato da Piacentini con il piazzale d'ingresso a cui segue la piazza Imperiale [Fig. 2].
L'ingresso prevedeva infatti, dopo una Porta monumentale, due lunghi porticati poi sostituiti da due edifici staccati a forma di esedra come raccordo/atrio per la piazza Imperiale. La decorazione in un primo momento includeva quattro alte colonne sormontate da gruppi scultorei e sei blocchi di marmo per lato con statue a sottolineare l'asse della via Imperiale, una lunga prospettiva che da lì attraverso l'obelisco della piazza Imperiale sarebbe dovuta arrivare alla scena finale. Successivamente la statuaria viene del tutto eliminata e sostituita dai soli bassorilievi in marmo sulle testate degli edifici gemelli INA e INFPS destinati agli uffici dell'assistenza pubblica[16]. L'apparato della prima quinta scenografica viene meno come anche non si trova una soluzione convincente per il tema cruciale dell'ingresso alla città espositiva (la Porta imperiale) nonostante le numerose ipotesi formulate.
La successiva piazza Imperiale doveva essere il nucleo centrale dell'esposizione e avere carattere stabile e monumentale. Il concorso è vinto dai giovani Quaroni,

15. Cfr. Guidoni, *L'E42*, cit., p. 32 e segg.
16. Gli artisti incaricati dei bassorilievi sono Oddo Aliventi, Marino Marini, Mirko, Quirino Ruggeri.

Fariello, Muratori a cui si aggiunge Luigi Moretti (vincitore ex-aequo). Molto profonda ai lati, aveva tutt'intorno colonne omogenee di ordine gigante e per dimensioni rivaleggiava con quella di San Pietro: su un lato si doveva innalzare al posto della chiesa il cinema-teatro di Moretti (per quasi 5000 posti), sede per i nuovi spettacoli moderni, pensato isolato dal contesto, come un'icona astratta. L'assialità dell'edificio, con doppio ordine di colonne e timpano ribassato conclusivo, era intenzionalmente accentuata da un gruppo statuario da inserire in facciata al secondo livello[17]. Una sorta di nuovo tempio di Efeso, ma destinato ai nuovi media, il cinema e il teatro. Un secondo progetto per la piazza prevedeva due bacini d'acqua e, per «rallegrare lo squallido paesaggio» – confesserà più tardi Quaroni – dei gruppi di statue di marmo bianco per i quali si contatta Fausto Melotti che fa «un bellissimo bozzetto in plastilina»[18]. I due edifici laterali avevano delle opere sui prospetti, funzionali ad una visione ravvicinata. Il Museo delle Arti e tradizioni popolari, un mosaico in marmi e pietre dure colorate di Prampolini (*Le Corporazioni*) e a fronte quello di Depero (*Professioni e mestieri*) per l'edificio del Museo delle Scienze (a cui si aggiunge su un prospetto laterale la vetrata di Giulio Rosso, *L'astronomia*). I due mosaici, come tutta l'arte nell'E42, dovevano rispondere anche a ragioni propagandistiche e didattiche, tant'è che dal fitto carteggio (conservato nell'ACS) tra Prampolini e Oppo traspare la necessità primaria di rendere figurativamente chiaro l'elenco delle corporazioni fasciste e i loro simboli. Al centro della piazza, invece, si immagina un obelisco dedicato a Marconi (omaggio a un grande fisico e inventore rappresentativo del genio italico e al contempo elogio al futuro della potenza delle telecomunicazioni) che funzionava da fulcro di raccordo degli assi prospettici. Inizialmente avrebbe dovuto essere molto sottile, alla francese, e terminare in basso con una vasca simile a quella dei cavalli marini a Villa Borghese. L'obelisco viene poi sostituito da quello più robusto e tozzo per via dei massicci altorilievi di Arturo Dazzi (già autore con Prini delle sculture del monumentale Arco della Vittoria di Genova di Piacentini, 1931)[19].

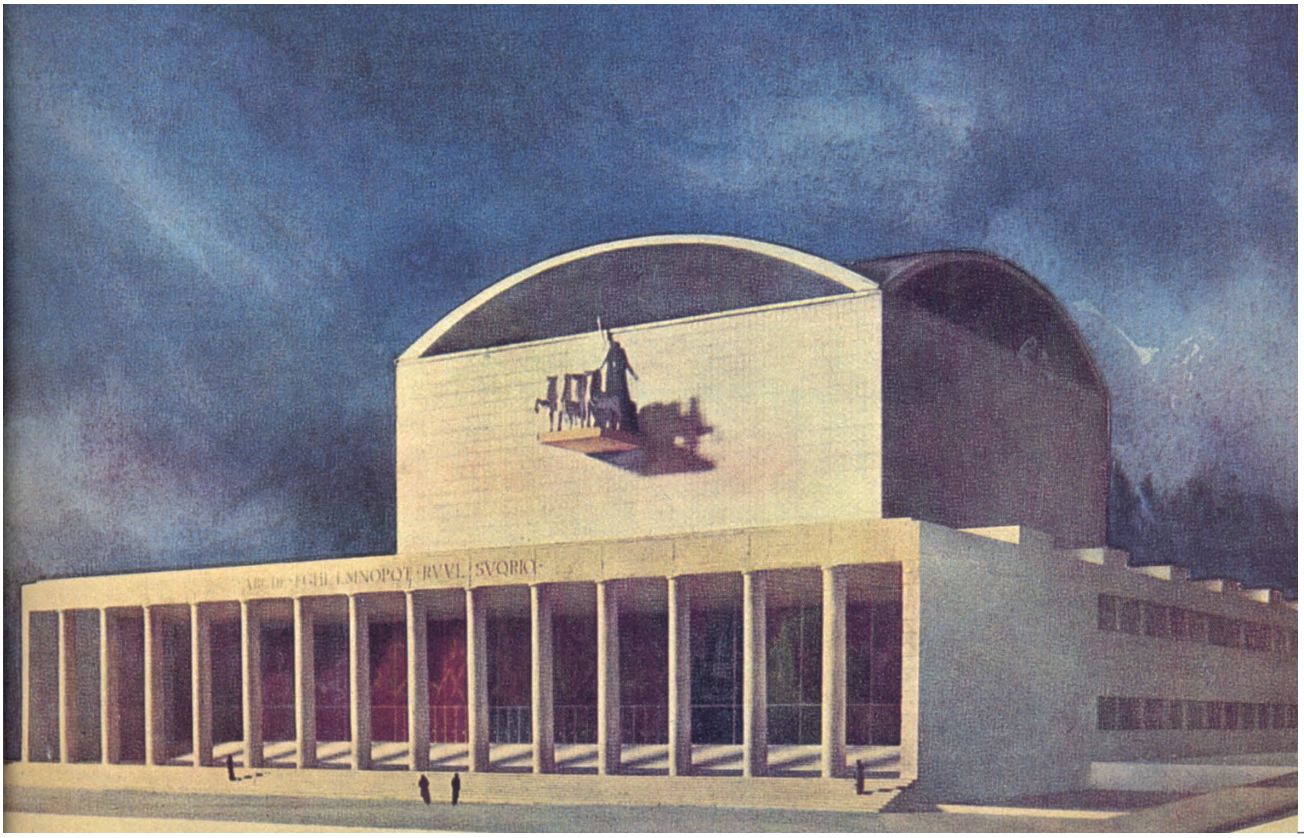
Allo spazio scenografico centrale si aggiungono gli approfondimenti laterali con gli assi trasversali. I primi, a partire dalla Porta imperiale, hanno come fondali il Palazzo dei Congressi, da un lato e il palazzo della Civiltà, dall'altro.

---

17. Per il concorso di primo grado Moretti pensa alla presenza di litostrati e contatta Gino Severini, con il quale aveva già ampiamente collaborato al Foro italico.

18. Antonella Greco (a cura di), *Gli obelischi, le piazze, gli artisti: conversazione con Ludovico Quaroni*, in Maurizio Calvesi, Enrico Guidoni, Simonetta Lux (a cura di), *E42*, cit., p. 286.

19. In un primissimo momento al centro doveva essere collocata la stele di Axum, poi nel 1937 dirottata a porta Capena vicino al costruendo Ministero dell'Africa orientale (oggi FAO). L'obelisco di Dazzi viene interrotto ai primi due registri ed è ultimato solo nel 1959 in vista delle Olimpiadi.



_3

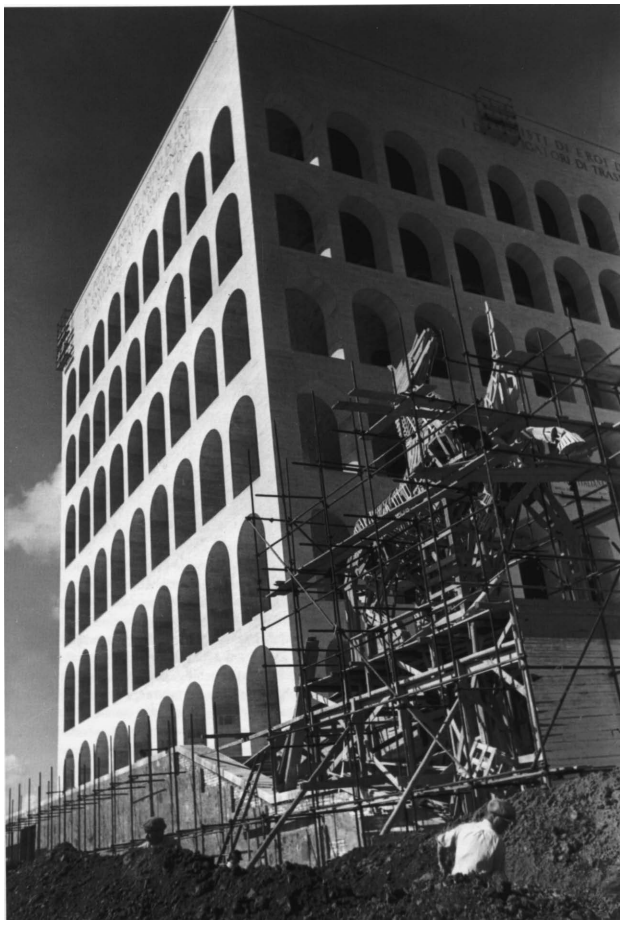
3_Plastico del Palazzo dei Congressi, da «L'Illustrazione italiana», 51, dicembre 1938.

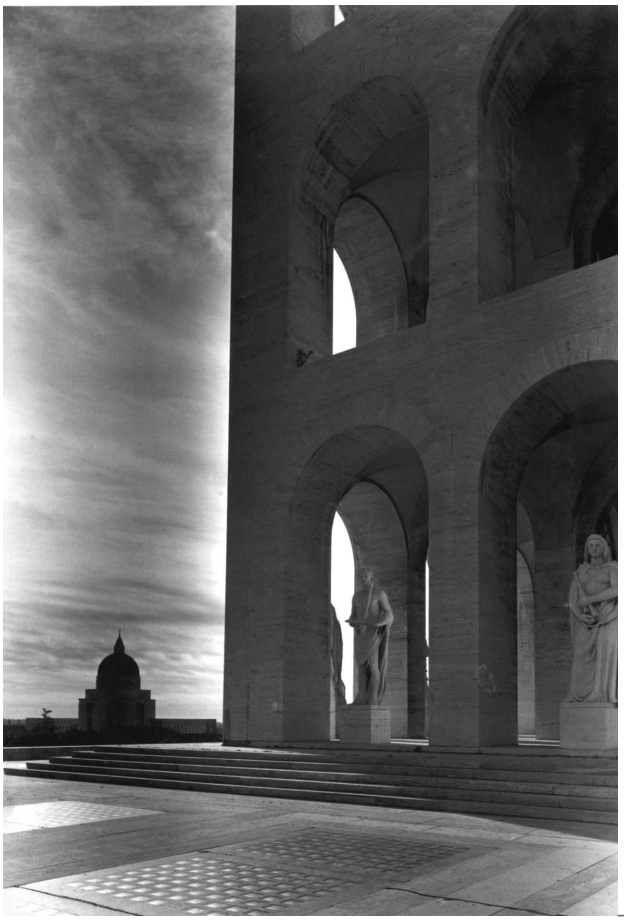
Il Palazzo dei Congressi, progettato da Adalberto Libera, costituisce il primo elemento da un punto di vista scenografico-urbanistico dell'E42. La struttura quadrata rivestita in marmo bianco con una volta metallica a sesto ribassato, ha nella parte inferiore un colonnato a segnare l'ingresso, mentre la parte superiore, una sorta di dado dalle pareti lisce e immacolate, doveva ospitare in facciata una grande quadriga in marmo bianco lucido appoggiata su un'agile pensilina (unica cosa ad essere realizzata) in raffinato contrappunto luministico con la facciata di marmo opaco. L'incarico, a seguito del mancato esito del concorso, è affidato nel 1941 a Francesco Messina che realizza quattro modelli in gesso al vero dei cavalli, poi mai collocati. La loro sistemazione, postura, accentuata anatomia rimandano palesemente ai cavalli della basilica di San Marco a Venezia, confermando la presenza di una matrice 'orientale' nel progetto E42, come aveva indicato lo stesso Pagano [Fig. 3]. Quella pensilina, realizzata ma a tutt'oggi rimasta vuota, riassume in sé il fallimento di tutto il progetto decorativo per l'E42. L'altro fondale è il Palazzo della Civiltà, unico ad essere presente fin dai primi schemi di progetto (1936), palazzo sentinella collocato su una collina in posizione rilevata rispetto al paesaggio circostante, da sempre segno principale del-

l'E42, palazzo-tema, Colosseo moderno, Colosseo quadrato, secondo le varie definizioni dei suoi contemporanei. Doveva essere sede della mostra *Olimpiade delle Civiltà*, esaltazione della civiltà italica nei confronti di quella di altre nazioni (in particolare in rivalità con le Olimpiadi sportive di Berlino del 1936)[20]. Il progetto è di Lapadula, Guerrini, Romano, ma il tema dell'arco ripetuto schematicamente è voluto da Piacentini per il suo potere evocativo antirazionalista. Come è scritto nel volume *Esposizione Universale di Roma* (1939), l'arco del Palazzo, elemento tipico della civiltà italiana secondo Piacentini, è in verità appositamente «spoglio e libero di ogni attributo di epoche e di ogni particolarità di stili», è «l'arco puro, elemento costruttivo ed espressivo insieme». Un arco dal potere astratto, dunque, che rimanda ad un tempo eterno, sottratto alla storia, ma ripetuto ossessivamente per conferire all'edificio un carattere decisamente scenografico: «si vuole raggiungere la memoria degli spettatori attraverso la fantasia». Il rigore geometrico trova una variante nelle statue che avrebbero dovuto occupare lo spazio sotto ogni arcata inferiore con alle spalle la trasparenza dei vetri delle finestre perché l'elemento della luce, inteso come elemento di modernità, è qui utilizzato come materiale da costruzione [Fig. 4]. Le statue dovevano enfatizzare la classicità dell'edificio e il corporativismo (ogni statua rappresenta un mestiere), ma al tempo stesso 'umanizzare' quel blocco parallelepipedo, sebbene la loro omogeneità banale le renda tutte uguali e intercambiabili. All'inizio delle due monumentali scalinate contrapposte su cui è impostato il palazzo, sono previste due coppie di Dioscuri, con riferimento alla lettura fatta dai romani del mito greco, ovvero l'espansione di Roma verso il mare. I due gruppi di Castore e Polluce, realizzati da Felci e da Morbiducci, sono in travertino come i prospetti e vengono modellati con rigide e lisce semplificazioni su quelli del Quirinale. Sono i guardiani dell'algido Palazzo, ma la loro funzione è altresì quella di accentuare l'isolamento dell'edificio e la sua monumentalità per una visione a campo lungo.

Anche per i fondali degli altri due assi minori (decumani), Piacentini sceglie edifici simbolo. La chiesa dei SS. Pietro e Paolo di Foschini ha solo le statue dei due santi all'esterno, in cima alla scalinata, che inquadrano il portale di accesso (scultori Domenico Ponzi e Francesco Nagni) [Fig. 5]. Dall'altra parte del cardo, in linea con la chiesa e al termine del corrispondente asse prospettico secondario, imbrigliata da tre edifici costruttivamente collegati, è la piazza delle Forze Armate. La sua sistemazione (il progetto definitivo è di Figini e Pollini ai quali si affianca il più esperto De Renzi) rimane irrisolta anche per il cambio di destina-

20. Cfr. Tullio Gregory, Achille Tartaro (a cura di), *E 42 Utopia e scenario del regime. Ideologia e programma dell'*Olimpiade delle Civiltà, Marsilio, Venezia 1987.





4 | 5

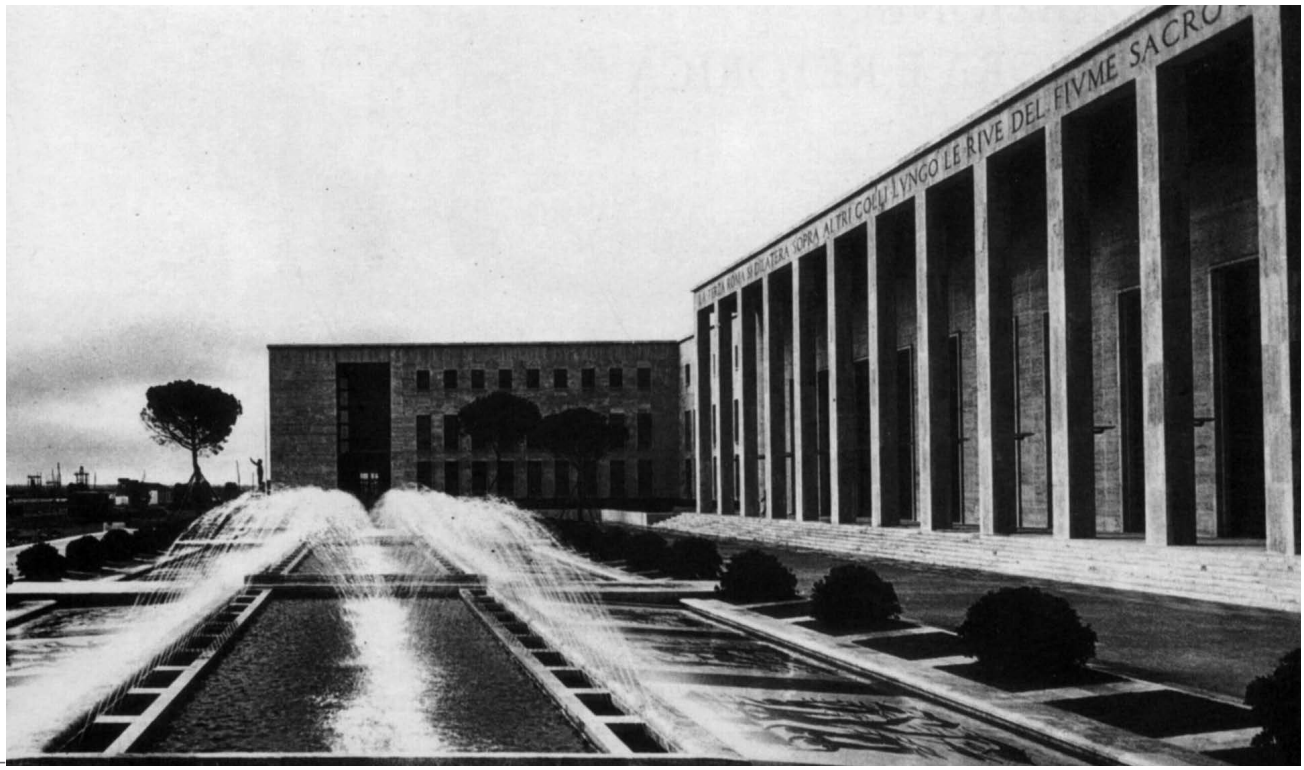
4_Palazzo della Civiltà con il modello in legno dei Dioscuri, 1940.

5_Scorcio del Palazzo della Civiltà e sullo sfondo la chiesa dei SS. Pietro e Paolo, 1952.

zione degli edifici in sede della Mostra dell'autarchia, del corporativismo e della previdenza sociale (1940). Sebbene Piacentini coinvolga grandi artisti (Martini e Melotti), le sue indicazioni restano incerte, mutevoli, anche per l'indeterminatezza sulla destinazione degli edifici a fine Esposizione[21].

Fuori dell'impianto urbanistico dell'E42, pur essendo il primo edificio che si incontrava provenendo dalla Porta imperiale, è il Palazzo degli Uffici il cui progetto, accolto da Piacentini già nel 1937, è redatto da Gaetano Minnucci che aveva lavorato al fianco di Piacentini per la Città universitaria e che per questa occasione era stato nominato capo del Servizio architettura parchi e giardini dell'Ente espo-

21. Tra le ipotesi di Piacentini quella di una grande ara scolpita (che poi pensa di collocare nella zona dell'arco metallico), mentre Martini avanza altre idee con steli/pilastro e medaglioni scolpiti. A Melotti invece si chiedono due gruppi scultorei per l'edificio centrale, come terminali ottico-simbolici su due temi/slogan della politica mussoliniana: *Si redimono i campi* e *Si fondano le città*.

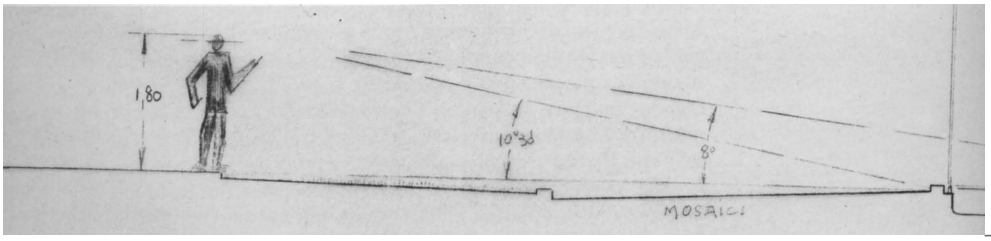


6_

6_Palazzo degli Uffici, veduta delle fontane con i mosaici.

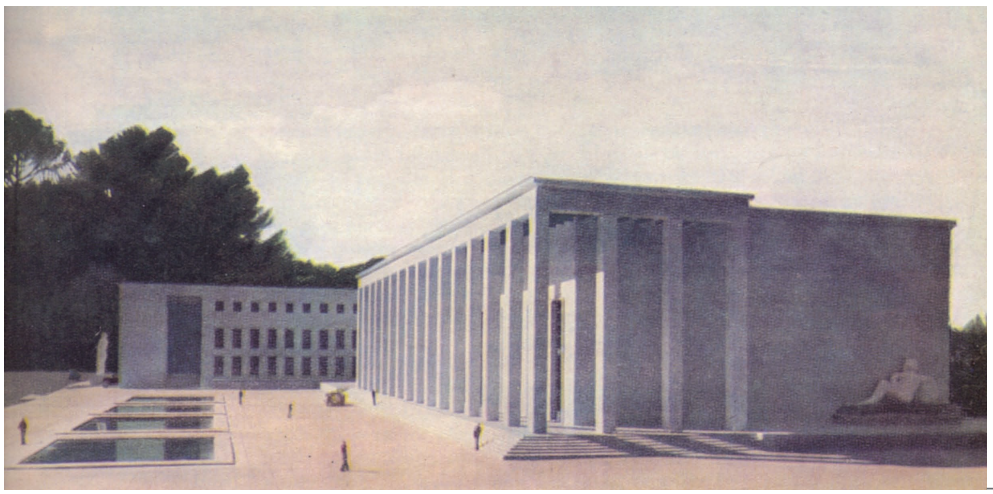
sizione universale. Da subito sia l'architettura che la decorazione esterna sono destinati ad una visione non scenografica o da campo lungo ma ravvicinata e da campo corto, perché la funzione dell'edificio più che rappresentativa, era di servizio. Tant'è che manca un prospetto principale, i corpi di fabbrica sono due ma essenziali: uno quadrato con scalinata prospiciente uno slargo sull'asse Palazzo della Civiltà/Palazzo dei Congressi, l'altro lungo con porticato, parallelo alla via Imperiale (una composizione asimmetrica di due elementi autosufficienti contigui che lo rende il palazzo più convincente di tutta l'E 42). Le opere esterne non sono un ciclo unitario perché, dietro richiesta di Minnucci, sono funzionali alla destinazione dei corpi di fabbrica e delle entrate del palazzo. Il blocco lungo (quello più vicino alla Porta imperiale) era destinato ad accogliere il pubblico, costituito dai pellegrini del nuovo giubileo laico da celebrarsi nel ventennale della marcia su Roma. Il prospetto vetrato si affaccia su un'asola d'acqua e sembra proporsi come una prosecuzione ottica di questa [Fig. 6]. Le tre vasche hanno mosaici pavimentali in bianco e nero (autori Severini per la parte centrale, ai lati Rosso e Guerrini) con temi marini o che rimandano alle origini di Roma dal mare, assai simili a quelli che andavano emergendo dagli scavi di Ostia Antica. La loro lettura richiede dunque una visione ravvicinata [Fig. 7], così come la scritta/slogan/programma dal tono profetico e perentorio che corre sull'architrave del portico: la

7_Disegno dell'Ufficio tecnico con schema del posizionamento dei mosaici rispetto all'osservatore.



_7

8_Plastico del Palazzo degli Uffici, da «L'Illustrazione italiana», 51, dicembre 1938.



_8

Terza Roma si dilaterà sopra altri colli, lungo le rive del fiume sacro sino alle spiagge del Tirreno (ovvero preannuncia l'espansione di Roma al mare, come soggetto forte del nuovo quartiere che si sarebbe dovuto sviluppare a fine Esposizione). Il tema dell'acqua ritorna nella scultura prevista sul lato corto rivolto verso Roma: una divinità fluviale, semi distesa, a movimentare con discrezione il prospetto cieco (unica statua di questo edificio a non essere realizzata) [Fig. 8]. Il blocco quadrato, sullo stesso lato, è invece segnato dal perno ottico di una statua a tutto tondo, in un primo momento di dimensioni gigantesche, poi più piccola e collocata su un alto basamento cilindrico, in bronzo scuro a contrasto con il bianco del marmo delle superfici dei prospetti. La scultura di Italo Griselli, rappresentativa della 'gioventù italica' (un giovinetto con il braccio teso nel saluto romano), è vicina ad uno dei due accessi, quello quasi nascosto, destinato al commissario dell'Ente Eur, segnato a sua volta da un bassorilievo che si integra, anche per via dello stesso materiale della facciata, nelle linee architettoniche dell'edificio[22]. L'entrata più appariscente è quella sul lato opposto, destinata alle autorità. Qui per la scala

22. Il monumentale bassorilievo di Publio Morbiducci rappresenta una sintetica *Storia di Roma attraverso le opere edilizie*.

centrale di entrata sono previsti due gruppi scultorei bassi, 'antimonumentali', con chimere in lotta con il centauro e con il minotauro. La loro funzione è di attenuare visivamente lo sviluppo orizzontale della facciata e anche di inquadrare e approfondire l'asse centrale della visione prospettica (collocati come sono in primo piano). L'artista Dino Basaldella, fratello del più famoso pittore Afro e dello scultore Mirko (che solo due anni più tardi parteciperà al concorso per il *Monumento delle Fosse Ardeatine* e sarà l'autore dei drammatici *Cancelli*), interpreta il tema mitologico con modalità antiretorica: i rimandi all'epoca arcaico-etrusca piuttosto che a quella classico-romana, rivelano a quella data (il contratto è della fine del 1941), già un cambio di passo, la crisi del grande progetto E42 che porterà da lì a poco alla sua interruzione[23].

Epilogo

Come sappiamo l'E42 rimarrà un cantiere interrotto e per dieci anni assumerà l'aspetto di un cimitero di architetture disabitate, incompiute o vandalizzate, cantieri dismessi, sculture non realizzate o abbandonate per terra [Figg. 9-10]. Un paesaggio desolato, spoglio, con baracche di sfollati e pecore al pascolo fino a quando non riprendono i lavori di completamento per l'Esposizione internazionale dell'agricoltura EA53, completamento delle sole architetture però e non dell'arte, per i soggetti e i temi troppo compromessi, impensabili nel nuovo clima democratico dell'Italia repubblicana[24].

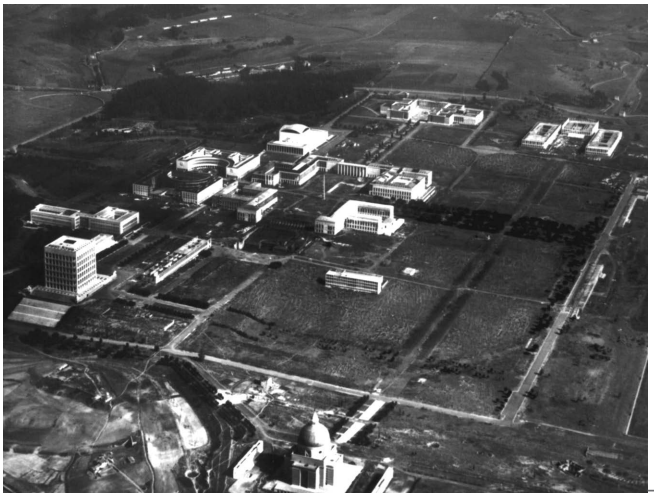
Ma il fallimento della regia di Piacentini, e con lui di Oppo, si deve soprattutto ad altri fattori.

Le opere previste per gli esterni, oltre al loro ruolo celebrativo, sono funzionali, come si è detto, alle architetture e agli effetti visivi per la messa a punto della grande scenografia del nuovo quartiere e la loro realizzazione è affidata per lo più a scultori di poco rilievo, adattabili ai rigidi protocolli imposti dalla committenza, anche quando si tratta di concorsi (come quello per la decorazione del Palazzo dei Congressi i cui esiti sono senza risultati o da subito prevedibili)[25]. Collocazione, contenuto (o tema o 'soggetto'), tecnica, dimensioni sono dettati

23. Cfr. Elisabetta Cristallini, *Le sculture*, in Giorgio Muratore *et alii*, *Il Palazzo dell'Ente EUR*, Editalia, Roma 1992.

24. Cfr. Antonella Greco, *EUR 1953. La Mostra dell'Agricoltura*, in Stefania Aldini *et alii* (a cura di), *Il segno delle esposizioni nazionali e internazionali nella memoria storica delle città,* «Storia dell'Urbanistica», Terza Serie, 6/2014.

25. Cfr. Elisabetta Cristallini, *Dietro le quinte dell'E 42. Il concorso per il mosaico del Palazzo dei Congressi*, in Ibidem, pp. 139-156.



9 | 10

9_Testa del cavallo di uno dei Dioscuri del Palazzo della Civiltà, 1951.

10_Veduta aerea dell'Eur negli anni '40

da Oppo e Piacentini perché si raggiunga uno 'stile omogeneo', 'universale', portavoce di un messaggio politico propagandistico e univoco che faceva perno sul mito di Roma eterna e sulla grandiosità passata (con riferimento in particolare all'età imperiale di Augusto) quale specchio della presente. Gli artisti inoltre dovevano essere iscritti al Sindacato fascista belle arti, dichiarare di non appartenere alla 'razza ebraica'', firmare un *Atto di sottomissione* (sic!) per cui l'invenzione artistica e progettuale veniva di fatto ceduta all'Ente E 42 che poteva pretendere rettifiche o modificare i bozzetti presentati. Dunque, questa arte messa sotto tutela avrebbe mai potuto far parlare le algide architetture e animare la scenografia dell'insieme?

Lo 'stile impersonale' di Piacentini, che è stile dell'ordine urbano a cui lo stile individuale deve subordinarsi[26], necessitava di un'arte come produzione di forme senza identità d'artista, funzionali al gusto cinematografico dell'architetto che, confidava il suo amato Arturo Martini in una lettera a monsignor Fallani, «dell'arte non sa nemmeno dove sia di casa».[27].

Decorazione e non arte, dunque, subalterna alle necessità urbanistico-architettoniche di Piacentini nella costruzione di una sua città ideale conformata alle esigenze politiche e celebrative del regime.

---

26. Cfr. Mario Lupano, *Stile impersonale*, in Giorgio Ciucci, Simonetta Lux, Franco Purini (a cura di), *Marcello Piacentini*, cit., pp. 27-38. Si veda anche Giorgio Ciucci, *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944*, Einaudi, Torino 1989.

27. Lettera di Arturo Martini a Giovanni Fallani, Carrara, 24 marzo 1942, citata da Ester Coen, *Piazza ed edifici delle Forze Armate. La decorazione*, in Calvesi, Guidoni, Lux (a cura di), *E42*, cit., p. 431.

PONTI E OJETTI. VICENDE ARCHITETTONICHE DEGLI ANNI TRENTA NELLA STORIA DI UN'AMICIZIA

Ponti and Ojetti. Architectural Events of the 1930s in the History of a Friendship

DOI: 10.17401/su.s2.ag21

Antonella Greco
greco.antonella33@gmail.com
Associazione Storia della Città, Aistarch (Associazione storici dell'architettura)

Parole chiave
Polemiche architettoniche tra le due guerre; V triennale, 1933; Lo studium urbis 1935
Architectural Debate between the two Wars; V Triennale in MIlan 1933; Studium Urbis in Rome 1935

Abstract
Attraverso la lente d'ingrandimento di una corrispondenza finora poco conosciuta tra Gio Ponti, il maggiore architetto lombardo del Novecento e Ugo Ojetti, Accademico d'Italia e figura centrale nella cultura della prima metà del secolo, trascorrono gli avvenimenti centrali degli anni Trenta: il progressivo giganteggiare della figura di Piacentini nell'architettura italiana, le polemiche tra una nuova scuola architettonica di matrice giovannoniana e i giovani architetti razionalisti, la V triennale del 1933, la Stazione di Firenze e la polemica sulla Città Universitaria romana, mantenendo sempre, anche nei momenti più accesi, il tono urbano ed educato della cultura altoborghese di quel periodo.

Through the magnifying glass of a correspondence so far little known between Gio Ponti, one of the most important lombard architects of the twentieth century and Ugo Ojetti, Academician of Italy and central figure in the culture of the first half of the century, we observe the central events of the 1930s in Italy: the progressive rise of the figure of Marcello Piacentini, the controversies between a new school of architecture formed by Gustavo Giovannoni and the young rationalist architects, the fifth Triennale and the controversy about the Città Universitaria in Rome, always maintaining, even in the most heated moments, the urban and polite tone of the high bourgeois culture of the period.

Nella gloriosa storia dell'affermazione dell'architettura moderna nel Novecento, due personaggi considerati moderati, se non addirittura facenti parte dello schieramento contrario al moderno, rimangono gli essenziali testimoni dell'evolversi dei fatti nel loro divenire.

Amici e sodali fraterni, Gio Ponti e Ugo Ojetti[1] si scrivono dagli anni Venti fino a quelli della Seconda guerra mondiale e sino alla morte dello scrittore.

Conosciamo ampiamente il percorso architettonico del primo [Fig. 1]: i poetici scritti sull'architettura, gli articoli sulle sue riviste e le opere in ogni campo (dalle ceramiche di Doccia degli anni Venti, all'ultima, aerea, cattedrale di Taranto dalla facciata piegata come un origami e traforata a incorniciare il passaggio delle nuvole e il colore del cielo) passando per brani di città a Milano, per le ville in luoghi esotici e lontani[2] e un museo a Denver. Paradossalmente, se pensiamo alla sua notorietà nella prima metà del Novecento, Ugo Ojetti [Fig. 2] ai nostri giorni è un personaggio molto meno conosciuto. Più anziano dell'architetto lombardo, lo scrittore romano-fiorentino è stato uno dei protagonisti di quella generazione coetanea di D'Annunzio che ha vissuto la Grande Guerra come il centro dell'Unità del paese e della ritrovata gloria nazionale.

Volontario durante la guerra, dal 1916 Ojetti si occuperà, come tramite tra il comando supremo e il ministero centrale, della messa in sicurezza delle opere d'arte[3] in pericolo per i primi bombardamenti e per le operazioni belliche. In un famoso discorso pronunciato a Firenze nel 1917, parlerà anzi di 'martirio dei monumenti'. «È un errore – affermava in quell'occasione – pensare che occuparsi d'arte e di monumenti sia futile e adatto solo agli eruditi, mentre centinaia di mi-

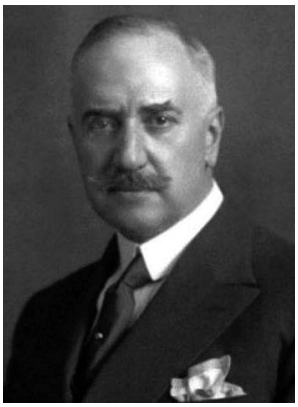
---

1. Gio Ponti (Milano1891-1979) Ugo Ojetti (Roma 1871-Fiesole 1946).

2. Le ville in Venezuela, e quella a Teheran, Villa Nemazee, coinvolte in attualmente in un incerto destino. Su villa Planchart a Caracas v. Antonella Greco (a cura di), *Gio Ponti. La villa Planchart a Caracas,* Kappa, Roma 2008, col relativo documentario e Hannia Gomez, *El Cerrito. La Obra Maestra De Gio Ponti En Caracas,* Ultreya Edizioni (Milano), Fundación Anala y Armando Planchart, Caracas 2009.

3. Cfr. Marta Nezzo, *Critica d'arte in guerra*. *Ojetti 1914-1920*, Terra ferma, Vicenza 2003 e Anna Maria Spiazzi, Chiara Rigoni e Monica Pregnolato (a cura di), *La memoria della Prima Guerra Mondiale: il patrimonio storico-artistico tra tutela e valorizzazione*, Terra Ferma, Vicenza 2008.

La pubblicistica sulla Grande Guerra, complice il centenario della Vittoria, è molto vasta. Ricordiamo la mostra *Vedere la grande guerra*, Roma 2013 di cui è disponibile il sito http://movio.beniculturali.it/mcrr/immaginidellagrandeguerra/ e sui sacrari in particolare, Maria Grazia D'Amelio (a cura di), *Per non dimenticare. Sacrari del Novecento*, Palombi Editori, Roma 2019.



1 | 2_

1_Massimo Campigli, La famiglia dell'architetto Gio Ponti, 1934.

2_Ugo Ojetti (1871-1946).

gliaia di uomini sono feriti o perdono la vita: esso deriva, prima di tutto, dall'avere separato l'arte dalla vita, e considerato l'arte non più come un bene e un bisogno di tutti, una continua e viva funzione sociale, un'espressione sincera del nostro carattere nazionale, un documento solenne e inconfutabile della nostra storia». L'amore per l'arte, in tutte le sue espressioni, lo accomuna a Gio Ponti, il maggiore architetto lombardo del Novecento.

Accademico d'Italia dal 1930[4], giornalista, scrittore, poeta, critico d'arte, Ugo Ojetti era stato direttore del «Corriere della Sera» e soprattutto di tre importanti riviste d'arte e di letteratura la cui attività si sussegue nei decenni[5]: «Dedalo»,

4. Ojetti diventa accademico nel 1930 con Massimo Bontempelli, il poeta Cesare Pascarella e il musicista Lorenzo Perosi, oltre che con Guglielmo Marconi, eletto presidente dell'Accademia in quell'anno. Nella tornata dell'anno precedente, il primo, erano stati eletti, tra gli altri, Pirandello e di Giacomo, Piacentini e Brasini, lo scultore Wildt, Filippo Tommaso Marinetti, il poeta Di Giacomo e i musicisti Mascagni e Giordano. V. anche Laura Cerasi, *ad vocem* in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 79 (2013).

5. Uscirono rispettivamente: a Milano «Dedalo» dal 1920 al 1933, affiancata a Firenze dal 1929 allo stesso anno da «Pegaso» e poi da «Pan» fino al 1935. Nelle sue riviste collaborano voci diverse e a volte intimamente dissidenti come quelle di Moravia, del cattolico Piovene, del fiumano Comisso, di Maria Bellonci.

«Pegaso» e infine «Pan». Al centro del dibattito culturale fino alla morte, dal primo dopoguerra fu il testimone fedele delle *Cose Viste*[6], dal titolo delle raccolte dei suoi elzeviri comparsi sul «Corriere» dal 1921 al 1943.

Su queste pagine trovano spazio recensioni di grandi mostre, ritratti di artisti famosi all'inizio del nuovo secolo (fra gli altri i pittori Fortuny Y De Mandrazo, Vittorio Matteo Corcos, lo scultore Pietro Canonica) e cronache di costume indimenticabili, come la descrizione della vendita all'asta della *Capponcina* di D'Annunzio, dal 20 maggio al 13 giugno del 1911[7]. Qui Ojetti si effonde nella descrizione mirabile dell'accumulo degli arredi prediletti dal poeta «ogni oggetto è ornato con un altro oggetto, come un sostantivo dall'aggettivo, all'infinito»[8]: coppe di cristallo, vasi, velluti, statue di bronzo, dipinti di madonne e curiosità molto profane, spesso disposti l'uno sull'altro a costituire il nucleo di una costante *wunderkammer*. A contrappunto della dilapidazione delle tante materie preziose collezionate dal Vate, si ammassavano le nuvole sulla collina di Settignano, per sciogliersi infine nel diluvio di un fragoroso temporale.

Ancora, sulle stesse pagine, Ojetti descriveva[9] il nero dei vestiti e dei veli delle madri in lutto, contro la bianca montagna marmorea del Monumento al Milite Ignoto, il 4 novembre del 1921, anniversario della Vittoria e, a contrasto, la fatuità ingenerosa dei generali, «lucenti, sorridenti, tutti sciarpe, decorazioni, medaglie».

Di posizione personale tutt'altro che opposta al fascismo – aveva firmato nel '25 il 'Manifesto degli intellettuali fascisti' – nei suoi elzeviri Ojetti parlerà in termini entusiastici di Littoria e delle altre città di fondazione nella pianura Pontina, come descriverà brillantemente un'intera giornata passata con Galeazzo Ciano e i suoi trasvolatori (*i sorci verdi*) a Orbetello (1933) e giudicherà severamente – e totalmente dal proprio punto di vista contrario all'architettura razionale – i risultati del concorso della Stazione di Firenze, come i modelli esposti nei Mercati Traianei del primo concorso per il Palazzo Littorio[10].

Il rapporto personale di amicizia tra lo scrittore e Gio Ponti fu molto stretto, come scriverà lo stesso architetto lombardo nel 1937 in una severa lettera a Pagano[11]

---

6. Col titolo *Cose Viste* la casa editrice Treves pubblicava annualmente le raccolte dei saggi di Ojetti che uscirono anche in raccolte compendiarie di vario titolo nel secondo dopoguerra.

7. *Cronache della vendita all'asta fatta alla Capponcina dal 20 maggio al 13 giugno1911,* cronaca uscita anonima nel 1911 sul «Corriere della Sera» e ripubblicata in Ugo Ojetti, *D'Annunzio amico, maestro, soldato*, Sansoni, Roma 1957, pp. 47-75.

8. Ibidem, p. 51.

9. Tantalo (Ugo Ojetti), *Cose viste*, Treves, Milano 1923, p. 2.

10. Per questi ultimi due concorsi, Ugo Ojetti, *Ottocento, novecento e via dicendo*, Mondadori, Milano 1936.

11. Galleria Nazionale d'Arte moderna, Fondo Ojetti; ringrazio la conservatrice Claudia Palma per aver permesso la consultazione della corrispondenza con Ponti.

il quale, come direttore di «Casabella» non perdeva occasione per attaccare Ojetti come campione della più retriva tradizione.

«Tu sai, perché te ne ho parlato e scritto parecchie volte, di quale natura sieno queste ragioni, cioè non artistiche, ma essenzialmente legate a una buona amicizia con le persone e fra le due famiglie che mi è stata, mi è, e mi sarà sempre carissima e non voglio venga turbata». Se questo era senz'altro vero, ed è testimoniato negli anni dalla loro corrispondenza, come in una lettera del 1 gennaio del 1933[12], dove si parla del Capodanno passato serenamente attorno alla culla della piccola Letizia. «allo scoccare della mezzanotte eravamo Giulia, Diletta Giovanna […] attorno alla culla di Letizia-delizia. Noi avevamo in mano una coppa di spumante, a Letizia avevamo messo in mano (pericolosamente) un bicchierino da liquore (che in proporzione pareva un vero bicchiere) con una goccia di spumante» era anche vero che nel più anziano e autorevole Ojetti l'architetto cercava un appoggio nella sua funzione pubblica.

Ad esempio, nella stessa lettera, Ponti aggiungeva: «Che Dio e Letizia me la mandino buona col 33, grave della Triennale!» dove si alludeva alla Triennale di quell'anno, la quinta, per la cui riuscita Ponti si stava spendendo da almeno un triennio.

E di cui aveva scritto a Ojetti sin dal 1930, preoccupato che, private del contributo economico di Roma, «si ammazzassero» le triennali a favore delle mostre di Venezia, e raccontandogli di aver scritto a Bevione (probabilmente il deputato cattolico Giuseppe, già giornalista de «La Stampa») e che costui gli aveva risposto in maniera anodina che era necessario che tutti «gli uomini di Monza», gli organizzatori delle Triennali di arti industriali, «tutti i credenti nella necessità di *educare il gusto artistico del nostro popolo»* si muovessero per raggiungere il risultato[13].

Il tema della V Triennale ritornerà spesso nella corrispondenza tra il giovane architetto e Ojetti, all'attenzione del quale Ponti non manca, per esempio, di sottomettere il programma della mostra di architettura (5 gennaio del '33) e l'elenco degli architetti stranieri invitati, con mille piccole attenzioni per non urtarne la sensibilità, in un momento difficile per lo scrittore toscano.

Per tornare alle polemiche con «Casabella», rivista manifesto della nuova architettura. già all'inizio del decennio Ponti se ne lamentava con Ojetti[14]: «'Casabella' come lei avrà visto, mi fa l'onore di mettermi accanto a Lei nel suo villano tentativo di polemica» e, rincarando la dose: «Vivono disperatamente e cercano un "piazzamento" con questi mezzi. Io rispondo soltanto, il che è letale per essi e

12. Ibidem, lettere rispettivamente del 1 gennaio 1933 e 20 dicembre 1930 di Gio Ponti a Ugo Ojetti.

13. Galleria nazionale Roma, Fondo Ojetti: lettera di Ponti del 20 dicembre1930.

14. Galleria nazionale Roma, Fondo Ojetti: lettera di Ponti del 4 maggio 1932.

3 | 4

3_Margherita Sarfatti negli anni del Novecento.

4_Ghitta Carel, ritratto di Marcello Piacentini, 1930.

non ultima ragione del palese livore, cercando attivamente di migliorare sempre e di diffondere Domus».

Inimicizie profonde. Almeno in un'altra occasione, Ponti dirà scherzosamente a Ojetti, che lo richiama sempre alla necessità del rapporto con l'antico «perché farmi passare come un architetto qualunque di Casabella?»[15].

Molte e infuocate, come si sa, sono le polemiche di quegli anni, suscitate dalla prima e dalla seconda mostra di Architettura razionale in opposti schieramenti, che dividono tra di loro anche i personaggi vicini al Novecento sarfattiano, tra i quali era anche Piacentini [Fig. 3], apprezzato già da giovane dalla scrittrice veneziana [Fig. 4].

È un fatto che la voce di Ojetti rispecchi la tendenza tradizionalista che dall'inizio degli anni Trenta si confronta con la giovane architettura italiana; se la nuova Scuola di architettura era stata fondata a Roma su principi giovannoniani, l'avanguardia promossa da Bardi con la galleria di via Veneto e con la rivista «Quadrante» sembra volerne scardinarne il predominio e offrire una sponda all'architettura milanese e internazionale[16].

---

15. La lettera, presumibilmente del 1931, è molto indicativa. Ponti si difende dalle accuse che sono apparse in un articolo di Ojetti: «sento in questo caso che per quello che ho fatto, per quel che fo, per il nessun risparmio di fatica che faccio, sento di meritare diversamente, di non essere un "pericolo nazionale" (sic), di poter essere additato come un utile esempio di uno che non ha paura dell'antico». Cit., Galleria nazionale Roma, Fondo Ojetti, *Lettera di Ponti su carta intestata 1931*.

16. Una sponda talvolta ambigua, v. la vicenda del tormentato invito a Roma di Le Corbusier, in

Lo stesso Piacentini sfrutterà più di una occasione, la definizione del Piano regolatore del '31, la Città universitaria e gli interventi su Roma, per distaccarsi dall'antico maestro e dal gruppo dei tradizionalisti, forte oramai del successo della sua rivista, che era quella del sindacato, dell'amicizia del Duce, del pur dubbioso e condizionato appoggio dei giovani architetti.
In una lettera del marzo 1932, Ponti scrive a Ojetti: «vedrò Piacentini a Roma e gli parlerò». Ignoriamo quale fosse l'argomento dell'incontro e sappiamo, da una lettera successiva, che l'architetto milanese dirà a Ojetti di non averlo incontrato. Ma sono anni cruciali ed è indicativo che Ojetti parli a Piacentini servendosi della mediazione del direttore di «Domus» o, al contrario, è sintomatico che Ponti accetti di farsene portavoce.
La questione del concorso della Stazione di Firenze vede Ponti tra i partecipanti inviare a Ojetti la relazione di progetto e scusarsi perché i disegni «non sono un granché […] il lavoro però è buono e serio e pieno di buon senso» e poi ringraziarlo «delle care parole»[17]. Vedrà anche l'approfondirsi del divario tra Piacentini, in commissione e Ojetti che si è dimesso, quando sarà evidente come Piacentini, che poteva contare sul voto di Brasini e Bazzani, lavori occultamente per il progetto di Michelucci, contro la strenua resistenza del gruppo di Giovannoni e dello scrittore toscano[18].
Un'altra occasione di conflitto tra Piacentini e l'anziano critico tradizionalista, sarà la Città Universitaria, dove Piacentini, che appare oramai schierato sul fronte 'nemico', si è assicurato la collaborazione dei suoi fedelissimi come dei giovani razionalisti, di Ponti, direttore di «Domus» e di anche di Pagano, prossimo direttore di «Casabella».
In tutto questo, l'approccio dell'architetto milanese sembra essere come al solito pragmatico e moderato, finché gli sarà possibile. Nel marzo del 1933 Ojetti concede un'intervista al «Tevere» di Telesio Interlandi[19] che è una vera scomunica dell'architettura moderna, delle chiese di Piacentini, dell'università romana, come della stazione di Firenze.

Giorgio Ciucci, *Una mancata committenza a Le Corbusier*, in *Metafisica costruita. La Città di fondazione degli anni Trenta dall'Italia all'Oltremare*, Catalogo della mostra (Roma, 8 aprile 2002-30 maggio 2002), Touring Club Italiano, Milano 2002, pp. 87-92.

17. Galleria nazionale Roma, Fondo Ojetti: senza data ma 1933; la lettera precedente sul tema, con l'invio della relazione, è datata 8 febbraio di quell'anno.

18. Ferruccio Canali, *Questioni di architettura razionalista tra Roma e Firenze*, in *Ugo Ojetti critico tra architettura e arte,* «Bollettino della società di studi fiorentini», 14, 2015, p. 163; per una ricostruzione puntuale degli antefatti del concorso e per il ruolo sostenutovi da Alessandro Pavolini, v. Claudia Conforti, Roberto Dulio, Marzia Marandola, '*La stazione di Firenze è bellissima'*, in Claudia Conforti *et alii*, *La stazione di Firenze di Giovanni Michelucci e del gruppo toscano 1932-1935,* Electa, Milano 2016, pp. 38-59.

19. Su Interlandi, figura di fascista siciliano su cui Leonardo Sciascia avrebbe voluto scrivere, v. G. Mughini, *A via della Mercede c'era un razzista*, Marsilio Editori, Venezia 1991.

I termini sono violenti e il «Tevere», che è un giornale della più vieta tradizione conservatrice razzista e antisemita, li enfatizza: Ojetti parla di «architettura ripugnante» e di «lavorare ignobilmente». Della polemica conoscevamo finora solo la reazione di Ojetti che rispondeva quasi con fastidio, in una lettera del 12 marzo 1933[20], alle rimostranze di Ponti, negando di aver usato le parole riportate dal giornale, ma rivendicando il diritto di non farsi piacere l'università di Roma «perché aveva definito "brutta" quella di Milano». Una lettera precedente[21] finora poco conosciuta, scritta con fervore e passione dall'architetto milanese, ne spiega interamente l'antefatto.

Ponti aveva scritto a Ojetti, difendendo Piacentini e con lui un'intera generazione di giovani artisti, e Ojetti gli aveva risposto. Scriveva dunque Ponti nella lettera del 6 marzo 1933:

«Illustre amico, scriva, per carità, una chiusura della polemica dell'architettura che rimetta dinanzi al pubblico le cose e gli uomini nel loro giusto valore! Ella polemizza con Piacentini in una sfera: Ella scrive d'arte sacra per essere inteso dai sottili: ma le conseguenze? La conseguenza nel pubblico grosso e nel basso giornalismo è lo spostamento nella materia di scandalo! [...] con lui [Piacentini] sono dei giovani degnissimi (Mucchi, Pediconi e Paniconi, Samonà) [...] E non lasci dire, o grande amico nostro! Che l'Università di Roma è un "attentato" che è fra le "architetture ripugnanti" (Tevere)! Le giuro io, con quanto scrupolo, obbedienza, castigatezza, passione è stata da tutti studiata!».

Ecco il vero tema dell'attacco di Ojetti. Non l'arte sacra, come sembra all'inizio della lettera, ma la Città Universitaria, lo Studium Urbis, oltraggiato dalla presenza dei giovani e dalla connivenza dei 'vecchi'. E qui riprende la difesa di Ponti che prega Ojetti di non lasciar "diffamare" tutta una generazione:

«Di Marcello, di Foschini, di me – i vecchi. Lei sa che possiamo quanto tutti non riuscire in un lavoro, ma mai lavorare ignobilmente: e gli altri – glielo giuro – han lavorato con esemplare passione, discrezione, diligenza, amore per l'arte e per Roma, tutti, tutti, tutti.

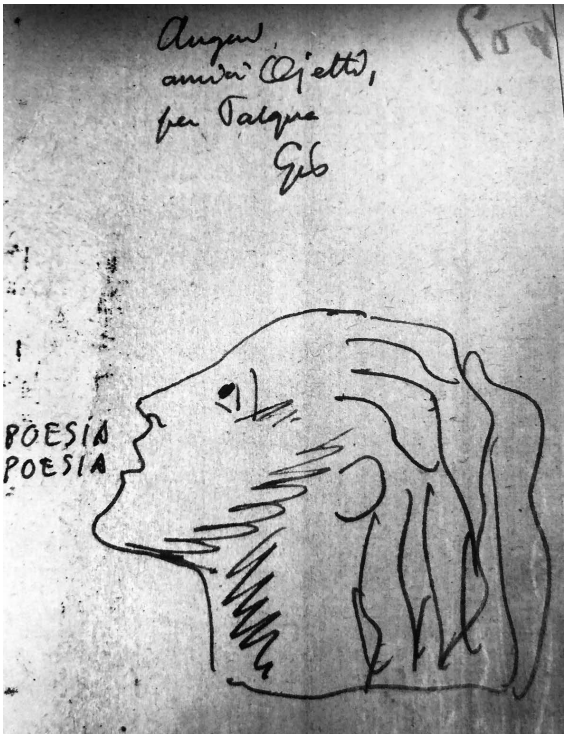
Oh! non è questo lo scandalo! E l'università di Milano? Questo di Roma è semmai l'esempio: e valga allora che ci si alzi a dibattere d'archi e di colonne, ché l'Università di Milano non è nemmen degna d'esser cagione di dibattitti di tal genere. Ma dica, dica Ojetti, come sono, nel valore, le cose!

Non sarà mai Marcello, finché operiamo, [uguale a] Brasini, Beltrami, Mosco, Bazzani. Lei sa che fra i progetti di Firenze [la stazione di S.M. Novella] ve ne sono di

---

20. V. Antonella Greco, *Gio Ponti un moderno ben temperato,* in *Gli artisti dell'Università e la questione della pittura murale*, Multigrafica Editrice, Roma 1985, pp. 104-106; Eadem, *"Ora non ho più da fare" riflessioni di Marcello Piacentini. Roma la città Universitaria, la rinascita dell'Eur*, in *Le nuove sedi universitarie e la città,* «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'architettura», n.s. 68, 1, numero speciale, 2018, pp. 81-100.

21. Galleria nazionale arte moderna Fondo Ojetti; lettera dell'11 marzo 1933.



5 | 6

5_Gio Ponti, vetrata della biblioteca dell'Istituto di Matematica. Restituzione virtuale.

6_Gio Ponti, lettera ad Ojetti con auguri pasquali, 1934.

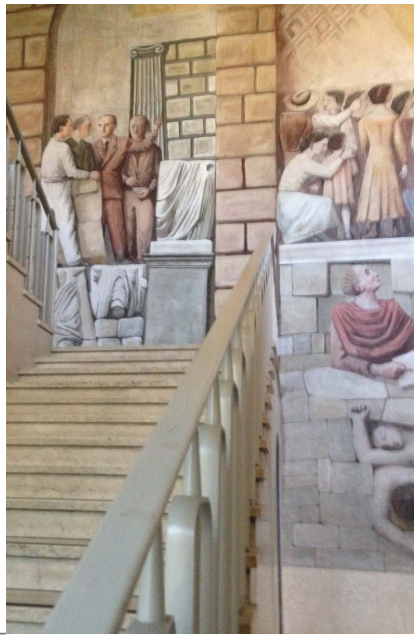
castigati, di pensati col sacro timor di Dio, di non indegni: non lasci diffamare tutta una generazione. Tutta la nostra vita è una passione per la rinascita dell'architettura italiana, e per la dignità dell'arte [...]
Oh! Lei può fare tanto bene! Non lasci che si compia tanto male, non lasci che si vanti contro noi l'architettura di Brasini a Roma e di Mezzanotte a Milano!
Con devoto affetto suo Gio».
È evidente dal tono appassionato di Ponti quanto debba essere stata sofferta tale presa di posizione, per il carattere asimmetrico dell'amicizia e specialmente per il tono rispettoso usato in tutta la corrispondenza con Ojetti, definito in tutte le missive «illustre amico» [Fig. 5].
Negli anni successivi il carteggio affronterà altre volte dei temi abrasivi, ma il reciproco rispetto rimarrà costante così come la gentilezza e a volte l'ironia, mentre Ponti arricchirà la biblioteca dell'Istituto di Matematica alla Città Universitaria con l'alta vetrata disegnata personalmente, di cui non sembra fare parola all' anziano mèntore. È ben noto l'amore per l'arte di Ponti e la scelta di diventare architetto, invece che pittore, per far contenta la famiglia.
La vetrata della biblioteca, stretta e alta, nello schema iconografico di un'annunciazione trecentesca, e densa di vari significati, esalta la trasmissione del sapere tramite il volo di una figura simbolica che si protende dall'alto [Fig. 6].
Attraverso le parole di altre lettere a Ojetti, il procedere della carriera e della vita dell'architetto milanese s'intuisce in filigrana come dal gioco delle ombre dietro

_7

7_Gio Ponti, l'atrio del Liviano, Padova, foto d'epoca.

un paravento: Ponti racconterà nel giugno del '33 le critiche ricevute per la Triennale che «si difende nel modo il più possibile peggiore» mentre parole scherzose di Ojetti («se adesso anche i ritrattati si offendono e non solo i ritrattisti, la vita diventa difficile»[22]) demoliranno la composizione del bellissimo ritratto di Ponti, realizzato da Massimo Campigli nel 1934, quella *Famiglia dell'architetto,* dove appaiono trasfigurati nella patina di un antico encausto, i ritratti di Ponti, della bella moglie Giulia e delle figlie, e dove il vivissimo ritratto della primogenita Lisa con le trecce ha la fissità degli occhi intelligenti delle pitture romane.
Ancora, Ponti sottoporrà a Ojetti (2 luglio 1934) le foto degli elaborati per il concorso del Liviano di padova, con il bellissimo schizzo della scala: [Fig. 7] «Il tema umanissimo», scrive, «m'ha spinto a concorrere [...] Dentro ho riuscito delle piante, penso, ineccepibili, ed un gioco di scale (come le disegno su questo foglio stesso) che mi renderà felice se mi sarà dato di realizzarlo».
Ancora non si sa, all'epoca, che la decorazione dello spazio del Liviano sarà affidata proprio a Campigli che si raffigura accanto ad Anti, rettore dell'ateneo patavino, assieme a Ponti, anzi dietro il suo braccio [Figg. 8-9], a significare la subalternità del pittore decoratore nei confronti dell'architetto, e che Ponti si ef-

22. Archivio Ponti, Milano.



8 | 9_

8_Massimo Campigli, dettaglio della decorazione del Liviano: Anti, Ponti, Campigli 1937-1941.

9_Foto d'epoca della decorazione del Liviano.

fonderà come pittore, con un programma iconografico complesso, nello scalone del Bo [Fig. 10]. Gli comunicherà, invece, con una lunga lettera gli esiti della Mostra delle Stampa cattolica, a cui tiene particolarmente.
Tra le righe della consuetudine rispettosa, ma più fredda che in passato, affiorano le difficoltà in cui si dibatte l'architetto milanese: la necessità di lasciare per qualche tempo «Domus» che Ponti non «si sarebbe mai aspettata», la nascita di «Stile», la ruggine mai sopita con Pagano che, più avanti nel 1942 lo definirà con parole crudeli[23] nel nome di una disistima latente ma costante, da entrambe le parti.
Anche l'amicizia con Piacentini sembrerà affievolirsi, quando il pur bellissimo Palazzo dell'Acqua e della Luce non verrà preso in considerazione nei concorsi dell'E42, che pure, come si sa, saranno ampiamente pilotati dall'architetto romano.
Ma siamo oramai alle soglie della guerra. Ojetti morirà nel 1946, dimenticato e malvisto.
Per quell'epoca Ponti starà già affrontando una nuova importante parte della sua esistenza.

23. Un «venditore armeno di tappeti di Smirne», v. la lettera di Pagano a Gino Severini del 1942. Archivio Romana Severini, pubblicata da chi scrive in Giorgio Muratore *et alii*, *Il palazzo dei congressi vicende e documenti inediti*, Editalia, Roma 1991.

10_Gio Ponti decorazione dello scalone del Bo di Padova, 1940.

_10

Il PAESAGGIO TRA REALTÀ E RAPPRESENTAZIONE. SISTEMI DI CROCI VOTIVE E VIARIE IN MOLISE*

Landscape between Reality and Representation. Systems of Votive Crosses and Roadways in Molise

DOI: 10.17401/su.s2.df-df22

Daniele Ferrara e ***Domenico Fornaro***
Ministero della Cultura
daniele.ferrara@cultura.gov.it
domenicantonio.fornaro@cultura.gov.it

Parole chiave
Croci votive, sistemi viari, paesaggio, Molise
Votive Crosses, systems of roadways, landscape, Molise

Abstract
Il paesaggio molisano è contraddistinto da una movimentata morfologia scandita da valli fluviali, da estesi boschi, formazioni rocciose e diffuse testimonianze storiche costituite dai centri urbani spesso sorti intorno a più antiche strutture fortificate. In questo particolare sistema insediativo acquistano rilevanza sia le più note e antiche vie di comunicazione, quali i tratturi, sia le loro diramazioni minori poco conosciute e quasi dimenticate. In alcuni casi il percorso viario non è scandito solamente da segni naturali e materiali, ma da sequenze di croci viarie e votive che nel loro insieme costituiscono un vero e proprio sistema che ancora oggi caratterizza e dà valore al paesaggio storico. Così semplici resti di croci in legno, come pure croci in ferro battuto o anche lapidee, nella loro semplicità di realizzazione, testimoniano la devozione e la cura del territorio da parte delle popolazioni locali. La ricerca d'archivio e l'interpretazione di antiche cartografie, insieme ad una ricognizione sistematica sul territorio, hanno permesso al MiBACT di salvaguardare tali testimonianze storiche con appositi provvedimenti di tutela.

The Molise landscape is notable for its bustling morphology marked by river valleys, extensive woods, rock formations and widespread historical evidence of urban centres that often rose up around more ancient fortified structures. In this particular settlement system, both the most

famous and ancient communication routes (such as sheep tracks) and their little known and almost forgotten minor branches gain importance. In some cases the road route is not only marked by natural and material features but also by a series of roadway and votive crosses which as a whole make up a real system that today still characterises and enhances the historical landscape. Thus, simple remnants of wooden crosses (as well as wrought iron crosses or even stone crosses) in their simplicity of construction bear witness to the devotion and attention to the territory on the part of the local people. Archive research and the interpretation of ancient cartography, together with a systematic reconnaissance of the territory, have allowed MiBACT to safeguard these historical testimonies with appropriate protective measures.

1

Uno dei tanti motivi per essere grati alle ricerche di Enrico Guidoni risiede in quel suo interesse particolare prestato all'approfondimento dei caratteri antropologici del paesaggio. Lo studioso sviluppò importanti argomentazioni sul significato dei numerosi segni antropici che ne contraddistinguono la conformazione e i suoi tracciati viari. Molte di queste si condensarono in *L'architettura popolare italiana*, volume pubblicato presso Laterza nel 1980[1]. Nel libro confluirono precedenti riflessioni che costituivano il frutto delle collaborazioni di Guidoni con gli antropologi, concretizzatesi in contributi pubblicati in «Storia della Città», la rivista fondata dallo studioso nel 1976. Venivano focalizzate sul territorio quei manufatti spesso semplici, poverissimi, che tuttavia erano in grado di qualificarlo in quanto espressioni dalla forte valenza simbolica. Frequentemente si tratta di elementi utili a significare una devozione e questa è conseguente al bisogno dell'uomo di un conforto, di una protezione celeste a fronte delle innumerevoli incognite del viaggio, ma la casistica delle funzioni e delle interconnessioni semantiche è ampia. Lo dimostra efficacemente, oltre allo sguardo nel paesaggio reale, la perlustrazione visiva di una tavola dell'Istituto Geografico Militare, ove i segni, i simboli, i tracciati, i toponimi sono in grado di comporre un 'racconto' del territorio. Ne derivò un metodo di interpretazione del paesaggio, di sintesi complessiva delle sue diverse componenti che, nel caso specifico del territorio molisano, ha trovato applicazione nel campo della tutela come descrivono gli esempi in Molise che qui seguono.

Occorre premettere come gli interventi di Guidoni sulla storia urbana e territoriale permettano di stabilire un ponte con la lettura del paesaggio nelle rappresentazioni pittoriche, vieppiù interessante per lo sviluppo pluridecennale di ricerche storico artistiche effettuate dallo stesso studioso in particolare su Giorgione e sulla pittura veneta tra Quattro e Cinquecento. I risultati di tali studi vennero presentati a partire dal 1995, non a caso partendo dal tema del paesaggio e dal suo livello di riconoscimento quale elemento fondamentale per la succes-

1. Enrico Guidoni, *L'architettura popolare italiana*, Laterza, Roma-Bari 1980. Tra i saggi pubblicati nella rivista è particolarmente inerente al tema in esame quello di Francesco Faeta, *Territorio, angoscia, rito nel mondo popolare calabrese. Le processioni di Caulonia*, in «Storia della Città», III, 8, 1978, pp. 4-32.

siva interpretazione complessiva dell'immagine: l'attenzione fu dedicata a uno dei dipinti di più spinosa comprensione, la *Tempesta* (Venezia, Gallerie dell'Accademia), opera tra i pochi punti fermi dell'artista di Castelfranco. Guidoni propose di riconoscere nell'opera uno scorcio della città di Padova, in particolare la zona occidentale esterna alle mura[2]. L'intrecciarsi pionieristico di interessi fra architettura, urbanistica, antropologia, arti figurative negli studi di Guidoni aveva trovato nel corso degli anni Settanta un significativo parallelo con la lettura sperimentale del paesaggio nella pittura rinascimentale proposta da Eugenio Battisti, con particolare riferimento all'opera di Giovanni Bellini[3]. Venivano in qualche modo a giustapporsi l'interpretazione del paesaggio reale, nella cui 'costruzione' antropica l'elemento del sacro svolge un ruolo determinante dal punto di vista simbolico, e l'individuazione di una funzione semantica delle rappresentazioni del paesaggio nella pittura. Letture parallele che si intendono qui collegare l'una con l'altra per evidenziare l'importanza metodologica degli approcci dei due studiosi, entrambi tesi a una analisi multidisciplinare. La premessa fondamentale vede il paesaggio come un'esperienza sensoriale, di ricognizione dell'ambiente, che si intreccia con le strutture culturali dell'individuo e delle comunità. Relazione attraverso cui le realtà naturali divengono luoghi, punti di riferimento, legati ad esempio al culto come all'ubicazione utile per una taverna tratturale. Il paesaggio cioè come oggetto di percezione e al tempo stesso oggetto di rielaborazione e proiezione culturale. Il territorio che ci circonda è istintivamente esplorato: la vista ne coglie la morfologia, le montagne, i corsi d'acqua, lo spazio costruito e quello da edificare; l'udito ne coglie il suono di una cascata, il fruscio dei boschi, il leggero fischio del vento fra gli alberi; il tatto della nuda pie-

---

2. Il riconoscimento di Padova era avvenuto nel 1970 circa ma venne pubblicato solo successivamente in Enrico Guidoni, *Il luogo della Tempesta. Il paesaggio e il significato nel capolavoro di Giorgione*, Dedalo, Roma 1995, fascicolo che accompagnò la conferenza presso la Facoltà di Architettura di Roma "La Sapienza" il 15 novembre 1995, poi confluito in Idem, *Ricerche su Giorgione e sulla pittura del Rinascimento*, Edizioni Kappa, Roma 1998, pp. 9-20, e nella monografia *Giorgione. Opere e significati*, Editalia, Roma 1999, pp. 144-145, p. 247. Confronti recenti con la lettura di Guidoni del paesaggio nella *Tempesta* sono in Idem, *Giorgione a Padova. L'enigma del carro*, catalogo della mostra a cura di Davide Banzato, Franca Pellegrini, Ugo Soragni, Skira, Milano 2010; Sergio Alcamo, *La verità celata. Giorgione, la "Tempesta", la Salvezza*, Donzelli, Roma 2019.

3. Dalla fine degli anni Sessanta Battisti operò una campionatura di elementi naturali e antropici richiamati nell'innistica mariana con corrispondenze nei paesaggi introdotti nei dipinti a soggetto sacro (si veda dal cenno in Eugenio Battisti (a cura di), *L'uomo e l'arte 2 - L'arte come invenzione*, Bompiani, Milano 1969, p. 108 allo specifico contributo Eugenio Battisti, *Le origini religiose del paesaggio veneto*, in *Esistenza Mito Ermeneutica. Scritti per Enrico Castelli*, in «Archivio di Filosofia», 1980, 1, pp. 227-246, ripubblicato in «Venezia Cinquecento», I, 1991, 2, pp. 9-25). Lo storico evidenziava la necessità di «interpretazioni religiose che spieghino con maggiore coerenza di quanto finora si sia fatto il rapporto interno, discorsivo delle varie parti della composizione, e meglio giustifichino il peso dato, in una pala d'altare, alla rappresentazione naturale».

tra; l'odore del fieno appena tagliato e i sapori provenienti da quel paesaggio agrario. Ogni popolazione attribuisce a quest'esperienza sensoriale qualità che nascono sia da un valore intrinseco, soprattutto di tipo estetico, attribuito direttamente e personalmente, sia da un valore di tipo culturale che scaturisce da una rielaborazione oggettiva delle componenti antropiche e sociali che hanno contribuito alla costituzione delle strutture storiche di paesaggio. Le letture del paesaggio di Guidoni e Battisti, ancorché sviluppatesi autonomamente trovarono una convergenza indiretta ma non meno significativa: il primo aveva condiviso i suddetti temi di ricerca e di sviluppo della metodologia di storia dell'urbanistica con Antonietta Iolanda Lima, autrice del volume sul carattere sacro del paesaggio siciliano di cui Guidoni stesso scrisse l'introduzione; il secondo successivamente definì proprio quello studio fondamentale e «mai abbastanza citato»[4].

Ogni paesaggio ha bisogno di percorsi di penetrazione per essere fruito e al tempo stesso interpretato. In territori quasi inaccessibili, la naturalità è sovrana, i segni antropici sono ridotti al minimo, gli spazi costruiti realizzati con semplici materiali locali. Gli spazi sono quindi segnati da percorsi, tutti caratterizzati in antico dalla lentezza del movimento. Sia che gli spostamenti avvenissero a piedi o a cavallo, l'osservatore aveva tutto il tempo di rielaborare l'ambiente circostante e farlo suo. Soprattutto dalle strade di crinale, che permettono visuali più vaste, spesso panoramiche, la percezione del paesaggio si dilata. Il senso visivo, che prevale sugli altri, va alla ricerca di punti di riferimento utili al contadino, al mercante, al pastore, al pellegrino, al viandante in generale. Capisaldi del territorio sono quindi la cima di una montagna, la torre di un borgo medioevale arroccato, quei segni comunque elevati e predominanti del paesaggio che ne determinano la spazialità, una volta necessari per stabilire i tratti giornalieri di percorrenza. Piccoli segni appartenenti a un patrimonio culturale diffuso sono costituiti da cippi, muretti, architetture sacre, taverne. Se gli antichi tratturi erano costeggiati da cippi lapidei che ne delimitavano i confini, la taverna munita di torri dai colori sgargianti rappresentava il punto di sosta per i pastori con i cosiddetti 'riposi' per gli animali. Non meno rare sono le piccole chiese rurali a bordo di detti percorsi, almeno quelle di montagna, caratterizzate dalle coperture in pietra calcarea lungo tutto l'Appennino. Il punto di arrivo è quindi il pascolo estivo di montagna, lo 'stazzo' dell'Appennino. Le intricate maglie delle strade minori sono costeggiate ancora oggi, sia lungo il percorso sia agli incroci,

4. Antonietta Iolanda Lima, *La dimensione sacrale del paesaggio. Ambiente e architettura popolare in Sicilia*, introduzione di Enrico Guidoni, Flaccovio, Palermo 1984. Il riferimento dello storico dell'arte è in Eugenio Battisti, *Odiando il paesaggio*, in «Gran Bazaar», 67, aprile-maggio 1989, pp. 28-32, ripubblicato in Idem, *Intorno all'Architettura*, a cura di Marcello Sèstito, Jaca Book, Milano 2009, p. 118.

da simboli religiosi come l'edicola votiva e la croce viaria, elementi che rassicurano i viaggiatori. E la croce, sia essa di legno, lapidea o in ferro battuto, posta all'ingresso di ogni borgo, rinfrancava il pellegrino che, al contempo, percepiva in quel simbolo la fede e lo scopo del suo viaggio.
Il tema del percorso viario – reale, narrativo, metaforico – diventa ricorrente nelle rappresentazioni del paesaggio, di cui il soggetto sacro in primo piano, nel caso della pittura devozionale, diviene l'imprescindibile mèta o il necessario snodo di passaggio. Soprattutto la pittura rinascimentale, attraverso la prospettiva, collegava la rappresentazione di questi percorsi alla reale opera di sacralizzazione del territorio operata da singoli o comunità, intenti a segnare, per diverse finalità (votive, orientamento, confine, proprietà) i punti nevralgici di tracciati e incroci viari, sommità ecc. La riorganizzazione compositiva del paesaggio operata dai pittori riflette dunque, almeno in parte, la compresenza della natura e di un'organizzazione del territorio. La realtà geografica è caratterizzata da 'luoghi' e questi sono segnati da borghi e città, da fortificazioni, da chiese, casolari, capanni, steccati, recinti. Il segnare il territorio assume un valore e un significato in sé che è *in primis* antropologico. Nella rappresentazione artistica si ha una parafrasi del reale territorio che evidenzia, insieme al valore semantico dei diversi elementi della composizione, la necessità nell'autore di una percezione antropologica della realtà. In tal senso la componente sacra ha un peso rilevante nella realtà del territorio, contraddistinto da numerosi segni sacri, chiese o cappelle, oppure dalle varie tipologie di edicole e croci viarie – per protezione lungo viaggi e più brevi spostamenti –, o *ex voto* [Fig. 1][5].
L'osservatore dinanzi all'immagine proietta lo sguardo e la mente su sentieri, strade, luoghi: li percorre illusivamente per lasciarsi rimbalzare nella realtà; si fa coinvolgere dalla loro famigliarità per rendere più attuale e intima una meditazione o una orazione, come ben chiaro ai predicatori o agli autori di trattatelli devozionali tra medioevo ed età moderna. Esso viene indotto a stabilire un collegamento con quanto vede, e lo attende, nella realtà. I sacri personaggi protagonisti di molti dipinti rinascimentali, ad esempio di Giovanni Bellini, sembrano corrispondere alle immagini o ai segni posti lungo le strade o ai margini di un campo coltivato da proteggere. Nella dimensione domestica o in quella di una sede pubblica, comunque racchiusa entro delle mura, le immagini dipinte evocano l'operazione dei singoli e delle comunità di segnare il territorio con simboli sacri. Una croce, un'edicola con un'immagine mariana o altro soggetto, disposta a un incrocio di vie, costituiscono segni di devozione finalizzati a ottenere protezione individuale e collettiva, a fungere da orientamento, a essere segno di

5. Guidoni, *L'architettura popolare*, cit., pp. 85-145.

1 | 2

1_Lungo la strada pedemontana da Valdobbiadene a Vittorio Veneto, nei pressi di Revine, Treviso, Fondazione Mazzotti (foto: Giuseppe Mazzotti).

2_Ciriaco Brunetti, Paesaggio con borgo e croce viaria, sanguigna, metà sec. XVIII (Venafro, Museo Nazionale del Molise in Castello Pandone, Collezione Giuliani).

identità e accoglienza. Il tema del percorso viene altresì declinato nella sua finalità votiva e/o di metafora dell'itinerario di perfezionamento spirituale. I segni naturali e/o antropici conferiscono significato alla realtà geografica, che diviene 'luogo', paesaggio, con una identità: lo notiamo sia quando siamo fisicamente presenti su un territorio sia quando lo osserviamo attraverso le 'narrazioni' grafiche delle cartografie, attraverso i toponimi, le diverse indicazioni.

Due casi di studio, accomunati dalla stessa maglia di percorsi e dalle strutture di paesaggio, sono stati individuati a confine con Molise, Campania e Puglia, nonché nel Molise centrale.

Si deve preliminarmente ribadire tuttavia come le croci votive e viarie, nel loro intrinseco rapporto con la rete di comunicazione, costituiscano beni oggetto di conoscenza e di una consuetudine percettiva in molti casi non venuta mai meno fra i residenti e le comunità, che infatti oltre a esprimere tali segni del territorio hanno provveduto alla loro manutenzione o rinnovo, motivo per cui sopravvissuti nel tempo. Si prolungava in questo modo un uso antico nel caratterizzare luoghi all'interno dei centri urbani e sul loro territorio. Di questa abitudine percettiva, oltre alle trasposizioni della realtà più o meno accentuate nel grado di riconoscibilità e nella funzione semantica che si riscontra nelle rappresentazioni rinascimentali, non mancano comunque riscontri nelle testimonianze iconografiche della pittura di genere, ovvero nella rappresentazione del paesaggio a sé stante: ciò si nota in un disegno di Ciriaco Brunetti, artista di Oratino (Campobasso), eseguito intorno alla metà del XVIII secolo (Venafro, Museo Nazionale del Molise in Castello Pandone, Collezione Giuliani), ove si osserva un borgo e un viandante lungo una strada nei pressi di una croce viaria posta fuori dell'abitato [Fig. 2]: il

luogo è probabilmente immaginario, trattasi infatti di un inserto paesaggistico per una più complessa decorazione di interno, ma proprio per questo è significativo dell'evidenza di segni quali le croci viarie. Per altri riferimenti iconografici, ancora più precisi, si veda l'acquarello (1790) del nobile archeologo inglese Richard Colt Hoare, uno dei rari viaggiatori che deviò dall'itinerario del Grand Tour, ove si nota la croce presso il Ponte di San Cosmo nelle vicinanze del Santuario dei Santi Cosma e Damiano di Isernia[6]. Le croci votive e viarie costituiscono un dato acquisito per la storia dell'arte del Molise: si veda quanto in diversa misura indicavano già la Calò Mariani e soprattutto Valentino Pace. Quest'ultimo, in un importante *excursus* sul patrimonio artistico della regione, seguendo la precedente autrice appuntava sì l'attenzione sulle croci lapidee medievali molisane ubicate all'esterno di edifici sacri – evidenziandone il fenomeno che «s'impone per la sua eccezionalità nel contesto italo-meridionale» – ma soprattutto sottolineava la loro «eco tardiva nelle altre presenze devozionali delle Croci di ferro, con strumenti della Passione, che pure costellano il paesaggio rurale della regione; di frequente collocate ai crocevia, esse scandivano coi segni della fede ritmi di vita che ormai, anche nel Molise, sono profondamente cambiati»[7].

2

Il primo caso vede il territorio di Tufara che si sviluppa intorno all'antico castello, probabilmente di epoca normanna, ed è posizionato su un poggio ubicato in una conca aperta verso la valle del Fortore attraversata dal tratturo Lucera – Castel di Sangro. Detta conca è solcata dal torrente Teverone, affluente del fiume Fortore, ed è delimitata da un crinale continuo che, a ferro di cavallo, segna appunto sul lato meridionale il confine tra Molise e Campania.
In questo territorio di confine, tra Tufara e Castelvetere in Val Fortore, si individuano diversi manufatti, costituenti una nuova tipologia di croce diversa da quella stazionaria, posta nelle vicinanze dei sagrati delle chiese, e anche da quella viaria con la quale pur condivide le funzioni[8]. Queste croci costituiscono un con-

---

6. Franco Carugno, *Il sentiero storico e spirituale sulle orme dei Santi Medici*, Terzo Millennio Sigmastudio, Isernia 2014, pp. 133-139.

7. Maria Stella Calò Mariani, *Le cattedrali di Termoli e Larino*, Cassa di Risparmio di Piacenza, Piacenza 1979; Valentino Pace, *Profilo di storia dell'arte dal Medioevo ai nostri giorni*, in Sandro Gattei *et alii* (a cura di), *Molise,* Electa, Milano 1980, pp. 135-136.

8. Per repertori di croci molisane vedi Michele Cianciullo, *Le croci viarie nel Molise*, Terzo Millennio Sigmastudio, Isernia 2003; Franco Valente, *Croci stazionarie nei luoghi antichi del Molise*, Regia Editore, Campobasso 2011.

3

3_Paesaggio dell'alta valle del Fortore. 1. Antico percorso segnato dalle croci votive e viarie. 2. Bosco di Pianella. 3.La Crocella. 4. centro urbano di Tufara (CB). 5. Ponte romano sul fiume Fortore (foto: Domenico Fornaro).

notato storico-paesaggistico rilevante nel territorio, sia singolarmente, per la loro posizione in altura, sia in quanto parti di un sistema di segnali viari che compongono un vero e proprio sistema delle croci votive e viarie. Questo sistema qualifica, insieme al centro urbano di Tufara, la storia del territorio essendo testimonianza della devozione e della cura del territorio da parte delle popolazioni di Tufara e Castelvetere [Fig. 3].

Una delle iscrizioni apposta su una delle croci del sistema permette di considerare una datazione del medesimo al XIX secolo, ma tali manufatti perpetuano un uso che può essere fatto risalire ai secoli precedenti e che potrebbe giungere al periodo medievale. Nell'approfondire, infatti, l'esame del contesto ambientale e storico in cui si sviluppa tale sistema di croci, è da notare che nelle località della Campania a ridosso del Molise si rinvengono tutta una serie di antiche strade che costituivano ramificazioni del sistema tratturale. In questa zona, infatti, dalla mappa della Reintegra del 1959, è segnato il Tratturello n. 31 Volturara-Castelfranco, che collegava trasversalmente il tratturo Lucera-Castel di Sangro con il Pescasseroli-Candela.

Le croci viarie indicavano ai pastori il percorso per raggiungere l'Adriatico e ai pellegrini le mete di pellegrinaggio come San Michele sul Gargano e San Nicola di Bari. Le croci erano collocate in punti visibili da tutti, su alture, agli incroci, nei pressi di punti di sosta, nei punti di raduno delle mandrie o di ingresso ai paesi. Per gli abitanti di una zona, oltre ad avere un significato devozionale, le croci potevano indicare anche un confine fra territori di centri abitati o proprietà. I manufatti rinvenuti sul detto crinale tra Tufara e Castelvetere condividono, appunto, le funzioni delle croci viarie in quanto a fattura e a forma strutturale, data,

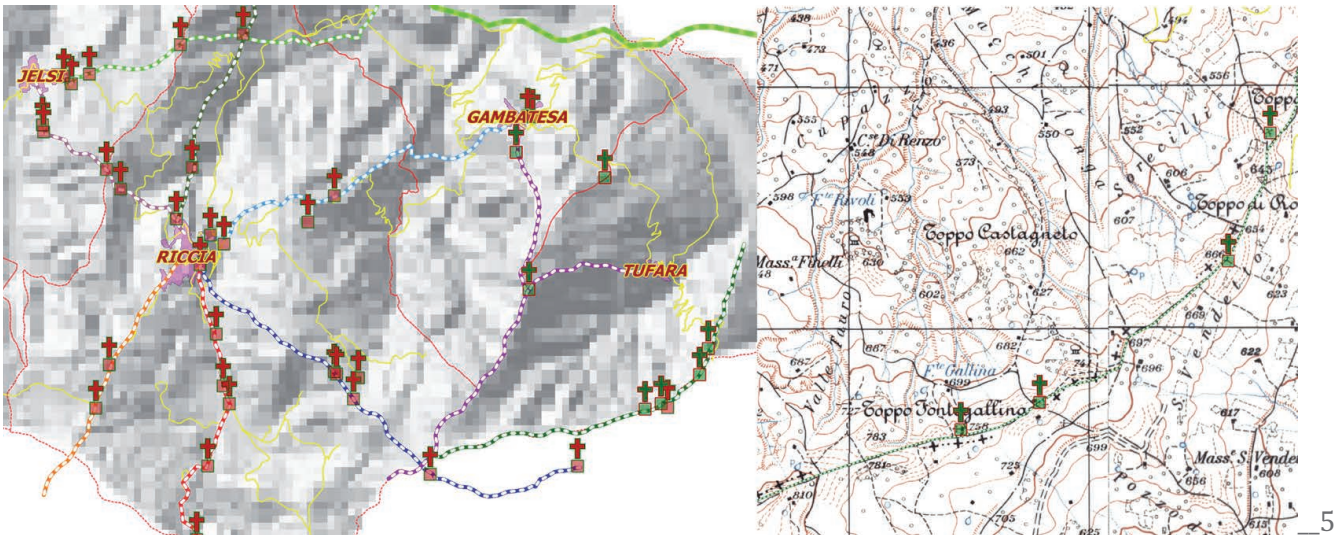
4_Sistema delle croci votive e viarie lungo il confine tra Campania e Molise (foto: Domenico Fornaro).

quest'ultima, dall'innesto di croci latine trilobate, in questi casi aniconiche, lapidee o metalliche, su cippi troncopiramidali e troncoconici. Tali croci presentano caratteri di somiglianza – per materiali, disegno, ma soprattutto per il tipo di ubicazione fuori dei centri abitati – con le croci di Gambatesa (contrada Fontanelle), Mirabello Sannitico (contrade Quercelle, Crocelle, San Giorgio, Colle del Signore), Morrone del Sannio (lungo la strada per il Monastero di Santa Maria di Casalpiano), San Giuliano del Sannio (al quadrivio di due mulattiere colleganti la valle del Tammaro ai comuni a monte di San Giuliano del Sannio e Cercepiccola). Le croci in esame si differenziano invece dalle precedenti per le nicchie presenti a metà altezza dei basamenti, utilizzate per il lascito di piccole lampade e altri oggetti votivi [Fig. 4].

Sul crinale sopracitato, da cui sono apprezzabili le visuali panoramiche sull'abitato di Tufara e sul resto dell'alta valle del Fortore, corre l'antica strada Comunale per Castelvetere, individuabile ancora oggi nella rete dei tratturelli minori per il suo tracciato e per la sua larghezza di circa 10 m. Essa segna tuttora il confine tra Molise e Campania.

Tali opere, di cui quelle limitrofe in reciproco rapporto visivo, costituivano un sistema di segni esprimenti sia la devozione degli abitanti di Tufara, nonché del vicino comune di Castelvetere in Val Fortore, sia dei viaggiatori e dei pastori che percorrevano le vie di comunicazione caratterizzate dal sistema di croci votive descritto. Non è da escludere, peraltro, che tale sistema possa essere servito, oltre a finalità devozionali e di riferimento visivo, anche a marcare, nel secolo XIX, i confini amministrativi tra le province di Benevento e di Molise.

Tali percorsi sono stati individuati, oltre che dall'osservazione diretta dei luoghi, soprattutto a partire dalla cartografia IGM, su cui sono riportate le croci in que-



5_Individuazione su base GIS dei percorsi segnati dalle croci votive e viarie a partire dalla cartografia IGM (elaborazione: Domenico Fornaro).

stione. A partire dai centri abitati, quindi, è facilmente individuabile il percorso che mette in relazione due o più centri vicini [Fig. 5]. La toponomastica è quindi di fondamentale importanza soprattutto in riferimento ai percorsi: *Strada comunale per Castelvetere*, *Strada comunale per Benevento*. Ecco che i sistemi GIS ben si prestano ad una lettura diacronica del territorio attraverso l'analisi cartografica sia delle antiche cartografie dell'*Atlante Geografico del Regno di Napoli* di Giovanni Antonio Rizzi Zannoni completato nel 1812, che a quelle dell'eversione feudale (post 1806), fino ai primi quadri di unione catastale, oltre che alle carte dell'IGM degli anni 1940-1950.

In particolare, la croce viaria sul percorso tra Tufara, Gambatesa e Castelvetere Val Fortore, la cosiddetta *Crocella* è riportata sulla *Pianta del bosco del Comune* del 1812 e tale percorso è denominato *Via della Crocella* [Fig. 6][9].

Sempre in questo ambito territoriale trova risalto il centro abitato del comune di Riccia, caratterizzato da un'antica torre angioina che faceva parte di un complesso fortificato ben più ampio dove vissero Andrea De Capoa e Costanza di Chiaromonte, la regina ripudiata da Ladislao di Durazzo nel 1392[10]. In epoca feu-

9. Su Tufara vedi Giambattista Masciotta, *Il Molise dalle origini ai nostri giorni. Il Circondario di Campobasso*, vol. II, Pierro/Di Mauro, Campobasso 2006. Sul territorio limitrofo di Gambatesa vedi Mario Ziccardi, *Gambatesa e i di Capua: i pastori e i signori*, in *Il Castello di Capua e Gambatesa. Mito, Storia e Paesaggio*, Soprintendenza per i beni storici artistici ed etnoantropologici del Molise, Impatto, Campobasso 2010, pp. 8-21.

10. Su Riccia vedi Berengario Amorosa, *Riccia nella storia e nel folk-lore*, Tipografia Nicola De Arcangelis, Casalbordino 1903 [ristampa Associazione culturale Pasquale Vignola, Riccia 1987]; Fioravante Vignone, *I de Capua a Riccia. Il "Piano della Corte" e l'ideale rinascimentale di Bartolomeo III*

6

6_La Crocella di Tufara (Mappa del Bosco di Tufara, ASCB Fondo Demanio (foto: Domenico Fornaro).

dale Riccia ebbe un ruolo strategico nel panorama molisano tale che ancora oggi sono ben rinvenibili diversi percorsi, che partendo dal centro urbano a raggiera si diramano sia verso i centri vicini, sia verso i territori della Campania [Fig. 7]. In particolare, il toponimo *Morgia Giuntatore* diventa il fulcro di diversi percorsi molisani che si dirigono in Campania.

Le croci viarie che invece si rinvengono nel comune di Riccia, soprattutto realizzate in ferro battuto, presentano insieme a essa dei forti segni devozionali apposti dagli abitanti della contrada: l'immagine della Madonna del Carmine, in questo caso identitaria per essere particolarmente venerata da parte dei riccesi[11], attenti alla cura e al decoro della aiuola e della recinzione di protezione del simbolo: infatti l'edicola sacra, scriveva Guidoni, «appartiene non solo e non sempre all'edificio di cui fa parte, ma all'associazione o alla comunità o al privato che ne ha promossa la costruzione, e che, soprattutto, ne cura l'uso e la manutenzione» [Fig. 7][12].

de Capua, in Dora Catalano, Daniele Ferrara, Fioravante Vignone, *Rinascimento in Molise. Materiali per la ricerca e la valorizzazione*, Palladino Editore, Campobasso 2010, pp. 61-95, con bibliografia.

11. Il culto della Madonna del Carmine in Riccia ha probabilmente origini medievali, da frati carmelitani che dettero vita, nei pressi dell'abitato, a un romitorio, successivamente ampliato nella prima metà del secolo XVI dal vescovo Giacomo Sedati e sovvenzionato dai de Capua, i signori di Riccia appartenenti a ramo diverso della famiglia baronale di Gambatesa. Fu ricostruito nell'attuale forma ottagonale tra il 1862 e il 1864. La statua della Madonna del Carmine, portata in processione e raffigurata su diverse croci votive e viarie in esame, è opera del napoletano Luigi Caputo del 1876 e sostituì nel culto una precedente immagine dipinta (trittico con Madonna e santi carmelitani), Amorosa, *Riccia nella storia*, cit., pp. 173-174; Antonio Santoriello, *Le stagioni di Riccia*, Riccia 2013, pp. 27-28.

7

8

7_Croci votive e viarie tra Riccia (CB) e Gambatesa (CB) su percorsi diretti in territorio campano (foto: Domenico Fornaro).

8_Individuazione dell'antico tracciato tratturale non reintegrato attraverso il confronto delle ortofoto di Google Earth e la cartografia del Rizzi Zannoni (elaborazione: Domenico Fornaro).

Un secondo caso di studio, invece, parte dall'Atlante del Rizzi Zannoni dal quale si rinviene un antico percorso tratturale non reintegrato nella carta ufficiale dei tratturi del 1959, che attraversa i borghi di Limosano e Sant'Angelo Limosano, oggi praticamente dimenticato ma ad un occhio attento ancora riconoscibile nel paesaggio [Fig. 8].

Anche in questo caso la relazione spaziale che il percorso principale individuava era quella di mettere in comunicazione i vari centri di origine medioevale, e da

12. Guidoni, *L'architettura popolare*, cit., p. 106.

9_Croci viarie tra Limosano (CB) e San Biase (CB) (foto: Domenico Fornaro).

questo si diramava una fitta rete di percorsi minori, tra cui quello che attraversando San Biase arrivava a Trivento sede diocesana.
Tutti questi percorsi, però, a differenza dei precedenti, sono segnati da sistemi di croci più povere, meno lavorate. Probabilmente quelle che oggi si rinvengono fanno parte di una lunga tradizione manutentiva che ha visto sostituire nel corso del tempo quelle originarie in legno con quelle in ferro battuto [Fig. 9]. In questa zona l'unica croce lapidea che si rinviene è in prossimità dell'ingresso al centro abitato di San Biase, in località Borgo Croce, sul percorso per Trivento. La croce è inscritta in un cerchio ed è retta da una colonna ottagonale su base della stessa forma poggiante a sua volta su tre gradini di grandezza decrescente. La croce ha come figure principali il Cristo crocifisso su un lato e sull'altro, consumato, un Cristo benedicente. Sotto il Cristo crocifisso vi sono due date il 1549 e il 1648.
Per la loro posizione lungo gli antichi percorsi, per le ampie visuali e le funzioni di punto di riferimento visivo all'interno del sistema viario dei contesti considerati, le croci risultano in stretta relazione con il circostante paesaggio storico ed agrario, motivo per cui si è ritenuto opportuno salvaguardare, attraverso appositi provvedimenti di tutela. Nell'ottica di una tutela che va oltre la salvaguardia del singolo bene, si è pensato di tutelare quell'insieme di croci che tra loro costituiscono sistema, ossia sono legate da relazioni di percorso e di visibilità.
Sono stati quindi individuati prima i percorsi segnati dalle dette croci, di seguito sono state perimetrate le aree di rispetto in funzione dell'ampiezza del cono visivo che da esse si apre, infine assegnate le prescrizioni d'uso.
Attraverso tali provvedimenti sono state quindi salvaguardatele visibilità e le prospettive delle medesime croci, sottoponendo a tutela le aree circostanti alle medesime croci ai sensi dell'art. 45 del D. Lgs. 42/2004, allo scopo di preservarne

l'ambiente nel quale esse sono inserite. Le circostanti aree di rispetto sono state definite tenendo conto delle preesistenze edilizie, che comunque incidono sull'apertura del cono visivo, mediante areali circolari di raggio che variano da 50 m a 150 m, a seconda se si tratta, rispettivamente, di aree già antropizzate o di aree rurali aperte caratterizzate da ampie visuali.
Nelle aree così perimetrate sono le seguenti prescrizioni: non è consentita l'esecuzione di alcun intervento (definitivo o temporale) suscettibile di distruggere l'aspetto esteriore o lo stato dei luoghi; non è consentita l'apertura di cave, la posa di condotte per impianti industriali e civili e la realizzazione di pianificazioni, singole o a rete; dovrà essere conservato l'uso agricolo attuale del suolo nell'area di rispetto dei detti manufatti; ogni intervento da eseguirsi all'interno del perimetro, è sottoposto a preventiva autorizzazione (ai sensi degli artt. 21 e 45 del Codice dei Beni Culturali, D. Lgs. 42/2004).
La combinazione tra la componente naturale e quella antropica che caratterizza ampia parte del paesaggio italiano trova uno spontaneo e antico legame con la rappresentazione di questo nelle arti visive. È una simbiosi tra realtà e rappresentazione suggestiva e di profondo significato spirituale: costituisce per questo una componente fondamentale del nostro patrimonio culturale. Gli studi di Enrico Guidoni hanno contribuito a creare una consapevolezza dei molti significati e valori del paesaggio. Tale coscienza ha trovato una sintesi nel Codice dei Beni culturali (art. 131, c. 1), ove per paesaggio «si intende una parte omogenea di territorio i cui caratteri derivano dalla natura, dalla storia umana o […]», per l'appunto, coerentemente con le tante sollecitazioni dello studioso, dalle loro preziose e delicate «reciproche interrelazioni».

IL PROGETTO 'MUSEO DELLA CITTÀ E DEL TERRITORIO', NUOVI SVILUPPI

'The City and Territory Museum' Project: New Developments

DOI: 10.17401/su.s2.edm23

Elisabetta De Minicis
già Università degli studi della Tuscia
elisabettademinicis@gmail.com

Parole chiave
Museo, conoscenza, educazione, tutela
Museum, Knowledge, Education, Protection

Abstract
La finalità di questo breve scritto è raccontare la nascita di un progetto, il suo sviluppo attraverso l'allestimento di un luogo fisico dove poterlo sperimentare ed, infine, la sua evoluzione in una realtà museale rivolta al futuro, sensibile a nuovi linguaggi tecnologici e nel contempo ancorata a solide tradizioni.
Non un 'Museo territoriale' né un 'Museo della Città' ma un luogo dove il recupero di una dimensione territoriale possa diventare uno strumento di conoscenza, di educazione e di tutela; una determinazione ben lontana dalla logica del «museo chiuso su una dimensione esclusivamente localistica». Così, con Enrico Guidoni, è stato pensato e realizzato il Museo della città e del territorio di Vetralla. Oggi di proprietà del Sistema Museale di Ateneo dell'Università della Tuscia (Vt) è presente, con una scelta di materiali, in uno spazio espositivo permanente, allestito nel complesso di Santa Maria in Gradi a Viterbo, insieme alle altre collezioni che formano lo SMA, portando la conoscenza, attraverso le enormi potenzialità del mondo digitale, fuori dai confini nazionali.

The aim of this short piece is to recount the birth of a project, its development through the setting up of a physical place where it can be experienced and, finally, its evolution into a museum reality aimed at the future, receptive to new technological expression and at the same time anchored to solid traditions.
Not a 'Territory Museum' or a 'City Museum' but a place where the recovery of a territorial perspective can become a tool for knowledge, education and protection; a resolution far removed from the logic of the «closed museum on an exclusively local approach». Thus, with Enrico Gui-

doni, the Museum of the City and Territory of Vetralla was conceived and created. Now owned by the University of Tuscia's Museum Complex (SMA), it exists, with its selection of items and materials, in a permanent exhibition space set up in the Santa Maria in Gradi complex in Viterbo, together with the other collections that make up the SMA, taking knowledge, through the enormous potential of the digital world, beyond national borders.

«Cosa spinge [...] a far rilucere l'arcaico contadino e pastorale nei materiali e nelle forme dei suoi strumenti archetipici come possiamo vedere dalle teche del Museo della Città e del Territorio di Vetralla? [...] una poesia visiva che, accanto a quella dattiloscritta, forma il tessuto meditativo del rapporto col passato. E del rapporto che questo passato silenzioso e artigianale [...] sapeva intrattenere con la natura»[1].

Un Museo di nuovo tipo. La storia

Il 'Museo della città del territorio' nasce negli anni Novanta, quando Enrico Guidoni, insieme a chi scrive, elabora un progetto che porti alla realizzazione di un 'nuovo tipo di museo' che ricostruisca quel solido legame tra città e campagna alla base di ogni tipo di intervento, costruttivo o ambientale, che da sempre ha caratterizzato la nascita e lo sviluppo degli insediamenti storici [Fig. 1]. Un museo che s'identifichi «attraverso lo studio e la conservazione dei materiali e delle tradizioni costruttive contribuendo così ad una nuova coscienza dei valori storico-ambientali».
Non un 'Museo territoriale' né un 'Museo della Città' ma un luogo dove attraverso il recupero di una dimensione territoriale si possano valorizzare anche gli insediamenti medio-piccoli facendo diventare il museo uno strumento di conoscenza, di educazione e di tutela, una determinazione ben lontana dalla logica del «museo chiuso su una dimensione esclusivamente localistica». In una intervista Enrico si augura, con l'iniziativa del Museo, di «riannodare concretamente la storia della città di Vetralla e dei suoi manufatti alla storia della campagna, vista come luogo d'incontro tra ambiente naturale e civiltà contadina»[2].
Il progetto si pone in maniera adiacente ai musei del lavoro contadino o delle

1. Con queste parole Monica Ferrando (cit. Monica Ferrando (a cura di), *Enrico Guidoni. Fin dove riusciamo a leggere,* Vetralla 2017, p. 13), parlando di Enrico poeta, inserisce il Museo della Città e del Territorio, mettendo a stretto contatto la «poesia dei materiali e delle parole», un aspetto che ha fortemente caratterizzato la sua concezione «del mondo e della propria stessa vita» (parole dell'autrice).

2. Da Paola Ovidi, (a cura di), *Intervista col "forestiero", Prof. Enrico Guidoni*, in «L'altra Vetralla. Idee, progetti, dibattiti sulla realtà vetrallese», anno 1, 7, ottobre 1998, p. 4.

1 | 2_

1_Vetralla. La Torre delle mura che ospita il Museo della città e del territorio (foto Davide Ghaleb).

2_Museo della città del territorio. La Sezione Ceramica (foto Davide Ghaleb).

tradizioni popolari e cura il tema degli artigianati legati all'edilizia (insediamento, casa e risorse territoriali); non la ricostruzione di botteghe o luoghi per la lavorazione delle materie prime, ma una raccolta di quegli strumenti alla base dei saperi di ogni artigiano che sapeva usarli in maniera sapiente, adattandoli alle singole esigenze; artigianati che sono parte integrante di quegli ambiti considerati 'minori' che costituiscono, nel mondo attuale, una ricca risorsa di conoscenze per una corretta valorizzazione e tutela dei nostri beni culturali[3] [Fig. 2]. Finalità del Museo è divulgare per creare cultura attraverso la conoscenza di quello che ha creato la comunità civile (gli artigianati, le tecniche costruttive dell'edilizia domestica, i manufatti della vita quotidiana) attraverso l'esposizione di oggetti, ma, soprattutto, attraverso una attività dove il Museo diventa promotore, protagonista, ispiratore. È importante, a questo fine, la scelta dell'edificio dove nasce il Museo, in quanto deve suscitare una 'emozione immediata' sul visitatore che si trova a contatto con un ambiente 'armonioso', rispettoso della sua condizione storica [Figg. 3-6].

3. Lo 'Schema programmatico' del Museo prevede una articolazione adatta a diverse esigenze con la possibile istituzione di musei a carattere regionale o locale, con una specifica attenzione al carattere storico degli edifici che dovranno ospitare i musei (manufatti a carattere militare, connessi con attività artigianali o paleoindustriali, edifici civili o ecclesiastici); si vedano, su tutti i passaggi programmatici del progetto due articoli di Enrico Guidoni (Idem, *Il "Museo della città e del territorio di Vetralla". Teoria e sperimentazione,* in «Architetti Viterbo, Periodico trimestrale dell'Ordine degli Architetti e provincia», Anno VIII, 3, 1992, pp. 8-13; Idem, *Il Museo della città e del territorio*, in «Il Coltello di Delfo, Rivista trimestrale di Cultura materiale e Archeologia Industriale», Anno VII, 26, giugno 1993, pp. 35-40).

3_Museo della città del territorio. La Sezione Ferro e Metalli (foto Davide Ghaleb).

4_Museo della città del territorio. La Sezione Ferro e Metalli (foto Davide Ghaleb).

Tutte le iniziative promosse dal Museo portano verso un unico obiettivo «creare cultura per ottenere un maggior rispetto della città storica che vive con il suo territorio», recuperare lo 'spirito del luogo' attraverso l'osservazione dei 'particolari'. Ritrovare le specificità locali per difendere e conservare la bellezza della diversità che deriva proprio da questo stretto legame tra la città ed il suo territorio. Su questa falsariga nasce anche un'associazione spontanea di cittadini con il nome di 'Vetralla città d'Arte' (14 novembre 1998).

5 | 6_

5_Museo della città del territorio. La Sezione Ferro e Metalli, particolare del camino (foto Davide Ghaleb).

6_Museo della città del territorio. La Sezione Lavoro del Muratore (foto Davide Ghaleb)

Nuovi sviluppi, il Sistema Museale dell'Ateneo della Tuscia

Il Museo, dal 2008[4], è parte integrante del Sistema Museale dell'Ateneo della Tuscia, nato nello stesso anno. Sotto la guida di un Comitato tecnico-scientifico, formato dai responsabili scientifici delle varie collezioni (ad oggi 14, collegate ai Dipartimenti o direttamente all'Ateneo), presieduti dal Presidente e con l'aiuto di una unità di personale tecnico, altamente qualificata, lo SMA ha svolto, in questi primi dieci anni, un'attività intensiva rivolta agli studenti, ai ricercatori ed ai cittadini.
Le finalità dello SMA, infatti, sono molteplici[5] anche per l'estrema varietà delle sue collezioni che coprono ambiti sia del mondo scientifico che umanistico.
Una delle prime preoccupazioni è stata quella di rendere questo importante pa-

4. Donato da Enrico Guidoni, con legato testamentario, all'Università della Tuscia.

5. «Si propone di sostenere e promuovere la tutela e la valorizzazione del patrimonio architettonico dell'Ateneo e delle sue collezioni storiche, demo-antropologiche, scientifiche e artistiche; cura inoltre la conservazione e la valorizzazione del patrimonio museale dell'Ateneo e la catalogazione informatizzata del patrimonio; coordina una corretta esposizione dei reperti, delle opere e delle collezioni ad uso non solo della didattica universitaria, ma anche di un'utenza più vasta, con particolare riferimento alle scuole di ogni ordine e grado; promuove e incentiva la divulgazione dei risultati degli studi e delle campagne di ricerca da chiunque compiuti sul materiale conservato presso le strutture afferenti al S.M.A.; svolge attività di ricerca nell'àmbito delle collezioni museali l'Ateneo e promuove rapporti di collaborazione scientifica con altri Musei Universitari, italiani e stranieri, favorendo anche specifici progetti di ricerca e di valorizzazione».

7_Viterbo, Santa Maria in Gradi. Mostra permanente SMA, Il Museo della città e del territorio di Vetralla.

trimonio, a volte conservato negli scantinati dei diversi Dipartimenti, fruibile al grande pubblico (*in primis* alla conoscenza dei colleghi e degli studenti, ma anche delle scuole e della cittadinanza). È stato così inaugurato, nel 2015, uno spazio espositivo permanente, allestito negli storici ambienti del complesso di Santa Maria in Gradi a Viterbo, con una scelta di materiali, messi in mostra, che rimandano alle singole collezioni o a veri e propri Musei, come nel caso dell'Orto Botanico e del Museo della città e del territorio di Vetralla.
Per la prima volta il patrimonio dell'Ateneo – già attivo e conservato attraverso il Sistema Museale – diventa museo, e presenta le sue collezioni al pubblico [Fig. 7].
Ha contraddistinto, poi, l'Attività dello SMA la partecipazione ad alcuni progetti a livello nazionale ed internazionale mirati a rilanciare il ruolo dei Musei universitari nella ricerca, tutela e valorizzazione del patrimonio culturale (in particolare si citano: il progetto MIUR che ha coinvolto dodici realtà accademiche [6], con la partecipazione a Seminari nazionali e internazionali[7] e il progetto MIUR 'I

6. Il progetto dal titolo *Le tecnologie informatiche e le nuove realtà per la conoscenza, il networking e la valorizzazione del patrimonio culturale scientifico: il ruolo della rete dei Musei Universitari* ha coinvolto le Università di Bari, Cagliari, Chieti-Pescara, Ferrara, Firenze, Modena-Reggio Emilia, Parma, Perugia, Roma "La Sapienza", Salento, Siena e Tuscia, che hanno dato vita alla compilazione di un certo numero di schede di catalogazione dei beni conservati presso le loro sedi, poi inserite in un portale internazionale. L'Università della Tuscia ha catalogato 2000 esemplari scelti in modo proporzionato e ragionato tra tutti i beni che costituiscono il suo patrimonio.

7. Nel 2013, partecipazione al Seminario Internazionale "Learning at museum. Education and

8_Portale Rete dei Musei Universitari Italiani, il Museo della città e del territorio di Vetralla

Musei universitari per l'orientamento scolastico'[8]). Ai progetti si sono aggiunte una serie di visite presso altri organismi europei con l'obiettivo di creare una rete di collaborazione e conoscenza importante per lo sviluppo e la crescita del nostro Sistema Museale[9] [Fig. 8] ed una convenzione tra lo SMA e il Laboratorio

multimediality to internationalize the network of the Italian University Museums" con un intervento dal titolo "*Naturalis historia: communicating knowledge through new technologies*" (Elisabetta De Minicis, Vera Anelli), organizzato dall'Università di Modena con la collaborazione dell'UMAC - University Museums and Collections International Commitee, dell'ICOM - International Council of Museums, il contributo della rete dei Musei Universitari Italiani; nel 2014, partecipazione al Seminario Internazionale "Museums and Innovation- The contribution of digital technologies to the development of the social and cultural role of Museums" con un intervento dal titolo "*Naturalis historia and the use of ITC's in the relationship with the territory: two examples*" (Elisabetta De Minicis, Vera Anelli), organizzato dall'Università di Modena con la collaborazione dell'UMAC University Museums and Collections International Commitee dell'ICOM, International Council of Museums, e il contributo della rete dei Musei Universitari Italiani.

8. Dove ha partecipato ancora il network di musei universitari. «Il progetto intende avvicinare gli studenti alla cultura scientifica non solo mediante la visita ai diversi musei, tradizionalmente intesa, ma soprattutto attraverso un percorso articolato tra le collezioni scientifiche museali (e la loro genesi) e l'approccio sperimentale, con particolare riferimento al rigore del metodo, al controllo e alla riproducibilità degli esperimenti». La partecipazione dello SMA nell'Attività di orientamento si è concretizzata nell'elaborazione di quattro percorsi legati alle collezioni scientifiche che vengono proposti alle scuole superiori come orientamento all'Università.

9. Il Sistema Museale fa parte dell'UMAC – University Museums and Collections (sezione dell'ICOM, International Council of Museums), quindi dal 2015 la dott.ssa Vera Anelli, grazie alle borse

di Restauro del Corso di Laurea Magistrale in Conservazione e Restauro dei beni culturali dell'Ateneo della Tuscia [10]; negli ultimi due anni sono state organizzate una serie di interessanti conferenze sul tema del Restauro che hanno coinvolto, di volta in volta, la cittadinanza viterbese, le scuole ed il Museo di Vetralla.
Attualmente lo SMA partecipa, insieme ad altre realtà locali, al progetto 'Le Porte della Tuscia: i musei e monumenti della Tuscia viterbese come motore di sviluppo locale'[11], dove finalità principale è di dotare i Musei di nuove tecnologie, in linea con le nuove tendenze della comunicazione.
Infine, nella saletta /conferenza dello spazio espositivo di S. Maria in Gradi i docenti responsabili delle singole collezioni organizzano, mensilmente, conferenze sui temi più importanti rappresentati nello SMA e sulle ricerche in corso cercando di avvicinare, in questo modo, il grande pubblico in un'opera di sensibilizzazione costante su problematiche di grande attualità.

Per concludere si può senz'altro affermare che l'idea iniziale su cui è stato realizzato il Museo della città e del territorio, la presenza di un organo di cultura e ricerca rivolto non solo ai cittadini di Vetralla o del Lazio, ma ad una serie di eventi importanti in campo nazionale ed internazionale, non solo è ancora valida ma contribuisce ogni giorno ad 'educare' cittadini e studiosi di ogni genere a grado ad una maggiore sensibilità verso i temi portanti della nostra civiltà. Lo studio dell'ambiente urbano e territoriale aiuta a capire profondamente aspetti più generali che riguardano la salvaguardia delle radici storiche e culturali che caratterizzano ogni luogo; la conoscenza ed il rispetto, pur nelle necessarie innovazioni, delle tradizioni, dei modi di comportamento, delle origini nel linguaggio, verbale e artistico, di ogni luogo è alla base di una programmazione sostenibile, in ogni senso, del paesaggio urbano e rurale.
Il mondo digitale, di cui naturalmente anche il Sistema Museale della Tuscia sfrutta le enormi potenzialità portando la conoscenza fuori dai confini nazionali ed avvicinando sempre più il mondo della scuola e dell'università alla conoscenza della cultura materiale così ben rappresentata nel Museo della città e del territorio di Vetralla, non potrà mai sostituire, comunque, l'emozione del con-

---

europee ERASMUS ha visitato vari musei universitari: le Jardin des Sciences dell'Università di Strasburgo, il Natural Museum of Crete University, il Natural History Museum dell'Università di Sarajevo, il Museu Nacional de Historia Natural e de Ciencia (MUHNAC) - Universidade de Lisboa.

10. (Dipartimento Dibaf) per la realizzazione di progetti sulla valorizzazione, la musealizzazione, la conservazione ed il restauro, oltre ad attività propedeutica di ricerca storico-artistica.

11. Il progetto è risultato vincitore dell'Avviso Pubblico "Ricerca e sviluppo di tecnologie per la valorizzazione del patrimonio culturale", intervento 2 del Distretto Tecnologico per le nuove tecnologie applicate ai beni ed alle attività culturali della Regione Lazio.

tatto diretto con l'oggetto, così come con la visione dell'opera d'arte. Dunque, la raccolta di oggetti effettuata, così amorevolmente e con dovizia di scelta, per la costituzione del Museo rappresenta ormai una preziosissima testimonianza del passato sempre più necessaria a capire il presente e a indirizzare la giusta strada per un futuro che dovrà necessariamente tornare a riscoprire la grande potenzialità che l'uomo ha sempre avuto nel creare, dalle risorse naturali, gli oggetti della vita quotidiana. Comunque vadano le cose rimarrà qui la testimonianza di quello che è stato attraverso una serie di manufatti di cui, nella maggior parte dei casi, contadini e cittadini si sono liberati da tempo rendendo preziosa e quasi un *unicum* la collezione conservata a Vetralla, testimonianza di un passato artigianale che sapeva dialogare con la natura.

Scheda descrittiva

Il progetto vede come esperienza pilota il Museo di Vetralla, iniziata nel 1991 nella sede provvisoria in piazza Don Pallini, per poi trasferirsi, dal 1993, nella sede attuale, in via di Porta Marchetta[12].
Il Museo, con il suo particolare taglio territoriale esteso a tutti i centri storici della Tuscia, viene inserito, fin dalla sua nascita, nel circuito dei musei a carattere demoantropologico della Regione Lazio. E', naturalmente, ospitato in un edificio storico, compreso nelle mura di difesa della città, composto da una torre circolare costruita nel XV secolo insieme all'edificio /postazione di guardia a difesa dell'angolo nord-occidentale delle mura medievali, ancora in parte visibili all'interno. La struttura, trasformata in epoca moderna in luogo per la conservazione e imbottigliamento del vino, conserva ancora le tracce degli impianti di lavorazione ed un cantinone con l'alloggiamento per le botti. Nell'area dell'ingresso una fossa granaria, collocata all'esterno delle mura medievali, utilizzata poi come 'butto' (scavo stratigrafico del 1998), profonda m 4,25, è stata musealizzata così da permetterne una visione completa e la possibilità di scendere all'interno per ispezionare la struttura.
L'allestimento è articolato in Sezioni (Ceramica e laterizi, Ferro e metalli, Legno, Pietra e lavoro del Muratore) e si sviluppa sui tre livelli dell'edificio; ogni Sezione è dedicata agli strumenti legati alla lavorazione delle diverse materie prime e ad alcune categorie di oggetti emblematici per la complessità e l'importanza della

12. Rimando per una descrizione approfondita del Museo e delle sue Sezioni a Elisabetta De Minicis, *I Musei della Città e del territorio: l'esempio di Vetralla,* in Teresa Colletta (a cura di), *Città storiche e turismo culturale. Città d'Arte o città di cultura? Marketing urbano o turismo culturale?*, ICOMOS, Workshop (Ravello 23-24 maggio 2012), Napoli 2013, pp. 187-198.

produzione e per la diffusione in ambito territoriale e urbano[13]. Ogni vetrina è concepita come un piccolo museo autonomo, articolato in modo da evidenziare i confronti con il passato (ricorrenti quelli con l'Encyclopédie di Diderot e D'Alembert) ma anche con molti musei specializzati sorti negli ultimi anni in campo nazionale.

Vi è poi, naturalmente, la promozione mediatica, attraverso il web ed altri strumenti informativi, di tutti gli eventi che si svolgono al suo interno (conferenze, mostre, presentazioni di libri, musica, teatro).

13. Gli oggetti esposti sono stati acquistati, a partire dal 1991, nel piccolo mercato antiquario o direttamente dagli artigiani, oppure donati al Museo da artigiani o comuni cittadini, come specificato nelle didascalie.

ALLE STAMPE PER RICORDARE ENRICO

«FIN DOVE RIUSCIAMO A LEGGERE»: LA POESIA COME METODOLOGIA IMPLICITA NELLE SCIENZE UMANE

«As far as we can read»: Poetry as Hidden Methodology of Human Sciences

DOI: 10.17401/su.13.mf24

Monica Ferrando
Direttrice della rivista on line «De pictura», Quodlibet
tacitaherrando@yahoo.com

Parole chiave
Poesia, archeologia, metodologia, architettura primitiva, immagine
Poetry, Archeology, Methodology, Primitive Architecture, Image

Abstract
Nell'opera scientifica di Enrico Guidoni la poesia ha avuto un ruolo? Il mio intervento pone una domanda che non è certo all'ordine del giorno tra gli studiosi. La domanda contiene infatti l'ipotesi che la poesia, in questa opera imponente di storico dell'urbanistica e dell'arte un ruolo, e non secondario l'abbia avuto eccome. Un ruolo peraltro, anche se nascosto, nemmeno necessariamente marginale.
Vorrei assumere a guida di questo quesito due brevi poesie comprese nella raccolta inedita appena pubblicata dall'editore Davide Ghaleb cui si è dato come titolo *Fin dove riusciamo a leggere,* perché entrambe mettono in scena quella prima persona plurale usata normalmente nella prosa scientifica.

Did poetry play a role in Enrico Guidoni's scientific work? My contribution poses a question that is certainly not currently on the agenda among scholars. In fact, the question contains the theory that poetry, in this imposing work by a historian of urban planning and art, did indeed have a role, and by no means a secondary one; a role, though hidden, that was not necessarily marginal.
I would like to lead this inquiry with two short poems included in the previously unpublished collection recently released by the publisher Davide Ghaleb, which was given the title As Far As We Can Read*, because both use the first person plural normally reserved for scientific prose.*

La prima: *Radiografia*[1]

La radiografia mostra / un sole / nel cui centro / ombelico della conoscenza / passa un filo / di pensiero / che ci stringe uniti.//

Essa presenta la metafora della raggiunta visibilità di un legame forte, degli amanti come degli umani, destinato a restare altrimenti ben nascosto. Si tratta di un legame di pensiero e quindi è lecito collegarlo a quanto la ricerca produce nella sua incessante attività, che lascia però implicita e non tematizzata l'importanza ontologica di un lavoro mentale davvero condiviso.

La seconda: *Incontri*

Ogni volta apriamo a caso il libro /dove ogni cosa è già scritta / e viviamo esattamente fin dove riusciamo a leggere.//

La metafora di un libro aperto dinnanzi a ciascuno di noi, dove tutto è già accaduto secondo la necessità dell'essere ma deve ancora accadere secondo la contingenza del divenire, mostra innanzitutto come solo la consapevolezza di una condizione comune contenga il riconoscimento di una varietà irriducibile. È in questo punto invalicabile e imprevedibile che vita e lettura si incontrano fino a scambiarsi le parti, esponendosi avidamente sia alla promessa delle possibilità che alla loro inevitabile interruzione: possibilità di vita e di comprensione fanno tutt'uno.

Queste due brevi coppie di versi mi sembrano particolarmente illuminanti per cercare di cogliere il significato della poesia in un'opera di pensiero e di ricerca identificandolo con ciò che vorrei chiamare una 'metodologia implicita'. Già l'uso canonico, nella prosa scientifica, della prima persona plurale può dunque lasciarsi spalancare dai versi a quel senso ulteriore che contiene le ragioni profonde della ricerca stessa. È nella poesia, infatti, che il 'noi' usato normalmente dagli studiosi per presentare il risultato di indagini e argomentare ipotesi si rivela

1. Monica Ferrando (a cura di), *Fin dove riusciamo a leggere, Raccolta di poesie di Enrico Guidoni*, Davide Ghaleb, Vetralla 2017.

come eloquente dettaglio: esprimere l'importanza decisiva, per ogni ricerca che si muova all'interno delle scienze umane, di una condizione comune come suo imprescindibile orizzonte di senso. Condizione che, se anche non potesse in alcun modo venir interrotta o sospesa – cosa che non si può comunque escludere – deve venire costantemente interrogata e mai tacitamente presupposta. È in nome di questo comune desiderio di comprensione e elaborazione, mai indenne da una indispensabile funzione critica e giudicante, cioè in ultima analisi politica, che si svolge infatti qualsiasi attività di ricerca e di riflessione. Se la poesia consente una visione sintetica ed essenziale del significato dello studio e del suo appassionato ma limitato e difettivo procedere, è chiaro che essa sola ha il potere e l'autorità di rimandare al senso originario di ogni ricerca. In quel 'noi' generico e distaccato dobbiamo quindi ancor sempre riuscire a leggere il 'noi' vibrante il cui statuto ontologico è il pensiero, inteso come l'unica dimensione veramente umana virtualmente condivisa. Il *filo di pensiero /che ci stringe uniti* è indissolubilmente intrecciato a quello della vita, che si identifica allora a sua volta con la lettura – del *liber naturae?* – e con essa anche si interrompe e si riannoda.

Siamo quindi giunti ad un primo punto fermo: il ruolo della poesia in questa opera scientifica è quello di funzionare proprio come una archeologia il cui preciso compito sia quello di rendere visibile e leggibile il senso di una ricerca senza fine volta a riannodare i fili strappati della vita e della storia.

Entro l'opera molteplice di Enrico Guidoni cercherò di individuare alcuni passaggi in cui una metodologia poetica implicita risulti particolarmente evidente. Essa emergerà nell'apertura di significato in cui viene posto il dato preso in esame. La prova del dinamico parallelismo di questo procedere è offerta dalla risonanza che il dato acquista nei versi, ampliando nel contempo lo spazio della ricerca e inaugurando quindi un ritmo vicendevole di espansione e contrazione in cui il pensiero poetico è latente nel pensiero scientifico e viceversa. È questa, d'altra parte, anche la funzione più propria dell'archeologo delle forme: concentrarsi sull'infinitamente piccolo della storia concreta per attingere l'infinitamente grande della storia universale, che diversamente si condanna a ripetere le formule interpretative proprie del potere dominante per fungerne da costante legittimazione; oppure si consegna alla vuota insignificanza dell'astrazione. Come scrive Seferis:
«*la poesia / non immergerla nei platani profondi / nutrila della terra e della roccia che hai. / Il resto – / scava sul posto per trovarlo* (Τὸ ποίημα / μὴν τὸ καταποντίζεις στὰ βαθιὰ πλατάνια / θρέψε το μὲ τὸ χῶμα καὶ τὸ βράχο ποὺ ἔχεις. / Τὰ περισσότερα – / σκάψε στὸν ἴδιο τόπο νὰ τὰ βρεῖς)»[2].

2. Giorgos Seferis, *Solstizio d'estate, VII, Tre poesie segrete*, 1966.

Il lungo studio di Giorgione, confluito in parte nell'opera *Giorgione. Opere e significati* del 1999, che si apre con un capitolo intitolato *La poesia, la musica, il canto e la pittura*, pone immediatamente, a differenza dei precedenti esegeti, la pittura del maestro veneziano in un rapporto generativo con la poesia e la musica. Il corpo dell'immagine è sostenuto dal verso cifrato che ne costituisce l'anima e che dà vita a una unità inscindibile e segreta. «Quando si parla di rebus o cifre – scrive Guidoni – occorre distinguere, seguendo la più antica teorizzazione, tra il 'corpo' (la figura che ne costituisce l'aspetto visibile) e l''anima' (cioè il motto o significato nascosto). Con questa suggestiva dialettica si viene ad istituire un rapporto biunivoco tra apparenza e realtà interiore che è anche uno dei connotati della pittura, e che spiega il successo di questo espediente presso tutti quegli artisti e quei letterati amanti degli enigmi, indipendentemente dalla volontà di ricollegarsi ad esperienze del mondo antico (geroglifici)». Solo chi fosse penetrato nello spirito della cultura poetica di Giorgione, che non era affatto quella ufficiale e ortodossa dei petrarchisti, ma quella eterodossa e antiecclesiastica sorta intorno alla cerchia del filosofo albanese-padovano Nicolò Leonico Tomeo, poteva aprire in un colpo solo parola e immagine. L'originalità e singolarità della parola in questione, che quindi escludeva e scoraggiava in partenza ogni tentativo iconologico di interpretazione, era infatti una parola poetante che il poeta non meno che pittore Giorgione aveva 'scritto' dipingendo figure il cui compito era di apparire rigorosamente gratuite, prive di ogni significato o dotate di un significato talmente immediato da renderle ancora più sigillate. Una *art of painting* parallela all'*art of writing* già da tempo praticata dai filosofi non allineati al dogma? Lo studioso la presenta con tutta l'acribia e il rigore dello storico ma guidato, nello stesso tempo, da una intuizione poetica sullo statuto dell'immagine come strumento autonomo di una molteplicità coerente, e al tempo stesso libera e imprevedibile, di significati. Per questo occorre saperla rieseguire quasi musicalmente, facendo sentire la possibilità di una variazione continua molto simile a quello che in musica si chiama 'indeterminazione' e anche 'improvvisazione'. Vista in questa prospettiva, la scoperta della presenza del *rebus* risolutore entro la trama delle figure giorgionesche non è certo una banalizzazione del dipinto e della sua composizione per la pretesa di averne esaurito il significato ma, al contrario, il risultato di una profonda riflessione sullo statuto di apparenza che spetta all'immagine pittorica come tale. «Si può dire – scrive ancora Guidoni – che, sull'esempio di Leonardo che ci ha lasciato memorabili fogli di studio già da tempo decodificati, si tratta di un procedimento tipicamente rinascimentale per la possibilità che offre di separare completamente la forma dal contenuto, giungendo così a nascondere, entro corpi apparentemente banali, anime del tutto inaspettate»[3]. Ma non è questo anche precisamente il procedi-

3. Ferrando (a cura di), *Fin dove riusciamo a leggere*, cit., pp. 20-21.

mento del poeta, che affida alle immagini dipinte dalle parole, talvolta anche qui immagini apparentemente banali, un pensiero non altrimenti formulabile?

È chiaro che la presenza del *rebus* non toglie potenza alle immagini di Giorgione: al contrario non fa che rivelarla perché, al pari dei versi della poesia, ne rappresenta l'irriducibile anima individuale in forma di parole, mostrando a sua volta come anche le parole possano essere comprese e contenute nella forma visibile ma criptica della pittura. A questo punto vorrei avanzare l'ipotesi che quella stessa esigenza di poesia mostrata nell'opera di Giorgione, di cui il rebus è la spia e la soglia, risponde perfettamente all'esigenza metodologica di uno stile interpretativo il cui interno contiene come nucleo vitale un termine di verità non altrimenti dicibile che come poesia. Saremmo cioè invitati a riconoscere nella poesia né più né meno che un'istanza di testimonianza che lavori dentro il metodo scientifico come pungolo alla ricerca di una verità che nessuna metodologia può promettere perché si offre soltanto nell'evidenza non programmabile dell'esperienza. L'archeologia poetica che qui vediamo all'opera funziona quindi proprio come rimando sorgivo e costante del metodo a un'esperienza di verità da cui risulta puntualmente, anche se nascostamente, inseparabile. In quell'esempio di rinnovata mitopoiesi che è *Correzione di un mito* leggiamo infatti, alla prima strofa, di una ricerca della verità che non si appaga, come Narciso, del visibile per poi cadere nel vuoto di un'immagine autoreferenziale ma, senza arrestare l'immaginazione mitopoietica, pensa piuttosto la bella apparenza come scorza di una sostanza invisibile, unico modo di afferrarla e interrogarla.

Il mito da correggere è errato
per eccesso di corporeità
per difetto di spiritualità.
Innamorarsi della bellezza
esteriore è un difetto greco
che ci portiamo dentro
senza sapere il perché.
Il mito va raccontato
di nuovo con molta umiltà,
per una diversa verità.

Se la ricerca è quindi consentita e resa coerente da una metodologia che procede verificandone via via i risultati, solo l'esperienza poetica, nutrendola e illuminandola dall'interno, può testimoniare di quella verità sulla cui esperienza riposa il senso ultimo di ogni ricerca.
Questo procedere dotato per così dire di un lume interno è presente anche in *Architettura primitiva*, ponderoso volume comparso nel 1975 nella collana

Electa diretta da Pier Luigi Nervi[4]. Quella che si presenta come la «prima ricerca globale sull'architettura primitiva» enuncia una linea metodologica ben precisa, la scelta. Una scelta «operata per mettere in luce il ruolo dell'architettura nelle società mantenutesi, fin quasi ai nostri giorni, al di fuori delle grandi organizzazioni statuali». Il libro consisterà quindi della «sintetica esemplificazione, a carattere tecnico-descrittivo, relativa a circa duecento tradizioni architettoniche, ordinate geograficamente»[5]. L'uso del termine 'tradizione architettonica' lascia chiaramente intendere come l'architettura, se concepita in senso antropologico, rappresenti la prova più certa della totale indipendenza del concetto di civiltà umana politica da quello di stato. Attentamente studiate queste forme potranno quindi rivelarsi estremamente feconde sia come termini di confronto e di giudizio sull'attuale grado di civiltà dell'occidente, sia come ultime dirompenti custodi di un rimosso rapporto con l'origine. Quelle che saranno individuate e descritte sono infatti le strutture originarie del modo in cui gli esseri umani hanno trasformato la natura in mondo, spazio vitale in cui l'esperienza psichica dell'invisibile si connette indissolubilmente al visibile, il concreto della tecnica al simbolico del linguaggio. Di conseguenza, anche lo sguardo che ad esse si applica sarà spontaneamente indotto a mettere in questione le proprie abitudini percettive. Se poi, come in questo caso, esso non solo ha deposto ogni sentimento di occidentalistica superiorità, ma apre la possibilità di una simpatetica identificazione poetica, il risultato sarà non soltanto quello di ampliare la mente e le conoscenze, ma anche di inaugurare processi immaginativi che renderanno più acute e profonde le conoscenze stesse.

È irrinunciabile, a questo proposito, per comprendere come solo l'immedesimazione poetica consenta di superare la voragine di un'impossibile reciprocità, riandare brevemente al pellegrinaggio di Aby Warburg presso una tribù di indiani Pueblos avvenuta più di un secolo fa. Tra il 1895 e il 1896, lo studioso amburghese lasciava deluso New York per dirigersi verso il Nuovo Messico. Cosa cercava? Una soglia psichica per aggirare lo sbarramento di una cultura, la sua, che aveva definitivamente sigillato la fonte comune di immagine e mito. Storico dell'arte rinascimentale egli, però, non poteva che limitarsi a rappresentare le ragioni dell'immagine. Lo si vede nella fotografia che lo ritrae insieme al capotribù Hopi mentre gli impedisce di sottrarsi all'obiettivo. L'uomo europeo tiene infatti saldamente per un braccio qualcuno poco disposto a farsi rubare, secondo le sue credenze, insieme all'apparenza visibile anche l'anima invisibile. Il risultato della

4. Enrico Guidoni, *Architettura primitiva*, Electa Editrice, Milano 1975.
5. Ibidem, p. 9.

costrizione, un nulla rispetto a quelle micidiali inferte per secoli alle popolazioni indigene, darà ragione al capotribù. Se guardiamo attentamente l'immagine conservata fino ad oggi, ci accorgiamo che essa si limita a riprodurre due corpi, quello mingherlino dell'europeo famoso e quello imponente del capotribù senza nome. L'universo mitico che alberga nella mente di costui, e che la sua apparenza fisica lascia solo presagire si presume visivamente riassunto nello schema occidentale di una mimesi irriflessa di cui la fotografia rappresenta l'estremo coronamento. L'immagine corporea dell'uomo ancora 'antico', rubata a scopo documentario per compensare l'irreparabile amnesia del moderno, soccombe, pur nella sua indiscutibile superiorità estetica, al sorriso soddisfatto dello studioso.
Sappiamo, dal finale della conferenza dedicata da Warburg a questa esperienza, *Il rituale del serpente,* che egli, da nuovo sciamano delle immagini e scopritore del loro emancipato potenziale, pure aveva sentito il bisogno di appellarsi a un principio invisibile che alberga nella coscienza. «Il pensiero mitopoietico e quello simbolico, nella loro lotta per spiritualizzare la relazione dell'uomo con l'ambiente hanno creato lo spazio come zona di contemplazione e di ragionamento, quella distanza che la connessione istantanea dell'elettricità distrugge, a meno che un'umanità disciplinata ristabilisca le inibizioni della coscienza»[6].
Forse proprio grazie a un'esperienza di cui fu l'unico del suo ambiente ad avvertire l'esigenza, egli sarebbe stato il solo ad accorgersi che il paradossale rapporto proporzionale tra potere delle immagini e disincanto moderno avrebbe troncato quasi definitivamente il legame vitale da cui l'immagine nasce e riceve nutrimento: il mito poetico, cioè l'invisibile. L'immagine diverrà infatti mito di se stessa, in un vortice autoreferenziale che farà dell'occidente una trionfante ma stridente macchina celibe.

Solo una mente poetica può sentirsi altro da sé, come aveva messo per iscritto Rimbaud nella lettera a Paul Demeny del 15 maggio 1871 («infatti io È un altro - *Car JE est un autre*»). Non può che essere illuminata da questa consapevolezza la via da percorrere per sottrarsi all'automatismo metodologico dettato dalla scienza occidentale nel suo sistematico scrutinamento dell'altro. Vorrei mostrare come Guidoni, nella sua scelta archeologica di studio delle origini etniche dell'urbanistica, implicitamente seguisse un'esigenza poetica, quella dettata da una comprensione attenta dei significati latenti nelle forme, facendo dei risultati di questa osservazione una testimonianza in cui l'altro raggiunge il sé. In questo senso si può forse parlare di metodologia poetica, quando l'esigenza di verità del sapere

6. Aby Warburg, *Il rituale del serpente*, 1923, traduzione di Gianni Carchia, in: «Aut Aut», gennaio-aprile 1984, pp. 17-39.

scientifico rimanda a una esperienza di verità comunicabile solo nella forma della poesia. Rivivere, per esempio, in se stessi, come pura esperienza immaginativa, quel legame che sistemi spazio-temporali sostenuti dal mito intrattenevano con la dimensione dell'invisibile mostrando la morfologica vitalità di quella tradizione ancestrale che è la disposizione degli spazi e la costruzione della propria casa. La descrizione scientifica di questi mondi abitativi originari conferma, nella chiara individuazione dei nuclei di significato che ne hanno dettato la conformazione, la presenza di una metodologia orientata a comprenderli nella loro pienezza, tanto come dati di irriducibile singolarità storica che come momenti pregnanti e interlocutori per il presente. Il gesto archeologico, infatti, se impedisce di fare dell'altro l'ennesimo modello estetico alternativo consente di penetrare per quanto è possibile nella potenza significante del suo mondo, addentrandosi nella sua specificità storica. E non è detto che questo esercizio non si riveli un potente antidoto contro la tentazione globalizzante del pensiero storico in generale. L'orientamento metodologico della ricerca è chiarissimo. Non dobbiamo comprendere la specificità di questa architettura a partire dalle condizioni geografiche e materiali in cui si è formata più di quanto non faremmo per capire l'architettura europea, bensì muovere dal suo nucleo spirituale, dalla speciale relazione che la comunità intendeva istituire sia al suo interno che col territorio. Solo in questo modo riconosceremo immediatamente a questa architettura il ruolo di «istituzione politico-sociale»[7]. L'attenzione alla specificità storica propria dei singoli sistemi di riferimento intesa come condizione imprescindibile della varietà delle culture umane storna da sé qualsiasi possibile aggancio con quella filosofia della storia responsabile della crescente omologazione del pianeta, per riconoscere al suo posto l'esistenza di una feconda pluralità etnocentrica. In questa luce lo sguardo che viene da altrove può partecipare alla dimensione invisibile, mitopoietica, di cui questi mondi ancora mostrano la potenza ideativa. Emerge la chiara intenzione di penetrare, per quanto è possibile, nel processo immaginativo che si riesce a 'leggere'. Se leggiamo a nostra volta una delle pagine in cui, proprio a proposito degli indiani Pueblo, si testimonia della sopravvivenza, più archeologica che reale, di preziosi modelli abitativi di convivenza umana, vediamo riconosciuta in essi l'invisibile unità e coerenza spirituale delle forme usate. Privi di ogni stratificazione sociale e disposti soltanto a riconoscere un particolare prestigio ai custodi delle tradizioni e dei riti della tribù, i gruppi di indiani sopravvissuti alla conquista del XVI secolo, pur nell'estremo e progressivo impoverimento e semplificazione della loro cultura materiale, mantenevano in vita una raffinata articolazione dello spazio secondo l'immenso patrimonio delle credenze mitiche.

---

7. Guidoni, *Architettura primitiva*, cit., p. 10.

I modelli abitativi tradizionali, se sono ora solo un pallido ricordo di quello che erano molti secoli fa conservano tuttavia nella loro architettura lo stesso rapporto diretto tra cultura spaziale e costruzione architettonica. L'arte cerimoniale geometrica che ispira le figurazioni raccoglie in un sistema coerente di rapporti formali mondo umano, animale, vegetale e celeste integrandovi la scansione del tempo secondo l'immagine di un ritmo ciclico. «Ma è nelle tradizionali cerimonie che si svolgevano nella *kiva* – scrive Guidoni – che il legame tra mito e struttura architettonica poteva cogliersi in modo diretto. Il dio creatore *Iatiku*, secondo una tradizione mitica, dopo aver insegnato agli uomini a costruire il primo villaggio, mostrandone loro il modello, fa erigere loro un altare, intorno al quale gli spiriti *Katchina* si dispongono ritualmente ai quattro punti cardinali; solo come atto finale della sua rivelazione egli insegna a costruire, intorno all'altare, la *Kiva*, il luogo sacro che serve ai *Katchina* per riposarsi durante le loro visite agli uomini. Così gli elementi architettonici della *kiva* richiamano il mondo celeste degli spiriti a contatto con il mondo terrestre. La copertura è la Via Lattea, la scala di accesso rappresenta l'arcobaleno, il rialzo che corre lungo la parete è il sedile di nebbia su cui siedono i *Katchina*»[8].

Il carattere morfologico di questa descrizione conferma tanto la pura relatività delle diverse culture umane che il loro intrinseco carattere esemplare.
Il modo in cui i Pueblo costruiscono e organizzano il loro spazio vitale senza separare gli aspetti simbolici da quelli concreti consiste infatti anche nell'esigenza utopica in cui esso può inscriversi. Oggi, ad esempio, torniamo ad assistere, dopo la pura esibizione monumentale dell'architettura come oggetto d'arte su scala gigante, trionfale prodotto e strumento del capitale, a un ritorno della sua spinta utopica nella forma dell'architettura della partecipazione. Essa risiede originariamente nella naturale capacità dell'essere umano di progettare la casa secondo la sua propria forma di vita. Negli anni '70 il pensatore e teologo Ivan Illich sosteneva che l'aver negato questa comune capacità agli esseri umani in nome di un prestigio artistico e scientifico ritenuto ormai indiscutibile faceva dell'architettura una disciplina disabilitante. Costruendo con i suoi allievi un prototipo di rifugio per senzatetto in cartone Yona Friedman ha dimostrato per assurdo che è l'individuo singolo, o la società di individui, pena il suo e il loro asservimento a modelli eteronomi, a poter decidere del proprio ambiente abitativo. Diversamente avremo sempre qualcosa di simile alla prigione e al campo di concentramento, le cui caratteristiche spaziali e ambientali sono decise a priori da altri. La spinta utopica implicita nell'interesse di Guidoni per l'architettura primitiva come indagine di

8. Guidoni, *Architettura primitiva*, cit., p. 130.

modalità organizzative autoctone e autonome di spazi vitali, implicita affermazione di una possibilità virtualmente intatta e costantemente minacciata, emerge con chiarezza in molteplici punti della sua poesia. Si tratta, secondo quanto ho cercato di mettere in luce, proprio della costante presenza di quella archeologia poetica che assume carattere metodologico perché nel rapporto che istituisce col passato rimanda a una esperienza di verità. Possiamo ricavare la prova di questo contatto, che conferisce una straordinaria apertura di senso alla ricerca storica, nell'immagine di un'erotica primigenia in cui la coppia assume i tratti originari della tribù di comune appartenenza, rivendicando il possesso di antiche capacità mai dismesse, secondo un liberatorio e sorgivo processo di anamnesi.
Dice infatti *La nostra tribù*:

Abbiamo vissuto la fase di passaggio
dall'economia di caccia e raccolta all'agricoltura.
Ci piace essere uguali nella divisione della preda
e, se esiste un capo, vogliamo che cambi ogni giorno.
Tenendoci per mano, perché gli animali non scappino,
ci sentiamo reti, nelle foreste e nei prati;
viviamo alla giornata mangiando bacche e radici.
Ci sentiamo parte della vita naturale
ciascuno ha il suo albero, i suoi frutti, i suoi fiori.
Sappiamo coltivare denudando la terra
costruire capanne, allineare macigni,
radicarci in un luogo per farne un villaggio.
E siamo appena all'inizi del viaggio.[9]

Ma la prova definitiva del ruolo metodologico della poesia, la chiave interpretativa del rebus che unisce elaborazione della ricerca ed esperienza poetica, è lo stesso autore, implicitamente, a produrla. Quando, nel 2006, egli decide di dedicare un intero poema a una delle venerande vie romane, intitolandola *Diva Cassia,* abbiamo tutti gli elementi per leggere il significato nascosto che unisce poesia e metodologia. Metodologia, in greco *methodeia*, da *metà*, per mezzo di, e *odòs,* strada, via, significa il modo in cui procediamo, seguendo appunto una certa via. Riandiamo ora con la memoria, tra i tanti luoghi che riguardano l'argomento, alle pagine di *Progettare la città* dove si parla della trasformazione del ruolo della via nel passaggio della città mediterranea dal modello romano a quello arabo, tra l'VIII e il IX secolo. Non possiamo non notare all'opera, nella

9. Ferrando (a cura di), *Fin dove riusciamo a leggere*, cit., p. 62.

rispondenza tematica di poesia e ricerca storica, una metodologia capace di rendere inseparabili, pur nella nitida distinzione, risonanza poetica e realtà concreta. In *Diva Cassia* vediamo chiaramente come la sfera poetica, che riesce ad attingere il mito, si accosti con grazia e discrezione al dato reale e come questo può benissimo peraltro contenerla. Scegliendo, da urbanista, un tratto cittadino della via, Guidoni interroga il tracciato e minutamente lo descrive. Da poeta, facendo del nome un nume, trasferisce il dato storico nella sfera atemporale del classico. Eloquente che l'invocazione dell'*incipit* alla personificazione mitica dell'antica via la riveli anche come Musa, colei che ispira la scrittura:

Ispira diva donna sulla Cassia

nella scrittura il visibile empirico si fonde con l'invisibile mitopoietico:

nel tempo assisa
in grisaglia
il lamento sul dolcissimo declivio dell'interna Cassia
da porta Romana a porta Marina
ch'affiora sconnesso da tanto secolare
dissesto (da amare).[10]

Ma cos'è che unisce questi due aspetti di cui è certo quello mitopoietico a rappresentare slancio e intonazione? Si potrebbe avanzare l'ipotesi che sia quella *pietas* per l'apparenza maltrattata delle cose che il poeta perentoriamente indica, usando le parentesi, come indiscutibile oggetto d'amore. Solo un osservatore amante saprà esercitare sull'oggetto quell'attenzione in grado di prestargli la lingua del suo giusto apparire. Ora, questo oggetto è una 'via'. Come tale si identifica con il procedere poetico e indagatore del pensiero. Non vi è più alcuna differenza: la poesia non stabilisce un'analogia tra due vie parallele, ma è la stessa via del pensiero in cerca della verità:

Dov'era la porta scendendo selciata
mantello di sampietrini di basalto
ondulati come lini nel vento
gonfio e strappato
orgogliosamente calpestato e ricalpestato
a sinistra moderno marciapiede dov'è la rocca

10. Enrico Guidoni, *Diva Cassia*, Ghaleb Editore, Vetralla 2006, p. 9.

bombardata,
a destra cominciano le guide
per punta nell'ottocento posate
separan dalla piazza guide sorelle e punte
a cinque lati
osservo
un tombino Fonderie di Viterbo[11]

Le quattordici decadi, oltre il prologo, che compongono la prima parte del poemetto, intitolata *Scendendo per la Cassia di Vetralla* sono la descrizione puntuale degli accidenti più minuti del tratto di strada prescelto, in una successione che le fotografie di Davide Ghaleb, compagno del percorso di ricognizione, illustrano. L'amore per il luogo si dimostra prima di tutto con un'attenzione e adesione assoluta alle sue asperità. Le nove decadi che compongono la seconda parte, intitolata *Memoria cieca, deteriore è il tempo* dichiarano questo amore deciso a medicare l'abbrutimento provocato dall'oblio con cui l'ignara comunità degli abitanti ripaga il suo quotidiano scenario; e nel contempo testimoniano della potenza attiva e inappagabile della memoria:

gloriosa pellicola
che tra frantumi e graffi ancora grida
perché ancora si salva
collettivamente giornaliera memoria.
Barbaro chi la tocca con la scavatrice
in vece
di amoroso cantiere di restauro
cittadino perché chi mai può dire
di non averlo usato
il consunto scenario dei suoi passi[12]

Le sette decadi che compongono la terza parte, intitolata *A difesa, Sant'Ippolito* restituiscono la via ad una possibile vita risanata entro l'antico tessuto urbano. Esse indicano anche la meta che ogni opera umana ragionevolmente si augura di raggiungere secondo il metodo che ha perseguito ma, soprattutto, secondo la testimonianza che ne ha potuto offrire.

---

11. Ibidem, pp. 11-13.
12. Ibidem, p. 41.

Sogno di pellegrino ch'ogni giorno
pianta un sol chiodo
e si trascina lungo la salita
dolce che tende a Roma, senza santi
non guariscon le piaghe
e i mali sembran veri
e devastanti.
Una carezza rigorosa al vento
si ferma in un armonico riquadro
s'incomincia l'istantaneo
possibile ritocco risanante
itinerario, forma ed ogni tessera
del mosaico stradale
in un segno si muta indispensabile
decifrato per sempre e ormai
stabile come un classico[13]

La corrispondenza tra la città malata e il corpo malato che invoca la guarigione lasciando i suoi passi di pellegrino sulla via che la attraversa, ci riporta con un balzo al comune orizzonte di senso che la poesia spalancava al 'noi' generico della prosa accademica. L'idea di tornare a identificare l'uomo con il suo territorio, in una simbiosi simbolica e costruttiva articolava, come abbiamo visto, l'indagine sull'architettura primitiva riattivando l'anamnesi delle sue dinamiche. Nel nome mitico e concreto di questa identificazione si compie quello che potremmo chiamare un poemetto metodologico. È qui che l'ipotesi di partenza di una poesia come termine ultimo di verifica del senso profondo della ricerca scientifica può ricevere la sua più puntuale conferma.

13. Ibidem, pp. 53-55.

BIBLIOGRAFIA DI ENRICO GUIDONI

BIBLIOGRAFIA DI ENRICO GUIDONI. STORIA DELL'ARTE

DOI: 10.17401/su.s2.us25

Ugo Soragni

Il contributo offerto da Enrico Guidoni agli studi storico artistici è espressione di interessi di ricerca solo apparentemente meno radicati e profondi di quelli rivolti alla storia degli insediamenti urbani. Il campo della storia urbanistica e territoriale, destinato ad assorbire in modo quasi totalizzante le energie psichiche ed intellettuali dello studioso per almeno tre decenni – all'incirca tra la metà degli anni Sessanta e quella degli anni Novanta del secolo scorso – non esaurisce infatti la gamma delle curiosità investigative di Guidoni. Lo studioso si rivela insofferente sin dagli esordi verso qualsiasi rigida separazione tra i diversi ambiti della ricerca storiografica, orientandosi convintamente verso metodi di indagine basati sulla complementarità, l'integrazione e l'interazione tra discipline diverse, sia nella prassi sia nella costruzione teorica.

Il convincimento che qui esprimiamo si fonda non solo sulle aperture alle manifestazioni artistiche e letterarie dei secoli XII e XIII che caratterizzano i suoi primi scritti sulla civiltà urbana medievale, inclusivi di riflessioni originalissime sulla pittura del periodo e sulla poesia stilnovista, ma, più semplicemente, sulla loro concomitanza con la pubblicazione di alcuni saggi giovanili di storia dell'arte, dedicati in particolare a quella rinascimentale.

I risultati delle prime ricerche rese note in questo campo, affidati al volume monografico sul *Mosé* di Michelangelo (1970), preceduto l'anno prima da un lungo contributo sul pittore ferrarese Cosmé Tura pubblicato su «Storia dell'arte», all'epoca diretta da Giulio Carlo Argan, coincidono con l'uscita di quello che da più parti è ritenuto il manifesto fondativo delle moderne discipline storico urbanistiche, ovverosia *Arte e urbanistica in Toscana 1000-1315*. Un'opera che, già nel titolo, mette in luce l'intendimento di correlare la componente progettuale che governa gli insediamenti medievali alle coeve manifestazioni artistiche, collocando i momenti frammentari del sapere specialistico entro un orizzonte di ampiezza argomentativa tendenzialmente illimitata.

Da quel momento, se si eccettuano pochi ed occasionali interventi sulla scultura monumentale e celebrativa tra ottocento e novecento (Ettore Ferrari, Duilio Cambellotti, Adolfo Wildt), analizzata peraltro nelle sue relazioni con gli spazi cittadini e con l'architettura, Guidoni non pubblica nessuno studio di storia dell'arte per oltre venticinque anni. Il lungo silenzio si interrompe nel 1995, quando, in occasione di una conferenza svoltasi il 15 novembre di quell'anno presso la sede di Valle Giulia della facoltà romana di architettura, vede la luce un opuscolo di

una decina di pagine, dedicato all'identificazione del luogo rappresentato nel fondale di una delle più celebrate opere pittoriche del rinascimento: la *Tempesta* di Giorgione. Tale contributo critico, accolto subito con malcelata preoccupazione e insofferenza da larga parte della consorteria accademica dei 'giorgionisti', dimostra, con argomenti difficilmente contestabili, che lo scenario di cui il pittore si serve per ambientare la misteriosa rappresentazione che vede protagonisti il 'soldato' e la 'cingana' altro non è che la città di Padova, di cui individua alcuni siti e monumenti tra i più rappresentativi. La scoperta consente a Guidoni di proporre un'interpretazione plausibile ed intrinsecamente coerente della dibattuta opera giorgionesca, lasciando intravvedere il rigore metodologico e il taglio profondamente innovativo che caratterizzeranno i suoi successivi impegni nella decifrazione dei significati delle opere d'arte.

La conferenza romana sulla *Tempesta* segna il punto di partenza di una produzione scientifica di straordinaria intensità e profondità argomentativa, che non conoscerà più pause o sospensioni; chiarendo che, quanto da quel momento Guidoni pubblicherà intorno a innumerevoli protagonisti, maggiori o minori, della storia dell'arte, sarà in larga parte frutto della rielaborazione o dello sviluppo di ricerche perfezionate o avviate nell'arco dei precedenti decenni. Di tale circostanza conserviamo un ricordo personale di valore testimoniale, risalente alla prima metà degli anni ottanta: in occasione di una sua visita in Veneto Guidoni ebbe ad affermare che la chiave per risolvere il secolare interrogativo legato al riconoscimento del luogo rappresentato nel paesaggio della *Tempesta* era a portata di mano per chiunque avesse voluto raccogliere anche solo alcuni degli indizi disseminati ed ostentati dal pittore nella propria opera.

Durante il prolungato e silente periodo dedicato agli studi storico artistici cui abbiamo fatto cenno le ipotesi formulate dallo studioso sulle relazioni che intercorrono tra tanti protagonisti del rinascimento avevano avuto dunque modo di sedimentarsi ed affinarsi, fino a ricomporsi in un inedito quadro interpretativo fatto di rapporti, di temi e convenzioni rappresentative, di collaborazioni professionali. L'irruzione di tale scenario esegetico nel sonnolento panorama degli studi sull'arte rinascimentale determinava – non senza qualche risvolto umanamente penoso – la progressiva erosione dei convincimenti di tanti specialisti di lungo corso, molti dei quali ripiegati ostinatamente sui propri studi settoriali e refrattari all'impiego di metodi d'indagine basati sul confronto e sulla storicizzazione dei fenomeni artistici.

Nell'arco di appena tre anni, dal 1996 al 1999, Guidoni tiene quindici conferenze, accompagnate da testi a stampa fittamente documentati, dedicate volta per volta ad opere o argomenti che riguardano Giorgione, Perugino, Giulio Campagnola, Giovanni Bellini, Ghirlandaio e Francesco Granacci. A questi risultati, già di per sé sbalorditivi (ci si soffermi, solo a voler fare un paio di esempi di ambito giorgionesco, sull'analisi interpretativa sviluppata per i *Tre filosofi* di Vienna o per

l'*Adorazione dei Magi* di Londra, intessuta, rispettivamente, di approfondite incursioni nei campi della storia della scienza e delle religioni), si aggiungono, in una successione quasi vertiginosa, la pubblicazione del volume su *Giorgione e i volti nascosti. La riscoperta di un 'segreto' dell'arte occidentale* (1996), il primo tomo delle *Ricerche su Giorgione e sulla pittura del Rinascimento* (1998) e, soprattutto, la monumentale monografia *Giorgione. Opere e significati* (1999), inizialmente prevista per i tipi del Poligrafico dello Stato ed uscita invece, a causa delle interferenze e dei maneggi orchestrati nell'ombra dai suoi detrattori, per quelli di Editalia. Un'opera quest'ultima di straordinaria ricchezza interpretativa, destinata a costituire, per molti decenni a venire, un fondamentale punto di riferimento per tutti gli studi sul grande pittore veneto intenzionati ad aprire nuove prospettive e a dischiudere scenari in opposizione agli studi di taglio maggiormente conservatore, preoccupati di salvaguardare i profili più consolidati della ricerca ed interessati, tutt'al più, a qualche nuova proposta di datazione o a qualche innocua aggiunta o sottrazione al catalogo dell'artista.

Valga quale esempio dello spessore culturale di questo volume, dotato di un corredo esemplare di apparati critici e filologici, l'analisi delle *Tre età* della Galleria Palatina, ovverosia di uno tra i capolavori più ermetici di Giorgione. Di tale dipinto Guidoni offre, nel quadro di una serrata correlazione tra pittura, musica, condotta morale e comportamenti, un'interpretazione fondata sulla decifrazione degli otto versi esplicativi a suo giudizio celati nella scena rappresentata, ciascuno dei quali «rende ragione in ogni dettaglio della disposizione dei gesti e del ruolo dei personaggi» e, al tempo stesso, allude «ad un soggetto assolutamente nuovo, appena accennato dalla mano che con grande evidenza indica il foglio musicale, quasi per suggerire la via da percorrere: la ricerca di un testo poetico-musicale».

A questi risultati si possono aggiungere i numerosissimi interventi su periodici o pubblicazioni di settore e, da ultimo, la fondazione dell'annuario «Studi giorgioneschi» (1997), il quale proseguirà ininterrottamente le sue pubblicazioni fino alla morte dello studioso, allineando, nelle centinaia di pagine dei suoi sei numeri, numerosi saggi dedicati, tra gli altri, a Giorgione, Tiziano, Raffaello, Michelangelo, Perugino, Crivelli, Giovanni Bellini, Savoldo, Ghirlandaio e Granacci; contribuendo, grazie anche alla partecipazione di molti giovani studiosi, alla valorizzazione critica di alcuni protagonisti dell'arte del rinascimento sottovalutati o negletti, come ad esempio Vincenzo Catena (2000) o Bartolomeo della Gatta (2007).

Nell'editoriale del primo numero della rivista Guidoni osservava: «Gli esiti deludenti delle celebrazioni giorgionesche del 1978 e le rivalità tra cattedre, scuole, città, giocate sul terreno dell'attribuzionismo come anche su quello della interpretazione, hanno del resto finito per rendere pressoché impraticabile un campo di ricerca che, a dispetto di uno stato di disinformazione e di censura quasi ge-

neralizzato, continua ad interessare profondamente i giovani storici dell'arte e le persone di cultura. […] Per i motivi sopra esposti *Studi giorgioneschi* nasce non in opposizione a qualcuno o a qualcosa, ma con l'intento di aprire stabilmente uno spazio orientato verso la ricerca, il confronto, la conoscenza sempre più puntuale e razionale, adeguata finalmente alle necessità di qualità scientifica del nostro tempo. L'impegno a sviluppare gli studi senza condizionamenti e senza limiti preconcetti è tanto più necessario quanto più occorre proporre e sperimentare nuove tecniche di approfondimento basate sul rigore analitico e sulla sempre presente necessità della sintesi».

A tali affermazioni programmatiche corrisponderà, negli anni successivi, un'intensa attività di ricerca che vedrà, tra i contributi di maggiore rilievo, la pubblicazione del secondo tomo delle *Ricerche su Giorgione e sulla pittura del Rinascimento* (2000), il quale ospiterà saggi – in gran parte inediti – dedicati non solo al pittore veneto ma a Michelangelo, Francesco del Cossa, Antonio Bazzi (il Sodoma), Dosso Dossi, Leonardo da Vinci.

Il rinnovato interesse per la figura di Michelangelo si esprimerà nel volume monografico dedicato ad un piccolo crocifisso ligneo, al presente di ubicazione incerta. La pubblicazione di Guidoni (*Un crocifisso ligneo di Michelangelo*, 1999), inspiegabilmente subito ritirata ed attualmente disponibile alla consultazione in due soli rarissimi esemplari (conservati presso la Biblioteca nazionale centrale di Firenze e la Biblioteca michelangiolesca di Caprese Michelangelo), lo assegnerà all'artista e lo identificherà – tenendo conto anche delle risultanze di approfondite indagini scientifiche ed anatomiche – con quello che i biografi del grande scultore aretino riferiscono trattenuto nelle sue mani al momento del trapasso (18 febbraio 1564).

La straordinaria scoperta scientifica, che non può non richiamare per confronto l'imbarazzante superficialità critica che ha segnato la vicenda del presunto crocifisso michelangiolesco detto 'Gallino', acquistato, su impulso di un suo direttore generale, dal Ministero dei beni culturali nel 2008 per oltre tre milioni di euro e poi relegato, al termine di un'inchiesta della magistratura contabile, in una teca nella Cappella del Podestà al Bargello, non poteva non innescare la reazione indispettita e rabbiosa di alcuni studiosi. I quali giungeranno al punto di impedire – attraverso le consuete manovre trasversali – l'esposizione pubblica del reperto in occasione di una mostra di arte religiosa, promossa dalla Santa Sede alcuni anni dopo. Un'iniziativa intrapresa da chi scrive, allora dirigente generale del Ministero, al solo fine di sollecitare l'apertura di un dibattito scientifico sulla paternità della preziosa scultura. È curioso rilevare che l'attribuzione dell'opera a Michelangelo, a suo tempo implacabilmente zittita e censurata, è tornata successivamente in auge a seguito della commissione di una perizia al gesuita Heinrich Pfeiffer (2012), il quale, dopo essersi espresso in modo veemente a favore della sua autografia michelangiolesca, si è guardato bene dal fare cenno allo stu-

dioso che, dodici anni prima, l'aveva motivatamente assegnata al medesimo artista, nell'ambito di una pubblicazione scientifica ufficiale.
Come sia l'attenzione di Guidoni per il grande maestro aretino si esprimerà, negli anni successivi, attraverso la pubblicazione di nuovi studi dedicati a numerosi altri capolavori: dalla *Pietà* di San Pietro (2000) alle *Storie della Genesi* della Cappella Sistina (2001), senza trascurare la minuziosa ricerca di molte testimonianze della sua presenza giovanile nella Tuscia viterbese, attestata da circoscritte ma eccezionali prove scultoree e pittoriche in precedenza totalmente ignorate.
A meno di un anno della propria scomparsa Guidoni pubblicherà, nel novembre del 2006, un ampio saggio monografico dedicato al più celebrato dipinto del rinascimento. Il volume, intitolato *La* Gioconda *di Leonardo,"opera de facti e precepti"* e presentato da chi scrive il 14 maggio del 2007 al Museo nazionale di Palazzo Venezia in Roma, assumerà un valore quasi emblematico rispetto all'evento luttuoso che, di lì a poco, avrebbe posto fine ad un'esistenza interamente dedicata allo studio e alla ricerca, nel segno di una laboriosità e di un rigore etico e morale assoluti. Si potrebbe dire infatti che, come Leonardo ha inteso consegnare ai contemporanei e ai posteri un'opera la cui stratificazione di contenuti e di elementi comunicativi ha concorso ad elevarla a sintesi suprema della propria arte, così Guidoni, con uno dei suoi ultimi impegni di studio, finalizzato alla decifrazione di un'opera apparentemente ormai sondata in ogni dettaglio, ha lasciato ai suoi estimatori ed allievi una testimonianza tra le più alte del suo metodo di ricerca e della sua capacità di penetrare i pensieri, le aspirazioni e le tensioni che hanno contribuito alla creazione di uno più grandi capolavori artistici del nostro rinascimento.

LE COLLANE: STRUMENTO DI RICERCA E DIVULGAZIONE

DOI: 10.17401/su.s2.edm26

Elisabetta De Minicis

Accanto alla Riviste, già citate («Storia della Città», «Storia dell'Urbanistica» e «Studi Giorgioneschi») Enrico Guidoni ha dato avvio ad una nutrita serie di Collane destinate a raccogliere, in campi diversi, studi e ricerche utili a stimolare un dibattito, metodologico e interdisciplinare, sui grandi temi storiografici che coinvolgono la città e l'ambiente. Il panorama degli interventi è molto ampio e vario: ricerche di studiosi di diverse discipline, elaborati da tesi di Dottorato e di Laurea, Atti di Convegni organizzati, con cadenza regolare, su temi specifici che rappresentano un prezioso momento di confronto e di approfondimento. Non viene trascurato, inoltre, il contributo della storiografia locale, fuori dalle istituzioni accademiche, ma ricca di informazioni che traggono la loro origine dalla tradizione, dalla trasmissione orale e dai saperi sperimentati per generazioni. È questo il motivo per cui le Collane con taglio strettamente scientifico si arricchiscono di strumenti informativi rivolti anche al grande pubblico. Negli anni in cui la divulgazione digitale non esisteva ancora, od era agli albori, la prima preoccupazione di un grande studioso come Enrico Guidoni era quella della conoscenza diffusa, la fruizione da parte di un pubblico ampio dei prodotti che il mondo scientifico elaborava, con l'utilizzo di tutti i mezzi che si potevano avere a disposizione: l'editoria, le conferenze, la creazione di un museo.

Atlante di storia urbanistica siciliana (1979-1986, Flaccovio Editore, Palermo)
La collana, nata nel periodo in cui Guidoni insegna presso la Facoltà di Architettura di Palermo, ospita studi e ricerche sui centri siciliani sia di carattere monografico sia su determinate tematiche, avendo cura di definire un metodo utile allo studio dei contesti isolani. Sono oggetto di pubblicazioni centri come Sciacca, Salemi, Alcamo, Capizzi, Santo Stefano di Camastra, San Cataldo, ma anche tematiche più ampie come quella su *Processioni e città* o sull'urbanistica del Cinquecento siciliano.

La Collana *L'architettura popolare in Italia* (1980 - 1988, Editori Laterza, Roma-Bari)
L'idea della Collana discende dal volume scritto da Enrico Guidoni (*L'Architettura popolare italiana,* 1980) dove mette in evidenza l'importanza della cultura popolare e della storia delle comunità contadine, considerandole autonome rispetto ai fenomeni urbanistici delle città, così da creare un nuovo metodo di

lettura sull'architettura delle campagne «per nulla inferiore rispetto allo sviluppo dell'architettura urbana». Una collana che, evidenziando per ogni regione la sua specificità culturale, mette al centro del dibattito la componente storico-antropologica per comprendere meglio come ogni singola realtà elabori un suo proprio modo di intendere l'architettura, il risultato di una lunga storia di stratificazioni e trasformazioni del proprio territorio.
Il metodo di studio di queste realtà complesse, ed a volte estremamente degradate, tiene conto dell'apporto di diverse discipline; dove possibile dà largo spazio alle fonti archivistiche e cartografiche andando ad arricchire, in alcuni casi in maniera determinante, il bagaglio culturale di ogni regione e superando quella diversità, fino ad allora fortemente in auge, tra il mondo rurale e quello urbano. Della collana sono usciti cinque volumi (Liguria, Emilia Romagna, Umbria, Sardegna, Piemonte) che rappresentano, oggi, anche un ricco archivio di immagini di ambienti profondamente trasformati, un omaggio alla memoria delle origini, una fonte documentaria irrinunciabile per studi approfonditi.

La Collana *Roma. storia/immagini/progetti* (1983-1992, Edizioni Kappa, Roma)
La Collana accoglie studi dedicati a Roma ed al suo territorio per diffondere un nuovo modo di conoscere la città attraverso ricerche che, toccando i diversi «aspetti iconografici, documentari e insieme progettuali», riescano a coinvolgere le molteplici discipline della cultura urbana. Organizzata in due settori, «Archivio» e «Architettura, luogo, progetto», la Collana include monografie su fonti documentarie (come il prezioso Archivio dell'Istituto Storico e di Cultura dell'Arma del Genio, 1984; l'edizione di alcuni volumi dei «Libri delle case di Roma», 1985, 1987, 1991) e miscellanee di studi rivolti ad evidenziare alcune specificità della città, dalle sue principali trasformazioni urbanistiche (I progetti sul quartiere Esquilino, 1983) a veri e propri censimenti in nome della conoscenza e della tutela del suo prezioso patrimonio ambientale e architettonico (Il Centro storico di Sacrofano, 1984; L'architettura dei teatri di Roma. 1513/1981, 1987), agli aspetti più specialistici che riguardano gli studi archeologici che mettono così bene in evidenza la stratificazione storica della città (Le carte del Centro Storico di Roma, 1:1000, 1985-1988).

Le *Piante ricostruttive di città* (1990-2003, Bonsignori Editore, Roma; Davide Ghaleb Editore, Vetralla; Edizioni Kappa, Roma)
Con questo titolo Enrico Guidoni, in un articolo pubblicato in «Storia dell'Urbanistica/Campania», VII (2006), interviene spiegando in che modo e con quali finalità è stato creato uno strumento di studio metodologicamente nuovo e ricco di numerosi spunti di ricerca e sviluppo. La sperimentazione nasce all'inizio degli anni '80 con l'avvio di un progetto per la redazione di carte del centro storico di

Roma (84 fogli quadrati, di cui sono stati stampati 6, in scala 1:1000) adatte a rappresentare sinteticamente le stratificazioni storiche della città attraverso una dettagliata rielaborazione di fonti storiche, iconografiche ed archeologiche (vedi *sopra* Collana *Roma. storia/immagini/progetti*). A partire dagli anni Novanta l'interesse si focalizza soprattutto su città di piccola e media grandezza mettendo in primo piano la tutela del patrimonio architettonico e ambientale che caratterizza ogni centro storico della nostra penisola.

Si possono organizzare le planimetrie, edite tra il 1993 ed il 2003, in due gruppi. Nel primo va inserita una serie fogli sciolti (m 1 x 0,70 - scala 1:1000) dove vengono riproposte le piante di centri storici appartenenti per lo più ad insediamenti di origine medievale, di cui rimangono tangibili testimonianze monumentali (Città della Pieve, Priverno, Vetralla, Blera). Redatte su base catastale ottocentesca (per lo Stato Pontificio ci si è avvalsi del Catasto Gregoriano), le piante fotografano l'organizzazione urbanistica di questi centri prima degli interventi post-unitari e, avvalendosi di una rigorosa catalogazione delle architetture ancora esistenti, propongono una ricostruzione del tessuto medievale arrivando, in alcuni casi, fino al Quattrocento. Sono state pubblicate anche in formato ridotto in occasione di Convegni (*Case medievali*, 1990; *Case e torri medievali*, I, 1996; *Case e torri medievali,* II, 2001).

Al secondo gruppo appartengono, invece, un certo numero di esempi di città più importanti (Modena, Urbino, Viterbo) anche per le loro dimensioni, dove la planimetria (in scala 1.1000 o 1:2000, per il caso di Modena) è inserita in un fascicolo che raccoglie una serie di informazioni, ricavate dalle fonti documentarie, che aiutano il lettore ad orientarsi nella lettura del supporto cartografico. Questa scelta crea anche un'occasione per approfondire alcuni temi: nel caso di Modena, ad esempio, è il rapporto tra le persone e le case che viene privilegiato quando, al seguito di un nutrito elenco di famiglie modenesi citate nella documentazione tra XIII e XV secolo, si assiste ad un concreto tentativo di localizzare le loro dimore sulla pianta della città. Così come la ricca documentazione che ci è rimasta per la città di Viterbo, ha permesso una ricostruzione approfondita della città murata fissando il termine cronologico al 1462, anno in cui l'imponente processione del Corpus Domini viene così dettagliatamente descritta nelle cronache viterbesi da permettere una minuziosa ricostruzione anche degli apparati allestiti lungo il suo percorso.

Dunque, le planimetrie ricostruttive, adottando una scala metrica di riferimento che restituisce una visione di dettaglio della città, si rivelano uno strumento prezioso per mettere in evidenza anche alcuni aspetti più nascosti dell'organizzazione cittadina (la viabilità secondaria, gli impianti idrici e le fontane, i palazzi, le piazze e i mercati, le botteghe e le case, le fortificazioni) che però rappresentano la maglia portante del tessuto urbano e di coloro che vi abitano.

La Collana *Museo della città e del territorio* (Edizioni Kappa, Roma)
Nasce nel 1993 nell'ambito del progetto 'Museo della città e del territorio' che vede la sua sede sperimentale a Vetralla (via di Porta Marchetta, 2). Raccoglie atti di Convegni, lavori di tesi di laurea e di diplomi di specializzazione, studi analitici e fonti archivistiche, ricerche caratterizzate di un taglio rigorosamente scientifico in sintonia con le finalità innovative promosse dall'iniziativa che ha portato alla realizzazione di 'un nuovo tipo di museo'. Un museo che s'identifichi «attraverso lo studio e la conservazione dei materiali e delle tradizioni costruttive contribuendo così ad una nuova coscienza dei valori storico-ambientali» ricostruendo quel solido legame tra città e campagna alla base di ogni tipo di intervento.
La Collana si articola in diverse serie che corrispondono alle principali tematiche del Museo (1-Territorio, urbanistica, edilizia; 2- Pietra; 3- Laterizi; 4- Ceramica; 5- Ferro, metalli; 6- Legno, a cui si è aggiunta, nel 2002, la sezione Arte). Sono stati pubblicati 37 volumi. Molti gli Atti di Convegno curati da Enrico Guidoni insieme ad Elisabetta De Minicis, prevalentemente nella sezione Territorio, urbanistica, edilizia ed i numeri monografici nella sezione Arte. Nel 2011 la collana è stata rinnovata con l'uscita di una Nuova serie di cui sono stati pubblicati tre numeri.
Dal 2000 affianca la Collana nazionale del Museo della città e del territorio la serie dei *Quaderni* (Davide Ghaleb Editore, Vetralla) dedicata esclusivamente al patrimonio storico, archeologico, artistico e naturalistico del Lazio con una particolare attenzione al territorio della Tuscia. Un modo per rinnovare le conoscenze su quest'area dell'Italia centrale con aggiornate metodologie critiche e nuove analisi documentarie. La Collana dei Quaderni è a tutt'oggi attiva.
Nel 2002 la Collana si arricchisce di un nuovo settore dedicato all' Arte (pittura, scultura, architettura) con un primo volume su *Leonardo da Vinci e le prospettive di città* che raccoglierà negli anni diversi importanti saggi e piccole monografie. Nella stessa serie si inaugurano, nel 2003, i *Quaderni di Caprese Michelangelo* (2003-2013)**.** Si tratta di uno strumento editoriale nato per dare voce al *Progetto Caprese Michelangelo*, avviato per contribuire allo sviluppo culturale di Caprese e del suo territorio, contribuendo alla valorizzazione del suo patrimonio culturale, del Museo Michelangiolesco ospitato nella sua Rocca e alla ricca documentazione conservata nel suo Archivio. La Collana ha avuto al suo attivo 13 numeri ai quali si possono aggiungere due volumi (2008 e 2010), con il sottotitolo di *Ethnos,* dove viene messa in evidenza la dimensione demo-antropologica dell'alta valtiberina e legata alle tradizioni della popolazione locale.

Studi Vetrallesi. Bollettino a cura degli Amici del Museo della città e del territorio (1998-2007, Davide Ghaleb Editore, Vetralla)
Nel 1998 nasce Studi Vetrallesi, uno strumento di divulgazione della ricerca applicata ad un territorio specifico, quello della Tuscia viterbese dove la finalità è stata quella di far conoscere agli abitanti le proprie radici culturali ed aiutarli a

conservarle e valorizzarle per il meglio. Nell'ultimo numero (16-2007) è stato pubblicato un indice generale, organizzato per autori, dove sono elencati i numerosi interventi di Enrico Guidoni, una sintesi degli innumerevoli argomenti che giornalmente erano al centro dei suoi pensieri e sempre rivolti al grande pubblico. Va sottolineata, inoltre, un'attenzione particolare alle Tesi di Laurea, presenti in gran numero nel Bollettino, che rappresentano un ricco repertorio di studi su tutta la regione. *Studi Vetrallesi* è interamente consultabile e scaricabile sul sito dell'Editore Davide Ghaleb.

La Collana *Civitates. Urbanistica, archeologia, architettura delle città medievali* (1999- 2008, Bonsignori Editore, Roma)
Il primo numero di questa Collana esce nel 1999 dedicato all'Archeologia medievale, mettendo l'accento sulle diverse metodologie che l'archeologia mette in campo nello studio di una città o di un territorio, con una particolare attenzione alle architetture. Tutti gli altri volumi hanno ospitato studi approfonditi sull'età medievale di diverse città italiane ed estere, dando uno spazio privilegiato ad elaborazioni delle tesi di Dottorato in Storia della Città, ideato e diretto da Enrico Guidoni, presso l'Università di Roma la Sapienza (1995-2007). Studi su diverse realtà urbane frutto di un rigore metodologico unitario e coerente, sperimentato per decenni sulle città italiane (qui ben rappresentate con i volumi su Bologna, Napoli, Benevento, Siena, Roma, Salerno e su intere regioni come la Sardegna e le Marche), che trova una naturale applicazione in importanti esempi di ambito europeo come Wiener Neustadt, città di nuova fondazione, Bristol e le città della Transilvania.
Dedicati ad alcuni temi particolari (*Progetti per una città: Bologna nei secoli XIII e XIV*, 2000; Arnolfo *di Cambio urbanista*, 2003 e *Città nuove medievali: San Giovanni Valdarno, la Toscana, l'Europa,* 2008, edito postumo) sono i lavori di Guidoni in collaborazione con allievi.

La Collana *Il Tesoro delle Città. Strenna dell'Associazione Storia della Città*
(2003-2014, Kappa editore, Roma; dal 2018 Steinäuser Velag, Wuppertal). Nel 2003 ha inizio una collana nuova dedicata alla pubblicazione annuale di articoli di argomento miscellaneo proposti dai soci dell'Associazione Storia della Città. Nello spirito della collana la città e le sue questioni storiche fanno da sfondo a ciascun contributo e il titolo *Il Tesoro della Città* è scelto, come dichiarato nella nota introduttiva del primo numero, «a significare l'inesauribile ricchezza di informazioni e di cultura che l'analisi specialistica può far emergere in questo campo di studi [...] coniugando ricerche analitiche con apporti critici di ampio respiro, e trattando con pari attenzione fonti storiche e archeologiche, temi territoriali, urbani e architettonici, documenti d'archivio, problemi iconografici e di rappresentazione».

LE RIVISTE, L'ASSOCIAZIONISMO, IL SITO INTERNET, IL CORSO DI DOTTORATO, GLI ATLANTI

DOI: 10.17401/su.s2.mc27

Marco Cadinu

Nell'attività scientifica di Enrico Guidoni tra i molteplici rami della ricerca disciplinare emerge la continua ricerca di dialogo con ambiti culturali differenti, visti quali importanti veicoli di arricchimento e apertura verso forme di divulgazione diversificate.

Enumerare la quantità di mostre e esposizioni tematiche, di conferenze e incontri promossi nelle varie città e nei decenni di attività nel Museo della Città e del Territorio, nella sede universitaria di Roma La Sapienza, nella sede di Vetralla, non è ancora possibile in mancanza di un dettagliato censimento. Certamente si ricordano le esposizioni pubbliche spesso organizzate a latere di convegni di alto livello scientifico, destinate a veicolare le tematiche in discussione a favore di un pubblico più ampio, degli studenti e dei cittadini; tra queste si possono ricordare, a titolo di esempio, le esposizioni di Città della Pieve in corrispondenza del convegno 'La città e le case' del 1992 oppure quella su Arnolfo di Cambio, in occasione delle celebrazioni a lui dedicate a San Giovanni Valdarno nel 2003.

Lo strumento di maggiore efficacia nella diffusione della nascente disciplina della Storia dell'Urbanistica può essere riconosciuto nella rivista «Storia della Città», sottotitolata *Rivista internazionale di storia urbana e territoriale*, edita dalla Electa di Milano dal 1976 e chiusa nel 1993 dopo 56 numeri. Il prestigioso comitato scientifico, nel tempo arricchito e che prevedeva nel primo numero Maurice Aymard, Renato Bonelli, Arnaldo Bruschi, André Chastel, Guglielmo de Angeli D'Ossat, Reinhard Elze, Gina Fasoli, Andreina Griseri, David Herlihy, Raul Manselli, Christian Norberg Schulz, Luigi Piccinato, David Whitehouse e Bruno Zevi, disegna il quadro delle relazioni del Maestro nel 1976. Nell'editoriale al primo numero è chiarissima sia la tendenza alle relazioni internazionali e al contatto con le principali riviste europee di settore, sia la ferma intenzione di fondare e diffondere alcuni principi metodologici per la disciplina, rendendola autonoma nei modi e negli strumenti dalle vicine discipline storiche; al tempo è dichiarata la necessità di approfondire gli studi verso il medioevo, verso direzioni archeologiche, verso la formazione di un Atlante che, in particolare con le schede ricostruttive delle planimetrie dei centri storici minori (ben 113 edite lungo gli anni di pubblicazione della rivista e curate da ricercatori e studiosi specializzati), potesse fornire la base per nuovi studi.

Il quadro dei contributi che la rivista «Storia della Città» fornisce tra il 1976 e il 1993 può essere colto attraverso la consultazione degli Indici 1-50 (1976-1989), curati da Marco Noccioli, che fornisce un quadro analitico delle aperture verso temi innovativi così come verso luoghi e scenari del mondo mediterraneo e degli alti continenti: *Le città islamiche* (1978), *Gli ordini mendicanti* (1978), *Cartografia e storia* (1979), *Il Mali* (1983), *Informatica e storia urbana* (1984), *L'Avana* (1987), *Le città del Giappone* (1987), *Parigi* (1988), *Città Americane* (1989) sono solo alcuni dei temi oggetto di numeri monografici.
Nel 1981 Enrico Guidoni fonda la rivista «Storia dell'Urbanistica» che, in particolare dopo la chiusura della rivista «Storia della Città», si rinnova e, ancora oggi attiva e diretta da Ugo Soragni, ha come sottotitolo *Annuario nazionale di storia della città e del territorio*. Edita per i tipi dell'editore Kappa di Roma giunge alla Terza Serie nel 2009 a seguito della scomparsa del suo fondatore.
Tra il 1986 e il 2008 la rivista si articola ulteriormente in *Supplementi Regionali*, coordinati da docenti delle università che afferiscono al comitato scientifico nazionale e che si incaricano con relativi comitati scientifici regionali di coordinare le vesti grafica e editoriale con la serie nazionale. Sono editi in questa fase le serie di «Storia dell'Urbanistica» *Lazio* (5 numeri), *Piemonte* (5 numeri, responsabile scientifico Vera Comoli Mandracci), *Toscana* (13 numeri, responsabile scientifico Giovanni Fanelli), *Campania* (10 numeri, responsabile scientifico Teresa Colletta), *Puglia* (1 numero, responsabile scientifico Giuseppe Carlone), *Sicilia* (6 numeri, responsabile scientifico Aldo Casamento), *Veneto* (2 numeri, responsabile scientifico Ugo Soragni), *Sardegna* (1 numero, responsabile scientifico Marco Cadinu).
La rivista «Storia dell'Urbanistica», riconosciuta dall'Anvur nella classe A delle riviste scientifiche nazionali, prosegue dal 2021 le sue edizioni per i tipi dell'editore Caracol di Palermo.

L'Associazione Storia della Città

L'*Associazione Storia della Città* viene fondata da Enrico Guidoni nel 1986 con lo scopo di riunire in un comune tavolo di incontro le iniziative culturali sia di giovani studiosi sia di ricercatori e docenti. L'Associazione, aperta anche a studiosi di estrazione non universitaria, assume presto una struttura capillare che attraversa buona parte delle regioni italiane. Intorno all'ambiente associativo si discutono tematiche da cui scaturiscono negli anni seminari e convegni, quindi materiali per nuove pubblicazioni, ricerche e mostre. Oggi l'Associazione, riconosciuta quale Istituto Culturale, è presieduta da Marco Cadinu e prosegue le proprie attività, tra cui si segnala il "Premio Guidoni" che periodicamente seleziona tramite bando due inedite proposte editoriali e le avvia alla pubblicazione per la collana di monografie di settore *Lapis Locus*.

Il sito www.storiadellacitta.it

L'Associazione amplifica la propria attività tramite il sito www.storiadellacitta.it aperto da Enrico Guidoni il 12 ottobre del 2001, primo sito italiano ad occuparsi di storia della città e dell'urbanistica. Il sito permette agli studiosi di essere informati sulle attività associative ma anche di disporre di testi di sintesi sulle principali tematiche storico-urbanistiche e di una notevole quantità di risorse bibliografiche. Tra queste l'intera raccolta della rivista «Storia dell'Urbanistica», consultabile in *open access* e scaricabile gratuitamente in pdf nei suoi 68 volumi dal 1981 a oggi.

Il Dottorato di ricerca in 'Storia della Città'

Il Corso di Dottorato in 'Storia della Città', il primo dottorato italiano ad avere tale specializzazione tematica, dialoga dal X ciclo in poi (1995) con l'ambiente universitario italiano e europeo e si propone di sviluppare tesi con approfondito taglio analitico e critico. Diretto da Enrico Guidoni, con sede presso l'Università degli Studi di Roma La Sapienza, diventa un luogo di formazione avanzata di notevole interesse i cui migliori esiti finali, rielaborati in fasi successive al corso, vengono pubblicati nella collana *Civitates* per i tipi dell'editore Bonsignori di Roma.

Negli anni tra il 1999 e il 2007 conseguono il titolo 26 dottori, qui di seguito elencati. 1999: Laura Bertolaccini, Marco Cadinu, Maria Maddalena Scoccianti; 2000: Cristina Di Stefano, Fabio Maria Mecenate, Giulia Vertecchi; 2001: Maurizio Crocco, Claudia Rusciano; 2002: Giada Lepri; 2003: Donato Giancarlo De Pascalis, Francesco Squillace, Guglielmo Villa, Carlo Armati, Flavia Festuccia; 2004: Luigina Romaniello, Irina Baldescu, Stefano Canepa; 2005: Stefania Aldini, Floriana Maracchia, Antonietta Finella, Federica Angelucci, Maria Teresa Navarra; 2006: Paola Ferri; 2007: Alessandro Camiz, Marta Putelli, Angelica Zolla.

Gli Atlanti Storici delle Città Italiane

La serie delle iniziative su ricordate, intrecciate con frequenza con l'attività di ricerca scientifica di Enrico Guidoni sui temi della storia dell'urbanistica e dell'architettura, delineano la particolare attenzione da lui riposta nel rapportarsi con l'ambiente internazionale e con i campi che la sua disciplina, negli anni Settanta da lui definita ancora giovane e in fase di formazione, doveva necessariamente esplorare. In questo quadro si ricomprendono le attività di partecipazione all'*European project of national historic towns atlases*, un programma promosso dalla *International Commission for History of Towns* (ICHT) di cui Guidoni diviene membro nel 1983. In rappresentanza per l'Italia insieme a Francesca Bocchi, Guidoni si interessa di sviluppare una serie editoriale di particolare interesse, costituita dagli *Atlanti Storici delle Città Italiane* di cui diviene responsabile per l'area italiana centromeridionale.

Gli Atlanti italiani, basati sul protocollo europeo e redatti mediante un serrato confronto tra le fonti storico documentarie e quelle cartografiche e catastali, lasciano alcuni spazi all'interpretazione critica dei loro contesti ricchi e stratificati oggetto di numeri monografici. Vengono redatti negli anni, a cura di differenti autori e sotto la direzione di Enrico Guidoni, numerosi Atlanti dedicati sia a città sia a centri minori. Su di un grande formato e su standard editoriali prefissati a livello europeo sono pubblicati negli anni:
1986: Caprarola/Lazio 1 (Enrico Guidoni, Giulia Petrucci); 1987: San Martino al Cimino/Lazio 2 (Giulia Petrucci); 1988: Sabaudia/Lazio 3 (Alessandra Muntoni); 1989: Cerveteri/Lazio 4 (Maria Baldoni); 1989: Capri/Campania 1 (Teresa Colletta); 1990: Monreale/Sicilia 1 (Antonietta Jolanda Lima); 1990: Latina/Lazio 5 (Alessandra Muntoni); 1991: Il Foro Italico/ Roma 1 (Antonella Greco, Salvatore Santuccio); 1993 Il Ghetto/ Roma 2 (Carla Benocci, Enrico Guidoni); 1992: Servigliano/Marche 1 (Clementina Barucci); 1993: Lastra a Signa/Toscana 1 (Gabriele Corsani); 1994: Talamone/Toscana 2 (Enrico Guidoni, Laura Pieroni); 1995: Manciano/Toscana 3 (Paolo Maccari, Marco Noccioli); 1996: Castiglion Fiorentino/Toscana 4 (Gabriella Orefice); 1997: San Gimignano/Toscana 5 (Enrico Guidoni); 1998: San Miniato/Toscana 6 (Letizia Bianchetti, Paola Nicoletta Imbesi); 1999: Santa Fiora/Toscana 7 (Carla Benocci); 2000: Siena e i centri senesi sulla via Francigena/Toscana 8 (Enrico Guidoni, Paolo Maccari); 2001: Castelfranco di Sopra/Toscana 9 (Gabriella Orefice); 2002: Firenze nel Duecento e Trecento/Toscana 10 (Enrico Guidoni); 2003: Pietrasanta/Toscana 11 (Paolo Maccari); 2003: Roma nel XVIII secolo, vol. 1, saggi, vol. 2 documenti/Roma 3 (Paolo Micalizzi).

BIBLIOGRAFIA

DOI: 10.17401/su.s2.b28

In quarantacinque anni di ricerche e di studi Enrico Guidoni ha dato alle stampe oltre settecento contributi, comparsi nella forma di monografie, saggi, voci enciclopediche, articoli, atti di convegni, testi di conferenze, introduzioni, editoriali. Tale impressionante messe di voci bibliografiche è stata qui raccolta ed ordinata organicamente per la prima volta, con l'intenzione non solo di non disperderne l'eredità culturale complessiva ma di incoraggiare e favorire ogni utile approfondimento dell'itinerario metodologico e critico intrapreso dall'insigne accademico nel corso della sua lunga e multiforme attività scientifica. Per tale ragione la bibliografia non è stata ripartita in ambiti disciplinari o tematici, ritenendo viceversa che la successione cronologica degli scritti avrebbe potuto meglio concorrere a promuovere ed incoraggiare – nella sua immediatezza – ogni sforzo volto ad individuare le correlazioni e le intersezioni disciplinari verificatesi nel tempo tra i diversi settori di ricerca coltivati da Guidoni.

La presente bibliografia, suscettibile di qualche circoscritta rettifica o aggiunta, non dà conto né degli esiti dell'attività di pubblicista e di recensore, svolta dall'autore con una continuità ed un'intensità notevoli, né di alcuni brevissimi interventi ricompresi in opere di altri autori. Di tali voci, la cui selezione avrebbe richiesto – soprattutto per i contributi comparsi su quotidiani o su riviste a carattere divulgativo – un impegno ulteriore, non compatibile con i tempi dettati dalle esigenze editoriali, ci si riserva di dare conto prossimamente, nell'intento di pervenire ad un'elencazione degli scritti di Guidoni completa anche sotto quest'ultimo aspetto.

Il lavoro di ricerca e di edizione, svolto e coordinato da Federica Angelucci, Marco Cadinu, Elisabetta De Minicis, Stefania Ricci e Ugo Soragni, si è avvalso dell'apporto di Carla Benocci, Daniela Corrente, Teresa Colletta, Serena Dainotto, Donato Tamblé. Insieme a loro si ringraziano Giancarlo De Pascalis, Chiara Devoti, Andrea Longhi, Enrico Lusso, Paolo Micalizzi, José Miguel Remolina Seivane, Guglielmo Villa, Laura Zanini e, per la revisione editoriale conclusiva, Giovanna Baldissin Molli.

I curatori della bibliografia si dichiarano grati fin d'ora a tutti coloro che vorranno fare pervenire ogni utile segnalazione o integrazione al presente lavoro, le quali confluiranno in una sezione dedicata del sito www.storiadellacitta.it

1964

Per una storia urbanistica di Vezzano, in «Giornale storico della Lunigiana e del territorio lucense», n.s., XV, 1964, pp. 74-88. Ripubblicato in Studi Vezzanesi, Collana storica della Liguria orientale, Istituto internazionale di Studi Liguri, 5, Bordighera-La Spezia 1970.

1965

Il Campo di Siena, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura dell'Università di Roma», serie XII, LXXI-LXXII,1965, pp. 1-52, f. 71-72. Ripubblicato nella collana Biblioteca di Storia della cultura urbana, Saggi, I, 1971.

Organicità "in a New Key", in «Marcatrè», III, 1965, 16-17-18, pp. 176-193.

1967

L'escalation Agosto-Settembre 1967, Tipografia Morara, Roma 1967.

Paesaggi interni. 1961-1965, Tipografia Morara, Roma 1967.

1968

Medium power 1967-1968, Tipografia Morara, Roma 1968.

Modelli Guariniani, in *Guarino Guarini e l'internazionalità del Barocco*, Tipografia Morara, Roma 1968. Ripubblicato in *Guarino Guarini e l'internazionalità del Barocco*, Atti del Convegno Internazionale promosso dall'Accademia delle Scienze di Torino (Torino 30 settembre- 5 ottobre 1968), Accademia delle Scienze, Torino 1970, 2, pp. 229-276.

Voci in *Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica*, diretto da Paolo Portoghesi, voll. 6, Istituto Editoriale Romano, Roma 1968 (1-2) - 1969 (3-6):

VOLUME I (1968)

A.

Abissini, pp. 11-12
Acculturazione, p. 30
Achemenidi, p. 30
Acholi, p. 30
Adattamento, p. 38
Agdò, p. 46
Ainu, p. 60
Alakaluf, p. 61
Aleuti, p. 79
Algonchini, p. 83
Amazzonici, pp. 92-93
Andamanesi, p. 107
Andhra, p. 107
Andini, p. 107
Antropologia, pp. 123-124
Antropomorfismo, pp. 124-125
Armeni, p. 154
Artico, p. 166
Asse ottico, p. 185
Assialità, pp. 185-188

Atanikaraoa, pp. 192
Australiani, pp. 202
Avvolgimento, p. 210-211

B.

Bai, p. 219
Bali, p. 223
Bambara, p. 225
Bamileke, p. 226
Bamum, p. 226
Bantu, pp. 228-229
Batak, p. 297
Beduini, p. 307
Berberi, p. 316
Bororo, p. 396
Boscimani, p. 401

C.

Caddo, p. 454
Californiani, p. 460
Camciadali, p. 463
Casa degli uomini, p. 503
Casa lunga, pp. 503-504
Caucasici, p. 518
Centralità, pp. 529-534
Chachensi, p. 545
Chukchu, p. 563
Churuata, p. 565
Ciaga, p. 565

VOLUME II

C.

Cium, p. 19
Cliff-dwellings, p. 23
Composizione, pp. 56-57
Continuità, p. 71
Contrasto, pp. 72-73
Cosmologia, pp. 95-98 (con Luigi Spezzaferro)
Creek, p. 106
Cronaca, *Simone del pollaio*, pp. 113-115
Curvilineità, pp. 125-127

D.

Diagonalità, p. 167
Dimensione, p. 176
Dinka, p. 177

E.

Earth-lodge, p. 209
Equilibrio, pp. 266-268
Etiopici, p. 285
Etnologiche culture, pp. 286-302, ill. XLV-LXIV

F.

Faareh, p. 307
Figiani, p. 332
Frontalità, pp. 392-393
Fuegini, p. 395
Fulbe, p. 397

G.

Genama, p. 432
Ghiliaki, p. 452
Ghivaro, p. 453
Ghorfa, p. 453
Ginna, p. 475
Goatte, p. 491

1969

Cosmus Pictor. Il "nuovo organo" di Ferrara: armonia, storia, e alchimia della creazione, Enrico Guidoni, Angela Marino, in «Storia dell'arte», IV, 1969, pp. 388-416.

Mare e Terra. Problemi spaziali della colonizzazione greca nel Mediterraneo (IX-VII secolo a.C.), in «Controspazio», I, 1969, 4-5, pp. 26-29.

Voci in *Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica*, diretto da Paolo Portoghesi, voll. I-II, Istituto Editoriale Romano, Roma 1968 (1-2) - 1969 (3-6):

VOLUME III (1969)

G.

Guba'd, p. 63
Guineani, p. 69

H.

Haida, p. 76
Hawaiani, p. 89
Herero, p. 96
Hogan, p. 108

I-J

Jakuti, p. 130
Iglu, pp. 142-143
Indiani, p. 172
Indiani delle praterie, p. 172
Indiani del Nord-Ovest, p. 172
Indocinesi, pp. 178-179
Indonesiani, pp. 181-182
Iranici, pp. 206-207
Irochesi, pp. 208-209

K.

Kiva, p. 293
Kohte, p. 300
Konkomba, p. 303
Korjaki, p. 303
Kot, p. 305

Kotoko, p. 305
Kraal, p. 306
Ksar, p. 312
Kubu, p. 312
Kunama, p. 314
Kurumba, p. 315

L.

Lapponi, p. 332
Leonardo da Vinci, p. 370-373
Lolo, p. 413

M.

Malgasci, p. 469
Malinke, p. 469
Maloca, p. 470
Mandan, p. 472
Mangbetu, p. 473
Mao, p. 486
Maori, p. 486
Marae, pp. 486-487
Marchesani, p. 487
Masai, p. 505
Matakam, p. 512

VOLUME IV

M.

Melanesiani, p. 6
Militare architettura, pp. 53-54
Minangkabau, p. 56
Moai, p. 63
Mondull, p. 123
Mongoli, p. 123
Mound, pp. 149-151
Musgu, p. 167
Muskhagi, p. 167-168

N.

Naga, p. 171
Negritos, p. 185
Niloti, pp. 227-228

O.

Obo, p. 24
Ona, p. 259

P.

Pa, p. 329
Palenque, p. 353
Papua, p. 374-375
Pasquensi, p. 389
Pawnee, p. 395

Piaroa, p. 439
Pigmei, p. 453
Pigmoidi, p. 453
Polinesiani, p. 482
Pollaiolo, del Antonio, pp. 484

VOLUME V

P.

Preistoria - Premessa critica: ordine e spazio nelle grotte preistoriche, p. 43
Pueblos, p. 84

R.

Rade, p. 106
Rebò, p. 132

S.

Sahariani, p. 374
Saho, p. 375
Salish, p. 380
Samoani, p. 383
Semang, p. 473
Seminoli, p. 475
Shrifa, p. 501
Siberiani, p. 502
Sidama, p. 503

VOLUME VI

S.

Somali, p. 28
Sudanesi, pp. 107-108
Sweat-house, p. 120

T.

Tahitiani, p. 124
Tasmaniani, p. 147
Tatari, p. 148
Tebu, pp. 163-164
Tehuelce, p. 168
Tembe, p. 171
Thonga, p. 197
Tibetani, p. 203
Tikopia, p. 204
Tipi, p. 207
Tor, p. 224
Totem, p. 232
Tungusi, p. 268
Turchi, p. 270
Turkana, pp. 272-273

U.

Urbanistica - l'intervento urbanistico nella storia, pp. 297-307

V.

Va, p. 361
Vapisiana, p. 381
Vedda, p. 389

W.

Wigwam, p. 468

Y.

Yamana, p. 495
Yurta, p. 496

Z.

Zoologica architettura e urbanistica, pp. 514-520
Zoomorfismo, p. 520

1970

Arte e urbanistica in Toscana 1000-1315, Biblioteca di storia dell'arte, 3, Bulzoni, Roma 1970. Ripubblicato nel 1988.

Michelangelo-Mosè. Introduzione ai modelli spaziali del rinascimento, Bulzoni, Roma 1970. Ripubblicato come *Il Mosè di Michelangelo*, fotografie di Piero Berengo Gardin, Grandi opere, Laterza, Roma-Bari 1982.

Modelli Guariniani, in *Guarino Guarini e l'internazionalità del Barocco*, Atti del Convegno Internazionale promosso dall'Accademia delle Scienze di Torino (Torino 30 settembre- 5 ottobre 1968), Accademia delle Scienze, Torino 1970, 2, pp. 229-276.

Per una storia urbanistica di Vezzano, in Studi Vezzanesi, Collana storica della Liguria orientale, 5/2, Istituto internazionale di studi liguri, La Spezia – Bordighera 1970, già edito in «Giornale storico della Lunigiana», n.s., 15, 1964, pp. 74-88.

Tarquinia, in «Quaderni di ricerca urbanologica e tecnica della pianificazione», IV, 1970, pp. 166-187.

1971

Civiltà andine, Enrico Guidoni, Roberto Magni, Presentazione di Pablo Neruda, Le Grandi Civiltà, Arnoldo Mondadori, Milano 1971.

Il Campo di Siena, Biblioteca di Storia della cultura urbana, Saggi, 1, Multigrafica Editrice, Roma 1971, già edito in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura dell'Università di Roma», serie XII, LXXI-LXXII, f. 71-72, 1965, pp. 1-52.

1972

Il significato urbanistico di Roma tra antichità e Medioevo, in «Palladio», XXII, 1972, pp. 3-32. Ripubblicato in Enrico Guidoni, *L'urbanistica di Roma tra miti e progetti*, Grandi opere, Laterza, Roma-Bari 1990, pp. 3-36 (col titolo *Da capitale pagana a capitale cristiana: la croce di basiliche*).

Inka, Enrico Guidoni, Roberto Magni, Monumente Großer Kulturen, Kirschner Verlag, Zürich 1972. Edizione svizzera in lingua tedesca di *Civiltà andine,* Presentazione di Pablo Neruda, Le Grandi Civiltà, Arnoldo Mondadori, Milano 1971.

Territorio e città della Valdichiana, Enrico Guidoni, Angela Marino, Biblioteca di Storia della cultura urbana. Centri antichi, 1, Multigrafica Editrice, Roma 1972.

1974

Antropomorfismo e Zoomorfismo nell'architettura primitiva, in «Architettura. Cronache e storia», II, 1974, 224, pp. 751-753.

Città contado e feudi nell'urbanistica medievale. *Padova, la Valdelsa, il Casentino, Gubbio, Todi, Ascoli Piceno, L'Aquila, Ferentino*, Enrico Guidoni (a cura di), Biblioteca di storia della cultura urbana, Saggi, 2, Multigrafica Editrice, Roma 1974.

Inka, Enrico Guidoni, Roberto Magni, Monumente grosser Kulturen, Wiesbaden Ebeling 1974. Edizione tedesca di *Civiltà andine,* Presentazione di Pablo Neruda, Le Grandi Civiltà, Arnoldo Mondadori, Milano 1971.

L'Architettura delle città medievali. Rapporto su una metodologia di ricerca (1964-74), in «Mélanges de l'École Française de Rome», LXXXVI, 1974, 2, pp. 481-525.

La storia dell'urbanistica, in Gabriella Orefice, Giuseppina Carla Romby (a cura di), *La storia dell'architettura. Problemi di metodo e di didattica*, Atti del Convegno Nazionale (Firenze, 16-18 maggio 1974), Università degli Studi di Firenze – Istituto di Storia dell'Architettura, Rotografica Fiorentina, Firenze 1976, pp. 204-217.

1975

Architettura primitiva, Electa Editrice, Milano 1975.

1976

Architektur der primitiven Kulturen, Weltgeschichte der Architektur, 14, Belser-Electa 1976. Edizione tedesca di *Architettura primitiva*, Electa Editrice, Milano 1975.

Editoriale, in «Storia della Città», I, 1976, p. 3.

Gubbio: *l'Umbria nella storia*, in «Quaderni medievali», II, 1976, pp. 233-239.

Premessa, in Tito Spini, Sandro Spini, *Togu Na. Dogon. Casa della parola*, Electa, Milano 1976, p. 5. Ripubblicata in Tito Spini, Sandro Spini, *Togu Na. Dogon. Casa della parola*, Bollati Boringhieri, Torino 2003, pp. 9-10.

1977

Città e ordini mendicanti. Il ruolo dei conventi nella crescita e nella progettazione urbana del XIII e XIV secolo in «Quaderni medievali», IV, 1977, pp. 69-106. Ripubblicato in *La città dal Medioevo al Rinascimento*, Laterza, Roma-Bari 1989, pp. 189-214.

Editoriale, in «Storia della Città», II, 1977, 5, pp. 3-5.

Inca, Enrico Guidoni, Roberto Magni, Merveilles du Monde, Fernand Nathan, Paris 1977. Edizione francese di *Civiltà andine,* Presentazione di Pablo Neruda, Le Grandi Civiltà, Arnoldo Mondadori, Milano 1971.

The Andes, Enrico Guidoni, Roberto Magni, Monuments of Civilization, Grosset & Dunlap, New York 1977. Edizione statunitense di *Civiltà andine,* Presentazione di Pablo Neruda, Le Grandi Civiltà, Arnoldo Mondadori, Milano 1971.

1978

Cistercensi e città nuove, in *I Cistercensi e il Lazio*, Atti delle Giornate di studio dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Roma (Roma 17-21 maggio 1977), Multigrafica Edi-

trice, Roma 1978, pp. 259-273. Ripubblicato in *La città dal Medioevo al Rinascimento*, Laterza, Roma-Bari 1989, pp. 103-122.

Editoriale, in «Storia della Città», *Storia civile e sviluppo urbano: il caso della città e dell'agro di Matera,* III, 1978, 6, pp. 3-4.

Editoriale, in «Storia della Città», III, 1978, 8, p. 3.

Editoriale, in «Storia della Città», *Architettura e urbanistica degli ordini mendicanti*, III, 1978, 9, pp. 3-4.

La città europea. Formazione e significato dal IV al IX secolo, Electa, Milano 1978.

Originalità e derivazioni nella formazione delle strutture urbanistiche umbre, in *Orientamenti di una regione attraverso i secoli: scambi, rapporti, influssi storici nella struttura dell'Umbria*, Atti del X Convegno di Studi Umbri (Gubbio 23-26 maggio 1976), Centro di Studi Umbri, Perugia 1978, pp. 387-409.

Palermo profilo storico urbanistico, in *Le città*, II: *Itinerari*, Touring Club Italiano, Milano 1978, pp. 226-231.

Primitive Architecture (History of World Architecture), New York, Harry N. Abrams, 1978. Edizione statunitense di *Architettura primitiva*, Electa Editrice, Milano 1975.

Siena: profilo storico urbanistico, in *Le città*, II: *Itinerari*, Touring Club Italiano, Milano 1978, pp. 152-160.

Strada e isolato. Dall'Alto Medioevo al Settecento, in «Lotus International», XIX, 1978, pp. 4-19.

Territorio, quartiere, borgo nei centri di nuova fondazione, (Italia, sec. XII-XIV), comunicazione al Convegno Borgo-città/Quartiere-comprensorio, Bologna 1977, in Carlo Doglio, Luigina Fasoli, Paolo Giudicini (a cura di), *Misure umane - Un dibattito internazionale su borgo, città, quartiere comprensorio*, Franco Angeli, Milano 1978, pp. 54-57.

Urbanistica islamica e città medievali europee, in «Storia della Città», III, 1978, 7, pp. 4-10.

1979

Architettura primitiva, Storia dell'architettura, rielaborazione dell'ed. originale pubblicata nel 1975 da Electa, Electa, Milano 1979.

Atlante di storia urbanistica siciliana, 1, Enrico Guidoni (a cura di), *Indicazioni di metodo per lo studio storico-urbanistico dei centri siciliani*, Flaccovio Editore, Palermo 1979.

Editoriale, in «Storia della Città», *Il Cinquecento. Fortificazioni, paesaggio, trattatistica*, IV, 1979, 10, pp. 3-4.

Editoriale, in «Storia della Città», *Dall'antico regime alla città contemporanea*, IV, 1979, 11, pp. 3-4.

Indicazioni di metodo per lo studio storico-urbanistico dei centri siciliani, in Enrico Guidoni (a cura di), *Atlante di storia urbanistica siciliana*, 1, Flaccovio Editore, Palermo 1979, pp. 3-31.

La componente urbanistica islamica nella formazione delle città italiane, in Francesco Gabrielli, Umberto Scerrato, *Gli Arabi in Italia. Cultura contatti e tradizioni*, Garzanti-Scheiwiller, Milano 1979, pp. 579-597. Ripubblicato in *L'Arte di progettare le città. Italia e Mediterraneo dal Medioevo al Settecento*, Edizioni Kappa, Roma 1992, pp. 7-23.

La croce di strade. Funzione sacrale ed economica di un modello urbano, in «Lotus International», XXIV, 1979, pp. 115-119.

Storia dell'urbanistica. Il Seicento, Enrico Guidoni, Angela Marino Laterza, Roma-Bari 1979.

Storia e analisi del tessuto urbanistico, in Enrico Guidoni, Caterina Zannella, *Barbarano Romano: indagine e conoscenza di un paese*, Centro Iniziative Culturali Pantheon - Regione Lazio, Roma 1979, senza paginazione.

1980

Architecture primitive, Berger-Levrault, Paris 1980. Edizione francese di *Architettura primitiva*, Electa Editrice, Milano 1975.

Atlante di storia urbanistica siciliana, 2, Enrico Guidoni (a cura di)*,* Gaspare Mannoia*, Le case di una strada,* Rosa Di Stefano*,* Salemi, Flaccovio Editore, Palermo 1980.

Atlante di storia urbanistica siciliana, 3, Enrico Guidoni (a cura di), Maria Teresa Marsala*, Alcamo,* Flaccovio Editore, Palermo 1980.

Atlante di storia urbanistica siciliana, 4, Enrico Guidoni (a cura di), Antonietta Iolanda Lima*, Capizzi,* Flaccovio Editore, Palermo 1980.

Die Europäische Stadt Eine baugeschichliche Studie über ihre Entstehung im Millelalter, Ernst Klett Stuttgart und Gruppo Editoriale Electa, Mailand 1980. Edizione tedesca di *La città europea. Formazione e significato dal IV al IX secolo*, Electa, Milano 1978.

Editoriale, in «Storia della Città», *Cartografia e storia*, IV, 1979 (1980), 12/13, pp. 3-4.

Editoriale, in «Storia della Città», *Famiglia, comunità, Stato. Gli strumenti del dominio territoriale*, V, 1980, 14, pp. 3-6.

Il paesaggio locale. Nota sulla dimensione storico-antropologica dell'ambiente, «Rassegna di architettura e urbanistica», XVI, 1980, 47-48, pp. 97-106.

Introduzione, in Enrico Guidoni (a cura di), *Storia dell'Arte italiana*, VIII, *Inchieste su centri minori*, Einaudi, Torino 1980, pp. 13-24.

La "città del principe". Milano e la Lombardia di Azzone e Luchino Visconti, in Carlo Pirovano (a cura di), *Lombardia. Il territorio, l'ambiente, il paesaggio*, I, Electa, Milano 1980, pp. 153-162.

La metropoli in cifre e le tradizioni popolari nella riflessione trattatistica, in Carlo Pirovano (a cura di), *Lombardia. Il territorio, l'ambiente, il paesaggio*, I, Electa, Milano 1980, pp. 143-152.

L'architettura popolare italiana, Laterza, Roma-Bari 1980.

Le trasformazioni del periodo comunale, in Carlo Pirovano (a cura di), *Lombardia. Il territorio, l'ambiente, il paesaggio*, I, Electa, Milano 1980, pp. 109-126.

Les transformations du quartier Arenula et le rayonnement de l'urbanisme farnésien, in *Le Palais Farnèse,* I, École Française de Rome, Roma 1981, pp. 63-84. Ripubblicato in *La città dal Medioevo al Rinascimento*, Laterza Roma-Bari 1989, con il titolo *Roma e l'urbanistica farnesiana*, pp. 215-255.

L'urbanistica dei comuni italiani in età federiciana, in Angela Maria Romanini (a cura di)*, Federico II e l'arte del Duecento italiano*, Atti della III Settimana di studi di Storia dell'arte

medioevale dell'Università di Roma "La Sapienza" (Roma 15-20 maggio 1978), Congedo, Galatina 1980- 1981, 2 voll., I, 1980, pp. 99-120. Ripubblicato in *La città dal Medioevo al Rinascimento*, Laterza Roma-Bari 1989, pp. 70-99.

Processioni e città, in Atlante di storia urbanistica siciliana, 2, Enrico Guidoni (a cura di), Gaspare Mannoia , *Le case di una strada,* Rosa Di Stefano*, Salemi,* Flaccovio Editore*,* Palermo 1980, pp. 15-61.

Residenza, casa e proprietà nei patti tra feudalità e comuni (Italia, sec. XII-XIII), in *Structures féodales et féodalisme dans l'occident méditerranéen (X-XIII siécles). Bilan et perspectives de recherches*, Actes du Colloque de Rome (Roma, 10-13 ottobre 1978), Collection de l'École Française de Rome, 44, École Française de Rome, Roma 1980, pp. 439-453. Ripubblicato in *La città dal Medioevo al Rinascimento*, Laterza, Roma-Bari 1989, pp. 54-69.

Rilevamento, documentazione catalogazione del patrimonio architettonico popolare, in «La ricerca folklorica», II, 1980, pp. 63-68.

Sistema feudale e urbanistica "borghese" in una città del sud: lo sviluppo di Teramo dal XII al XV secolo, Enrico Guidoni, Carlo Maria Saladini, in *L'Architettura in Abruzzo e nel Molise dall'Antichità alla fine del secolo XVIII*, Atti del XIX Congresso di Storia dell'Architettura (L'Aquila 15-21settembre 1975), Ferri, L'Aquila 1980, pp. 419-437.

The Andes, Enrico Guidoni, Roberto Magni, Monuments of Civilization, Reader's Digest, London 1980. Edizione inglese di *Civiltà andine,* Presentazione di Pablo Neruda, Le Grandi Civiltà, Arnoldo Mondadori, Milano 1971.

Trasformazioni urbanistiche e teoria della città nell'età brunelleschiana, in Guglielmo De Angelis d'Ossat, Franco Borsi, Pina Ragionieri (a cura di), *Filippo Brunelleschi. La sua opera e il suo tempo*, Atti del Convegno Internazionale di Studi Brunelleschiani (Firenze, 16-22 ottobre 1977), I, Centro Di, Firenze 1980, pp. 65-77. Ripubblicato in *La città dal Medioevo al Rinascimento*, Laterza, Roma-Bari 1989, pp. 189-214.

Umiliati cioè Lombardi, in Carlo Pirovano (a cura di), *Lombardia. Il territorio, l'ambiente, il paesaggio*, I, Electa, Milano 1980, pp. 137-142. Ripubblicato in *La città dal Medioevo al Rinascimento*, Laterza Roma-Bari 1989, con il titolo *Gli Umiliati e la cultura urbana lombarda*, pp. 159-185.

Un monumento della tecnica urbanistica duecentesca: l'espansione di Brescia del 1237, in Carlo Pirovano (a cura di), *Lombardia. Il territorio, l'ambiente, il paesaggio*, I, Electa, Milano 1980, pp. 127-136.

1981

Editoriale, in «Storia della Città», *Studi sulle città medievali*, VI, 1981, 18, pp. 3-4.

Editoriale, in «Storia dell'Urbanistica», *Istituzioni e territorio in Terra di Bari. Fonti documentarie e cartografiche del XIX secolo*, I, 1981, p. 5.

La città dal Medioevo al Rinascimento, Biblioteca di cultura moderna, 848, Laterza, Roma-Bari 1989. Sono qui ripubblicati: *Residenza, casa e proprietà nei patti tra feudalità e comuni (Italia, sec. XII-XIII)*, in *Structures féodales et féodalisme dans l'occident méditerranéen (X-XIII siécles). Bilan et perspectives de recherches*, Actes du Colloque de Rome (Roma, 10-13 ottobre 1978), Collection de l'École Française de Rome, 44, École Française de Rome, Roma 1980, pp. 439-453; *L'urbanistica dei comuni italiani in età federiciana*, in Angela Maria Romanini (a cura di)*, Federico II e l'arte del Duecento italiano*, Atti della III Settimana di studi

di Storia dell'arte medioevale dell'Università di Roma "La Sapienza" (Roma 15-20 maggio 1978), Congedo, Galatina 1980- 1981, 2 voll., I, 1980, pp. 99-120; *Cistercensi e città nuove*, in *I Cistercensi e il Lazio.* Atti delle Giornate di studio dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Roma (Roma 17-21 maggio 1977), Multigrafica Editrice, Roma 1978, pp. 259-273; *Città e ordini mendicanti. Il ruolo dei conventi nella crescita e nella progettazione urbana del XIII e XIV secolo* in «Quaderni medievali», IV, 1977, pp. 69-106; *Umiliati cioè Lombardi*, in Carlo Pirovano (a cura di), *Lombardia. Il territorio, l'ambiente, il paesaggio*, I, Electa, Milano 1980, pp. 137-142; *La metropoli in cifre e le tradizioni popolari nella riflessione trattatistica*, in Carlo Pirovano (a cura di), *Lombardia. Il territorio, l'ambiente, il paesaggio*, I, Electa, Milano 1980, pp. 143-152; *Trasformazioni urbanistiche e teoria della città nell'eta brunelleschiana*, in Guglielmo De Angelis d'Ossat, Franco Borsi, Pina Ragionieri (a cura di), *Filippo Brunelleschi. La sua opera e il suo tempo*, Atti del Convegno Internazionale di Studi Brunelleschiani, (Firenze, 16-22 ottobre 1977), Vol. 1, Centro Di, Firenze 1980, pp. 65-77; *Les transformations du quartier Arenula et le rayonnement de l'urbanisme farnésien*, in *Le Palais Farnèse,* I, École Française de Rome, Roma 1981, pp. 63-84 (col titolo *Roma e l'urbanistica farnesiana*).

La Ville Europeenne Formation et Signification du Quatrieme au Onzieme Siecle, Pierre Mardaga, Bruxelles 1981. Edizione belga in lingua francese di *La città europea. Formazione e significato dal IV al IX secolo*, Electa, Milano 1978.

Una città quattrocentesca: l'urbanistica di Carpi tra Medioevo e Rinascimento, in *Società, politica e cultura a Carpi ai tempi di Alberto III Pio*, Atti del Convegno Internazionale (Carpi 19-21 maggio 1978), Medioevo e Umanesimo, 47, voll. 2, Antenore, Padova 1981, I, pp. 719-724.

1982

Atlante di storia urbanistica siciliana, 5, Enrico Guidoni (a cura di), Aldo Casamento, *Il carattere militare dell'urbanistica del '500 in Sicilia*, Giovanni Anselmo *et alii*, *Santo Stefano di Camastra.* Flaccovio Editore, Palermo 1982.

Editoriale, in «Storia della Città», *La vita nelle città*, VII, 1982, 20/21, pp. 3-4.

Editoriale, in «Storia dell'Urbanistica», *Palermo: Via della Libertà 1848/1851*, II-III, 1981 (1982), pp. 5-6

Historia del Urbanismo. El Siglo XVII, Enrico Guidoni, Angela Marino, Instituto de Estudios de Administración Local, Madrid 1982. Edizione spagnola di *Storia dell'urbanistica. Il Seicento*, Laterza, Roma-Bari 1979.

Il Mosè di Michelangelo, fotografie di Piero Berengo Gardin, Grandi opere, Laterza, Roma-Bari 1982.

Mediterraneo, Islam, città, in Paolo Cuneo, Ludovico Micara (a cura di), *Architettura nei paesi islamici. Seconda Mostra internazionale di architettura*, La Biennale di Venezia, Venezia 1982, pp. 299-305.

Simbolo e realtà nelle culture urbane occidentali, in Corrado Maltese (a cura di), *Centri storici di grandi agglomerati urbani*, Atti del XXIV Congresso Internazionale di storia dell'arte (Bologna 10-18 settembre 1979), vol. 9, Clueb, Bologna 1982, pp. 5-16.

Storia dell'urbanistica. Il Cinquecento, Enrico Guidoni, Angela Marino, Laterza, Roma-Bari 1982.

Vicoli e cortili. Tradizione islamica e urbanistica popolare in Sicilia, in Paolo Cuneo, Ludo-

vico Micara (a cura di), *Architettura nei paesi islamici. Seconda Mostra internazionale di architettura*, La Biennale di Venezia, Venezia 1982, pp. 306-307.

1983

Atlante di storia urbanistica siciliana, 6, Enrico Guidoni (a cura di), Pietro Alberto Piazza, *Sciacca*. Flaccovio Editore, Palermo 1983.

Civilización Andina, Enrico Guidoni, Roberto Magni, Grandes civilizaciones, Mas-Ivars, Valencia 1983. Edizione spagnola di *Civiltà andine,* Presentazione di Pablo Neruda, Le Grandi Civiltà, Arnoldo Mondadori, Milano 1971.

Editoriale, in «Storia della Città», *Mestieri di campagna, mestieri di città*, VII, 1982 (1983), 24, pp. 3-4.

La cultura urbanistica a Roma e nell'Italia centrale tra Due e Trecento, in Angela Maria Romanini (a cura di), *Roma anno 1300*, Atti della IV Settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma "La Sapienza" (Roma, 19-24 maggio 1980), Mediaevalia, 1, L'Erma di Bretschneider, Roma 1983, pp. 689-694.

L'architetto e la città, in Massimo Stefanetti (a cura di), *Giuseppe Piermarini e il suo tempo*, Catalogo della Mostra (Foligno, Palazzo Trinci, agosto-settembre 1983), Electa, Milano 1983, pp. 17-23.

L'arte di costruire una capitale. Istituzioni e progetti a Palermo nel Cinquecento, in *Storia dell'arte italiana*, XII, *Momenti d'architettura*, Einaudi, Torino 1983, pp. 46-96. Ripubblicato in *L'Arte di progettare le città. Italia e Mediterraneo dal Medioevo al Settecento*, Edizioni Kappa, Roma 1992, pp. 169-197.

La geometria come principio. Momenti della progettazione urbana a Palermo nei secoli XVII e XVIII, Enrico Guidoni, Nicola Aricò, in *Abitare a Palermo. Due palazzi e la loro storia tra Cinquecento e Ottocento*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1983, pp. 11-60.

La mappa della storia, in *Arte e scienza per il disegno del mondo*, Catalogo della Mostra (Torino, Mole Antonelliana, giugno - ottobre 1983), Electa, Milano 1983, pp. 230-232.

Le carte della città, in *Arte e scienza per il disegno del mondo*, catalogo della Mostra (Torino, Mole Antonelliana, giugno - ottobre 1983), Electa, Milano 1983, pp. 223-227.

Metodi d'indagine attraverso la documentazione storica, in *Roma: archeologia e progetto*; *Città degli Archeologi città degli architetti*, Comune di Roma, Assessorato alla cultura, X Ripartizione, Catalogo della Mostra (Roma, Mercati Traianei, maggio-giugno 1983), Multigrafica Editrice, Roma 1983, pp. 66-69.

Roma e l'urbanistica del Trecento, in *Storia dell'arte italiana*, V, *Dal Medioevo al Quattrocento*, Einaudi, Torino 1983, pp. 307-383. Ripubblicato in *L'urbanistica di Roma tra miti e progetti*, Laterza, Roma-Bari 1990, pp. 45-106. *Roma*, Enrico Guidoni, Giulia Petrucci, Viaggio in Italia, Gruppo Editoriale Fabbri, Milano 1983.

1984

Ambiente, architettura, arte popolare nell'opera del disegnatore dal vero, in Walter Barbero et al. (a cura di), *Luigi Angelini. Ingegnere architetto*, Catalogo della Mostra (Bergamo), Electa, Milano 1984, pp. 140-143.

Architettura in provincia. Il centro storico di Sacrofano, Enrico Guidoni, Pia Pascalino (a

cura di), Catalogo della Mostra (Sacrofano, Palazzo comunale, luglio-agosto 1984), Edizioni Kappa, Roma 1984.

Dai lavori pubblici all'urbanistica, in *L'economia italiana tra le due guerre. 1919-1938*, Catalogo della Mostra (Colosseo, Roma, 22 settembre-18 novembre 1984), Ipsoa, Milano 1984, pp. 431-438.

Editoriale, in «Storia della Città», *Roma*, IX 1984, 29, pp. 3-4.

Editoriale, in «Storia della Città», *I Bozo del Niger (Mali): insediamento e architettura*, VIII, 1983 (1984), 25, pp. 3-4

Editoriale, in «Storia della Città», *I Francescani in Emilia,* Atti del Convegno (Piacenza, 17-19 febbraio 1983), VIII, 1983 (1984), 26/27, p. 3.

Editoriale, in «Storia della Città», *Urbano/Rurale,* VIII, 1983 (1984), 28, pp. 3-4.

Editoriale, «Storia dell'Urbanistica», *Marcello Piacentini (1881-1960): l'edilizia cittadina e l'urbanistica*, V, 1984, pp. 5-6.

Introduzione, in Antonietta Jolanda Lima, La *dimensione sacrale del Paesaggio: ambiente* e *architettura popolare* di *Sicilia*, Flaccovio Editore, Palermo1984, pp. V-VIII.

La città dal Medioevo al Rinascimento, Biblioteca di cultura moderna, 848, Laterza, Roma-Bari 1984 (ristampa della prima edizione del 1981).

La città dei militari. Roma Capitale nell'Archivio dell'ISCAG, Amelio Fara, Caterina Zannella, Enrico Guidoni, Ilario Principe (a cura di), Roma storia/Immagini/Progetti. Archivio, 1, Edizioni Kappa, Roma 1984**.**

La volontà di lasciare il segno, in «Ricerca e Informazione», n.1, gennaio-aprile, 1984, pp.12-16.

L'ideé de la ville, projet de la ville, in François Guery, Dominique Bertin (a cura di), *L'ideé de la ville*, Actes du colloque international (Lyon, 26-28 ottobre 1983), Champ Vallon, Seyssel, 1984, pp. 96-103.

L'urbanistica e le grandi architetture, in *I secoli moderni. Le scienze e le arti*, Federazione delle Casse di Risparmio e delle Banche del Monte dell'Emilia Romagna, Silvana, Cinisello Balsamo 1984, pp. 115-141.

Ordini mendicanti territorio urbano: il caso dell'Emilia, in «Storia della Città», VIII, 1983 (1984), 26/27, *I Francescani in Emilia*, Atti del Convegno (Piacenza 17-19 febbraio 1983), pp. 97-100.

Palermo, Enrico Guidoni, Aldo Casamento, Elio Manzi, Viaggio in Italia, 60, Gruppo Editoriale Fabbri, Milano 1984.

Prefazione, in Francesco Faeta, *L'architettura popolare in Italia. Calabria*, Laterza, Roma-Bari 1984, p. 1.

Prefazione, in Giovanni Spalla, *L'architettura popolare in Italia. Liguria*, Laterza, Roma-Bari 1985, p. 1.

Roma. Dagli sventramenti all'E 42, in *L'economia italiana tra le due guerre. 1919-1938*, Catalogo della Mostra (Roma, Colosseo, 22 settembre-18 novembre 1984), Ipsoa, Milano 1984, pp. 465-471.

Roma in cartolina. I monumenti e la città fra cronaca e immagine (1895-1945), Edizioni Kappa, Roma 1984.

Storia, città, architettura, Antonino Terranova, intervista a Enrico Guidoni, in «Rassegna di Architettura e Urbanistica», XX, 1984, n. 58-59-60, pp. 14-19.

Un metodo tra storia e progetto in Lucio Altarelli, Carlo Aymonino, *La durata del progetto. Proposte per 9 luoghi*, Edizioni Kappa, Roma 1984, pp. 9-14

Un paese medievale della campagna romana, in Enrico Guidoni, Pia Pascalino (a cura di), *Architettura in provincia. Il centro storico di Sacrofano*, Catalogo della Mostra (Sacrofano, Palazzo comunale, luglio-agosto 1984), Edizioni Kappa, Roma 1984, pp. 9-21.

Vicoli e Cortili. Tradizione islamica e urbanistica popolare in Sicilia, Aldo Casamento, Pina Di Francesca, Enrico Guidoni, Adalgisa Milazzo (a cura di), Giada, Palermo 1984.

1985

Atlante di storia urbanistica siciliana, 7, Enrico Guidoni (a cura di), Maria Teresa Marsala, *Prizzi*; Luigi Giocondo, Antonella Rizzo Pinna, Lirio Scarciotta, *S. Cataldo*. Flaccovio Editore, Palermo 1985.

Carta del centro storico di Roma 1:1000, (Direzione scientifica Enrico Guidoni, gruppo di lavoro: Claudio Cristallini, Elisabetta De Minicis, Angela Marino, Alessandra Muntoni, Marco Noccioli, Caterina Zannella), Roma storia/immagini/progetti, Edizioni Kappa, Roma 1985-1992.

Foglio 29 – Piazza Navona, 1985;

Foglio 31 – Fontana di Trevi, 1992;

Foglio 38 – Campo di Fiori, 1985;

Foglio 39 – Largo Argentina, 1988;

Foglio 40 – Piazza Venezia, 1986;

Foglio 49 – Isola Tiberina, 1987.

Editoriale, in «Storia della Città», *Roma*, IX 1984 (1985), 29, pp. 3-4.

Editoriale, in «Storia della Città*», Informatica e storia urbana: il catasto di Carpi del 1472 analizzato con il computer*, IX, 1984 (1985), 30, pp. 3-4.

Editoriale, in «Storia della Città», *Insediamenti e tradizione*, IX, 1984 (1985), 31/32, pp. 3-4.

Editoriale, in «Storia della Città», *L'età del treno*, X, 1985, 33, pp. 3-4.

Editoriale, in «Storia dell'Urbanistica», *L'acropoli e le mura di Alatri: archeologia e urbanistica nell'Ottocento*, VI, 1985, pp. 5-6.

Historia del Urbanismo. El Siglo XVI, Enrico Guidoni, Angela Marino, Instituto de Estudios de Administración Local, Madrid 1985. Edizione spagnola di *Storia dell'urbanistica. Il Cinquecento*, Roma-Bari 1982.

I Fori Imperiali da immagine a cantiere, in «Parametro», XVI, 1985, 139, pp. 34-35.

La città dal Medioevo al Rinascimento, Biblioteca di cultura moderna, 848, Laterza, Roma-Bari 1985 (seconda edizione).

La Sapienza e la città, in Enrico Guidoni, Marina Regni Sennato, Catalogo della Mostra (Università degli Studi di Roma "La Sapienza", Palazzo del Rettorato, Giugno-Novembre 1985), Multigrafica, Roma 1985, pp. 26-27.

La "Sapienza" nella Città Universitaria. 1935-1985, Enrico Guidoni, Marina Regni Sennato, Catalogo della Mostra (Università degli Studi di Roma "La Sapienza", Palazzo del Rettorato, Giugno-Novembre 1985), Multigrafica, Roma 1985.

L'Atlante storico delle città italiane, Francesca Bocchi, Enrico Guidoni, in «Storia della Città», *Napoli*, X, 1985, 34-35, pp. 178-180.

La mappa della storia, in «Storia della Città», *Roma*, IX, 1984 (1985), 29, 97-98.

Lazio in cartolina. Archivio per una identità regionale 1900-1950, Edizioni Kappa, Roma 1985.

L'espansione di Rieti nel XIII secolo e le città nuove di fondazione angioina, in Marina Righetti Tosti-Croce (a cura di), *La Sabina medievale*, Amilcare Pizzi, Milano 1985, pp. 156-187. Ripubblicato in *L'Arte di progettare le città. Italia e Mediterraneo dal Medioevo al Settecento*, Edizioni Kappa, Roma 1992, pp. 71-96, con il titolo *L'espansione urbanistica di Rieti nel XIII secolo e le città nuove di fondazione angioina*.

L'urbanistica dei centri signorili, in *Le sedi della cultura in Emilia Romagna*, III, *L'epoca delle signorie. Le corti*, Silvana Editoriale, Milano 1985, pp. 95-115. Ripubblicato in *L'Arte di progettare le città. Italia e Mediterraneo dal Medioevo al Settecento*, Edizioni Kappa, Roma 1992, pp. 97-120, con il titolo *Emilia Romagna: L'urbanistica dei centri signorili*.

Metodi di ricerca per la storia delle città. Atlante didattico, Università degli studi di Roma "La Sapienza", Scuola di specializzazione per lo studio ed il restauro dei monumenti, Università degli Studi di Roma "La Sapienza", Dipartimento di Architettura e Analisi della Città, Roma 1985.

Prefazione, in Francesca Bocchi, *L'architettura popolare in Italia. Emilia-Romagna, Laterza*, Roma-Bari 1985, p. IX.

Progetto per un atlante storico delle città italiane, Francesca Bocchi, Enrico Guidoni, in «Nuova Rivista Storica», LXIX, 1985, f. V-VI, pp. 531-533.

Storia urbanistica e beni culturali, in Micaela Viglino Davico (a cura di), *Storia e Architettura della Città*, Atti delle Giornate di Studio (Torino 3-20 maggio 1985), Edizioni dell'Orso, Alessandria 1986, pp. 35-37.

Tipi, modelli, progetti nella città medievale, in «Casabella», XLIX, 1985, 509-510, pp. 22-27.

Una nuova immagine del nostro territorio, in *Cento anni Laterza. 1885-1985*, Universale Laterza 676, Laterza, Roma -Bari 1985, pp. 151-153.

Un'istituzione, un palazzo, un'isola, in Gennaro Farina (a cura di), *Palazzo Valentini*, Editalia, Roma 1985, pp. 9-20.

1986

Antonio da Sangallo il Giovane e l'urbanistica del Cinquecento, in Gianfranco Spagnesi (a cura di), *Antonio da Sangallo il Giovane: la vita e l'opera*, Atti del XXII Congresso di storia dell'architettura, (Roma 19-21 febbraio 1986), Centro Studi per la Storia dell'Architettura, Roma 1986, pp. 217-230. Ripubblicato in *L'Arte di progettare le città. Italia e Mediterraneo dal Medioevo al Settecento*, Edizioni Kappa, Roma 1992, pp. 147-156.

Atlante di storia urbanistica siciliana, 8, Enrico Guidoni (a cura di), Antonella Mazzamuto, *Architettura e Stato nella Sicilia del '500: i progetti di Tiburzio Spannocchi e di Camillo Camilliani del sistema delle torri di difesa dell'isola*, Flaccovio Editore, Palermo 1986.

Caprarola, Enrico Guidoni, Giulia Petrucci, Atlante Storico delle Città Italiane, Lazio, 1, Multigrafica, Roma 1986.

Editoriale, in «Storia della Città», *Napoli*, X, 1985 (1986), 34-35, pp. 3-4.

Editoriale, in «Storia della Città», *Città e campagne in Europa*, X,1986, 36, pp. 3-4.

Editoriale, in «Storia dell'Urbanistica/Lazio», *L'illuminazione a Roma nell'Ottocento*, I, 1986, pp. 5-6.

Editoriale, in «Storia dell'Urbanistica», Ugo Soragni, *L'ornato cittadino a Vicenza*, VII, 1986, p. 5-6.

Il "piano Generale per la capitale Regina del Mondo di Saverio Malatesta (1864)", Enrico Guidoni (a cura di), in «Storia dell'Urbanistica/Lazio», II, 1986.

Prefazione, in Giovanna Chiuini, *L'architettura popolare in Italia. Umbria*, Laterza, Roma-Bari 1986, pp. IX-X.

Presentazione, in Aldo Casamento, *La Sicilia dell'Ottocento. Cultura topografica e modelli cartografici nelle rappresentazioni dei territori comunali. Le carte della Direzione Centrale di Statistica*, Giada, Palermo 1986.

1987

Editoriale, in «Storia della Città», *Urbanistica preunitaria in Terra di Bari*, XI, 1987, 37, pp. 3-4.

Editoriale, in «Storia della Città», *Progetti urbani*, XI, 1987, 38-39, pp. 3-4.

Editoriale, in «Storia della Città», *L'urbanistica nell'età di Sisto V*, XI, 1986 (1987), 40, pp. 3-4.

E 42. Utopia e scenario del regime, Enrico Guidoni, Maurizio Calvesi, Simonetta Lux (a cura di), II, *Urbanistica, architettura arte e decorazione*, Marsilio, Venezia 1987.

I "Libri dei conti" di Domenico Fontana. Riepilogo generale delle spese e Libro I, Enrico Guidoni, Angela Marino, Angela Lanconelli, in «Storia della Città», *L'urbanistica nell'età di Sisto V*, XI, 1986 (1987), 40, pp. 45-77.

Introduzione, in *Orazio Torriani* [sec. XVII], *I «Libri delle Case» di Roma. Il Catasto del Collegio Inglese (1630)*, Claudio Cristallini, Marco Noccioli (a cura di), Roma Archivio 3, Edizioni Kappa, Roma 1987, p. 5.

L'addizione Erculea, in Francesca Bocchi (a cura di)*, Storia illustrata di Ferrara*, Nuova Editoriale AIEP, San Marino 1987, II, pp. 356-357.

La politica urbanistica napoleonica (1809-1814): giudizi e pregiudizi storiografici, in *Ville e territoire pendant la periode napoleonienne (France e Italie)*, Actes du Colloque (Rome, 3-5 mai 1984), Publications de l'École Française de Rome 96, École Française de Rome, Roma 1987, pp. 425-442. Ripubblicato in *L'urbanistica di Roma tra miti e progetti*, Laterza, Roma-Bari 1990, pp. 177-260.

La scala a chiocciola di Fra' Giocondo (ma l'urbanistica rinascimentale, Napoli, Vitruvio e l'utopia non c'entrano), in «Storia della Città», Le città del Giappone, XII, 1987, 44, pp. 3-5.

L'E 42, città della rappresentazione, in Enrico Guidoni, Maurizio Calvesi, Simonetta Lux (a cura di), *E 42. Utopia e scenario del regime*, II, *Urbanistica, architettura arte e decorazione*, Marsilio, Venezia 1987, pp. 17-82.

Prefazione in Gianni Volpe, Sergio Anselmi, *L'architettura popolare in Italia. Marche*, Laterza, Roma-Bari 1987, pp. 1-2.

Presentazione e inserto: Teatralità e medievalismo di un progetto "borrominiano" in Giulia Petrucci, *San Martino al Cimino*, Atlante Storico delle Città Italiane, Lazio, 2, Multigrafica Editrice, Roma 1987, p. 5 e pp. 12-14.

Primitive Architecture (History of World Architecture), Faber and Faber, London 1987. Edizione inglese di *Architettura primitiva*, Electa Editrice, Milano 1975.

Sinan's construction of the urban Panorama, in Attilio Petruccioli (a cura di), *Mimar Sinan, the Urban Vision*, «Environmental Design. Journal of the Islamic Environmental Design Research Centre», 1-2, n. 5-6, Proceedings of the International Symposium held at Genzano di Roma, June, Carucci Editions, Roma 1987, pp. 20-41. Ripubblicato in *L'arte di progettare le città. Italia e Mediterraneo dal Medioevo al Settecento*, Kappa, Roma 1992, pp. 157-168, con il titolo: *Istanbul turca: l'opera di Mimar Sinan e la progettazione del panorama urbano.*

Renè Schiffman, Roma felix. Aspekte der städtebaulichen Gestaltung Roms unter papst Sixstus V, in «Storia della Città», *L'urbanistica nell'età di Sisto V*, XI, 1986 (1987), 40, pp. 78-81.

1988

1590-1870 eredità e sviluppi dell'urbanistica sistina, in «L'architettura. Cronache e Storia», n. 8-9, agosto/settembre 1988, pp. 611-615. Ripubblicato in *L'urbanistica di Roma tra miti e progetti*, Laterza, Roma-Bari 1990, pp. 154-175.

Editoriale, in «Storia della Città», *Villa Doria Pamphilj,* XII, 1987 (1988), 42, pp. 3-4.

Editoriale, in «Storia della Città», *Continuità/Rinnovamento*, XII, 1987 (1988), 43, pp. 3-4.

Editoriale, *La scala a chiocciola di Fra' Giocondo (ma l'urbanistica rinascimentale, Napoli, Vitruvio e l'utopia non c'entrano)*, in «Storia della Città», *Le città del Giappone*, XII, 1987 (1988), 44, pp. 3-5,

Editoriale, *La storia delle piazze*, in «Storia della Città», *Cartografia di un terremoto: Messina 1783*, XIII, 1987 (1988), 45, pp. 3-6.

Editoriale, in «Storia dell'Urbanistica/Lazio», *Progetti per Roma dal Seicento al Novecento*, III, 1988, p. 5.

I "Libri dei conti" di Domenico Fontana. I monumenti antichi: il Settizonio, le colonne coclidi, i "massicci" di Termini, i cavalli del Quirinale. Libri XIII, XIV, XIX, XX, Enrico Guidoni, Angela Marino, Angela Lanconelli, in «Storia della Città», *Continuità/Rinnovamento*, XII, 1987(1988), 43, pp. 86-104.

Il gesto della Rivoluzione. Il Bruto di Ettore Ferrari e la linea «mazziniana» della scultura italiana, in Bruno Mantura, Patrizia Rosazza Ferraris (a cura di), *Ettore Ferrari 1845-1929*, Catalogo della Mostra (Latina, Palazzo della Cultura, 10 dicembre 1988-30 gennaio 1989), Mondadori, Milano 1988, pp. 15-23.

L'archivio e l'opera di Adalberto Libera, in «Metamorfosi», 9, 1988, pp. 76-82.

Introduzione, in Claudio Cristallini, Marco Noccioli, *I «Libri delle Case» di Roma. Il Catasto del Collegio Inglese (1630)*, Roma Archivio 3, Edizioni Kappa, Roma 1987, p. 5.

I vicoli ciechi della storiografia, in «Storia della Città», *Il mondo islamico. Immagini e ricerche*, XIII, 1988, 46, pp. 3-6.

La città di Roma nel Quattrocento, in Anna Cavallaro, Enrico Parlato (a cura di), *Da Pisanello alla nascita dei Musei Capitolini. L'Antico a Roma alla vigilia del Rinascimento*, Catalogo della Mostra (Roma, 24 Maggio - 19 Luglio 1988), Mondadori-De Luca, Roma-Milano, 1988, pp. 243-247.

La piazza storica come luogo del progetto, in «Agorà. Le piazze storiche dell'Italia meridionale e insulare», I, 1988, 1, pp. 16-25.

Piazze storiche e percorsi processionali, in «Agorà. Le piazze storiche dell'Italia meridionale e insulare», I, 1988, 2, pp. 13-14.

La storia delle piazze, in «Storia della Città», *Cartografia di un terremoto: Messina 1783*, XIII, 1988, 45, pp. 3-6.

L'urbanistica dei centri signorili, in *Le sedi della cultura in Emilia Romagna*, IV, *I secoli moderni. Le scienze e le arti*, Silvana, Milano 1988, pp. 115-141. Ripubblicato in *L'Arte di progettare le città. Italia e Mediterraneo dal Medioevo al Settecento*, Edizioni Kappa, Roma 1992, pp. 121-146, col titolo *Emilia Romagna: L'urbanistica dei centri signorili (sec. XIV-XV)*.

L'urbanistica e le grandi architetture, in *Le sedi della cultura nell'Emilia Romagna. I secoli moderni, le istituzioni e il pensiero*, 6, Silvana, Milano 1988, pp. 115-141.

Prefazione in Antonello Sanna, Giulio Angioni, *L'architettura popolare in Italia. Sardegna*, Laterza, Roma-Bari 1988, pp. XI-XII.

Prefazione, in Vera Comoli Mandracci, *L'architettura popolare in Italia. Piemonte*, Laterza, Roma-Bari 1988, pp. XI-XII.

Presentazione, in Giuseppe Chiarizia, Stefano Gizzi, *I centri minori della provincia di L'Aquila*, I Quaderno, Regione Abruzzo, Settore Urbanistica e Beni Ambientali, ERI, Pescara 1987, pp. 17-18.

Presentazione, in Alessandra Muntoni (a cura di), *Sabaudia, Atlante Storico delle Città Italiane*, Lazio, 3, Multigrafica Editrice, Roma 1988, p. 5.

1989

Antico e moderno nella cultura urbanistica romana del primo Rinascimento, in Silvia Danesi Squarzina (a cura di), *Roma, centro ideale della cultura dell'antico nei secoli XV e XVI. Da Martino V al Sacco di Roma. 1417–1527*, Banco di Santo Spirito, Roma 1989, pp. 477-488. Ripubblicato in *L'urbanistica di Roma tra miti e progetti*, Laterza, Roma-Bari 1990, pp. 107-130.

Arquitectura Primitiva, Historia Universal de la Arquitectura, Pier Luigi Nervi (dir.), Aguilar, Madrid 1977, 1989. Edizione spagnola di *Architettura primitiva*, Electa Editrice, Milano 1975.

Città della Pieve, *Planimetria ricostruttiva del tessuto medievale. Ricerche e realizzazione di Silvia Bosi e Lorenza Di Nuzzo*, *collaborazione di Valerio Bittarello*, Enrico Guidoni, Elisabetta De Minicis (a cura di), in «Storia della Città», *Case medievali*, XV,1989 (1990), 52, p. 6. Stampata anche in foglio singolo su cartoncino nella scala 1:1000 e diffusa in occasione di convegni.

Dal rilievo al progetto. Misurazione e invenzione dello spazio urbano nel tredicesimo secolo, in «XY, dimensioni del disegno», III, 1989, 6-7, pp. 29-34.

Editoriale, *I vicoli ciechi della storiografia*, in «Storia della Città», *Il mondo islamico. Im-*

magini e ricerche, XIII, 1988 (1989), 46, pp. 3-6.

Editoriale, *Storia dell'Urbanistica: una rivista regionale*, in «Storia della Città», *Parigi: i teatri negli anni della Rivoluzione*, XIII, 1988 (1989), 47, pp. 3-6.

Editoriale, *Lontano dalla città. Arcaismo contadino ed eroico nella scultura di Duilio Cambellotti (1876-1960)*, in «Storia della Città», *La scultura nella città*, XIII, 1988 (1989), 48, pp. 3-16.

Editoriale, in «Storia dell'Urbanistica/Campania», *Pozzuoli*, I, Roma 1988, pp. 5-6.

Editoriale, in «Storia dell'Urbanistica/Lazio», Enrico Guidoni (a cura di), *Roma: edilizia popolare preunitaria*, IV, 1989, pp. 5-6.

Editoriale, in «Storia dell'Urbanistica/Sicilia», Maria Clara Ruggieri Tricoli, *La città in scena: Palermo nell'età borbonica*, I, 1989, pp. 5-6.

La città dal Medioevo al Rinascimento, Biblioteca di cultura moderna, 848, Laterza, Roma-Bari 1989 (terza edizione).

La città-porto fluviale in Italia, in Ennio Poleggi (a cura di), *Città portuali del Mediterraneo. Storia e archeologia*, Atti del Convegno Internazionale (Genova, 30 maggio–2 giugno 1985), Sagep Editrice, Genova 1989, pp. 213-218.

La vicenda storica e la formazione delle città, in *Guida Sicilia*, Touring Club Italiano, Milano 1989, pp. 61-81.

Le piazze storiche dal progetto alla ricerca, in «Agorà. Le piazze storiche dell'Italia meridionale e insulare», II, 1989, 4, pp. 3-7.

Lontano dalla città. Arcaismo contadino ed eroico nella scultura di Duilio Cambellotti (1876-1960), in «Storia della Città», *La scultura nella città*, XIII, 1988 (1989), 48, pp. 3-16.

Notizie e prospettive dell'"Atlante storico delle Città Italiane", in «Storia della Città», *Città americane*, XIV, 1989, 49, pp. 3-5.

Presentazione, in Maria Baldoni, *Cerveteri*, Atlante Storico delle Città Italiane, Lazio, 4, Multigrafica Editrice, Roma 1989, p. 5.

Presentazione, in Teresa Colletta (a cura di), *Capri*, Atlante Storico delle Città Italiane, Campania, 1, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli- Roma 1989, p. 5.

Sei città "ideali": ragione, storia, arte, in «Storia della Città», *Qualità urbane*, Enrico Guidoni (a cura di), XIV, 1989, 50, pp. 87-121.

Storia dell'urbanistica. Il Duecento, Laterza, Roma-Bari 1989.

Vicenza e Roma. Intenzioni urbanistiche e memorie antiquarie nel piano di Sisto V (1585-1590), in Gianfranco Spagnesi (a cura di), *L'Architettura a Roma e in Italia, 1580-1621*, Atti del XXIII Congresso di Storia dell'architettura (Roma 24-26 marzo 1988), Centro Studi per la Storia dell'Architettura, Roma 1989, 1, pp. 193-210. Ripubblicato in *L'urbanistica di Roma tra miti e progetti*, Laterza, Roma-Bari 1990, pp. 131-175.

1990

Apporti disciplinari e problemi di restauro, Enrico Guidoni, Tiziano Mannoni, Roberto de Rubertis, Antonino Giuffrè, Letizia Pani Ermini, in «Storia della Città», *Case medievali*, XV, 1990, 52, pp. 127-132.

Editoriale, in «Storia dell'Urbanistica/Puglia», *Apprezzi, Platee, cabrei, perizie e catasti: fonti per la storia urbanistica in età moderna*, I, 1990, pp. 5-6.

I portici nella tradizione urbanistica europea, in Francesca Bocchi (a cura di), *I portici di Bologna e l'edilizia civile medievale: Bologna*, Catalogo della Mostra (Bologna, Salone del Palazzo del Podestà, 26 aprile-22 luglio 1990), Grafis Ed., Casalecchio di Reno 1990, pp. 55-63.

Editoriale, Notizie e prospettive dell'"Atlante storico delle Città Italiane", in «Storia della Città», *Città americane*, XIV, 1989 (1990), 49, pp. 3-5.

Editoriale, *La qualità dei monumenti celebrativi ottocenteschi*, in «Storia della città», XIV, 1989 (1990), 50, pp. 3-10.

Editoriale, *L' "ideale della perfezione urbana": Borgo e Città Vecchia nei Piani Regolatori*, in «Storia della Città», *Bari moderna. 1790-1990*, XIV, 1989 (1990), 51, pp. 3-12.

Editoriale, La città e le case, in «Storia della Città», *Case medievali*, XIV, 1989 (1990), 52, pp. 3-5.

La qualità dei monumenti celebrativi ottocenteschi, in «Storia della città», XIV, 1989 (1990), 50, pp. 3-10

Lazio, Enrico Guidoni, Elisabetta De Minicis, Marco Noccioli, Cantini, Firenze 1990.

L'"ideale della perfezione urbana": Borgo e Città Vecchia nei Piani Regolatori, in «Storia della Città», *Bari moderna. 1790-1990*, XV, 1990, 51, pp. 3-12.

L'urbanistica di Roma tra miti e progetti, Laterza, Roma-Bari 1990. Sono qui ripubblicati: *Il significato urbanistico di Roma tra antichità e Medioevo*, in «Palladio», XXII, 1972, pp. 3-32, (con il titolo *Da capitale pagana a capitale cristiana: la croce di basiliche*); *La cultura urbanistica a Roma e nell'Italia centrale tra Due e Trecento*, in Angela Maria Romanini (a cura di), *Roma anno 1300*, Atti della IV Settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma "La Sapienza" (Roma, 19-24 maggio 1980), Mediaevalia, 1, L'Erma di Bretschneider, Roma 1983, pp. 689-694; *Roma e l'urbanistica del Trecento*, in *Storia dell'arte italiana*, V, *Dal Medioevo al Quattrocento*, Einaudi, Torino 1983, pp. 307-383; *Antico e moderno nella cultura urbanistica romana del primo Rinascimento*, in Silvia Danesi Squarzina (a cura di), *Roma, centro ideale della cultura dell'antico nei secoli XV e XVI. Da Martino V al Sacco di Roma. 1417–1527*, Banco di Santo Spirito, Roma 1989, pp. 477-488 (col titolo *Antico e moderno nel Rinascimento, da Martino V al Sacco di Roma; Vicenza e Roma. Intenzioni urbanistiche e memorie antiquarie nel piano di Sisto V (1585-1590)*, in Gianfranco Spagnesi (a cura di), *L'Architettura a Roma e in Italia, 1580-1621*, in Atti del XXIII Congresso di Storia dell'architettura (Roma 24-26 marzo 1988), Centro Studi per la Storia dell'Architettura, Roma 1989, 1, pp. 193-210; *1590-1870 eredità e sviluppi dell'urbanistica sistina*, in «L'architettura. Cronache e Storia», n. 8/9, agosto/settembre 1988, pp. 611-615; *La politica urbanistica napoleonica (1809-1814): giudizi e pregiudizi storiografici*, in *Ville e territoire pendant la periode napoleonienne (France e Italie)*, Actes du Colloque (Rome, 3-5 mai 1984), Publications de l' École Française de Rome 96, École Française de Rome, Roma 1987, pp. 425-442; *Il "piano Generale per la capitale Regina del Mondo di Saverio Malatesta (1864)"*, in Enrico Guidoni (a cura di), Storia dell'Urbanistica/Lazio, 2, 1986.

Prefazione, in Giuseppe Chiarizia (a cura di), *Centri storici della Val Pescara dall'evo medio ai nostri giorni,* Città e paesi d'Abruzzo, Cara Edizioni, Pescara 1990, pp. 10-11.

Presentazione, in Alessandra Muntoni (a cura di), *Latina*, Atlante Storico delle Città Ita-

liane, Lazio, 5, Multigrafica Editrice, Roma 1990, p. 5.

Presentazione, in «Storia della Città», numero speciale s.n.r., *Indici 1-50 (1976-1989)*, 1990, pp. 2-3.

Sei città "ideali": ragione, storia, arte, in «Storia della Città», *Qualità urbane*, Enrico Guidoni (a cura di), XIV, 1989 (1990), 50, pp. 87-121.

1991

Ceramiche e città. La produzione storica di Arpino e la sua diffusione tra XVII e XX secolo, in «Storia della Città», Enrico Guidoni, Elisabetta De Minicis, *Le mura: fare e disfare: ricerche sulle cinte fortificate del Lazio tra Medioevo ed età Moderna*, XV, 1990 (1991),53, pp. 87-92.

*Editoriale***,** in «Storia della Città», *La "Carta per la tutela e recupero dell'architettura popolare e del paesaggio rurale"*, *Le mura: fare e disfare: ricerche sulle cinte fortificate del Lazio tra Medioevo ed età Moderna*, XV, 1990 (1991), 53, pp. 3-6.

Editoriale, in «Storia dell'Urbanistica/Campania», Teresa Colletta (a cura di), *Platee e progetti: dal Settecento a Novecento,* II, 1991, pp. 5-6.

Editoriale, in «Storia dell'Urbanistica/Lazio», Enrico Guidoni (a cura di), *La città: interpretazione e costruzione*, in V, 1991, pp. 5-6.

Gli spazi urbani trapezi. Storia e interpretazione di un modello progettuale, in «XY, dimensioni del disegno», V, 1991, 11-12, pp. 183-190. Ripubblicato in *L'Arte di progettare le città. Italia e Mediterraneo dal Medioevo al Settecento*, Edizioni Kappa, Roma 1992, pp. 199-208.

Presentazione, in Antonella Greco, Salvatore Santuccio, *Foro Italico*, Atlante Storico delle Città Italiane, Roma, 1, Multigrafica Editrice, Roma 1991, p. 5.

Presentazione, in Antonietta Iolanda Lima, *Monreale*, Atlante Storico delle Città Italiane, Sicilia, 1, Flaccovio Editore, Palermo 1991, p. 5.

Storia dell'urbanistica. Il Medioevo. Secoli VI-XII, Roma-Bari 1991.

1992

Bastide, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Treccani, 1992. [http://www.treccani.it/enciclopedia/bastide_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/].

Dalla capanna alla fattoria. Tardo Medioevo. Nuove tipologie per la casa di campagna, Enrico Guidoni, Jacques Berlioz, in «Storia e Dossier», VII, 1992, 66, pp. 41-43.

Gli spazi, i monumenti, i materiali: storia e interpretazione, in Laura Barbiani (a cura di), *La piazza storica italiana. Analisi di un sistema complesso*, Marsilio, Venezia 1992, pp. 51-76.

Il "Museo della Città e del Territorio" di Vetralla. Teoria e sperimentazione, in «Architetti Viterbo», VIII, 1992, 3, pp. 8-13.

Introduzione, in Alessandra Eula, Maria Carla Santorelli, *I «Libri delle Case» di Roma. I Catasti di S. Maria in Vallicella (secc. XVI-XIX),* Roma storia/immagini/progetti, 4, Edizioni Kappa, Roma 1992, p. 5.

La città dal Medioevo al Rinascimento, Biblioteca di cultura moderna, 848, Laterza, Roma-Bari 1992 (quarta edizione).

L'Arte di progettare le città. Italia e Mediterraneo dal Medioevo al Settecento, Università/strumenti, Edizioni Kappa, Roma 1992. Sono qui ripubblicati: *La componente urbanistica islamica nella formazione delle città italiane*, in Francesco Gabrielli, Umberto Scerrato, *Gli Arabi in Italia. Cultura contatti e tradizioni*, Garzanti-Scheiwiller, Milano 1979, pp. 579-597; *Crescita e progetto della città comunale*, in *Territorio e città della Valdichiana*, Enrico Guidoni, Angela Marino, Biblioteca di Storia della cultura urbana. Centri antichi, 1, Multigrafica Editrice, Roma 1972, pp. XIII-XLVII; *Originalità e derivazioni nella formazione delle strutture urbanistiche umbre*, in *Orientamenti di una regione attraverso i secoli: scambi, rapporti, influssi storici nella struttura dell'Umbria*, Atti del X Convegno di Studi Umbri (Gubbio 23-26 maggio 1976), Centro di Studi Umbri, Perugia 1978, pp. 387-409; *L'espansione di Rieti nel XIII secolo e le città nuove di fondazione angioina*, in Marina Righetti Tosti-Croce (a cura di), *La Sabina medievale*, Amilcare Pizzi, Milano 1985, pp. 156-187; *L'urbanistica dei centri signorili*, in *Le sedi della cultura in Emilia Romagna*, III, *L'epoca delle signorie. Le corti*, Silvana Editoriale, Milano 1985, pp. 95-115; *L'urbanistica e le grandi architetture*, ivi, pp. 115-141; *Sinan's construction of the urban Panorama*, in Attilio Petruccioli (a cura di), *Mimar Sinan, the Urban Vision*, in «Environmental Design. Journal of the Islamic Environmental Design Research Centre», 1-2, n. 5-6, Proceedings of the International Symposium held at Genzano di Roma, June Carucci Editions, Roma 1987, pp. 20-41; *L'arte di costruire una capitale. Istituzioni e progetti a Palermo nel Cinquecento*, in *Storia dell'arte italiana*, XII, *Momenti d'architettura*, Einaudi, Torino 1983, pp. 46-96; *Gli spazi urbani trapezi. Storia e interpretazione di un modello progettuale*, in «XY, dimensioni del disegno», V, 1991, 11-12, pp. 183-190.

Presentazione, in Carla Benocci, *Villa Aldobrandini a Roma*, Argos, Roma 1992, pp. 5-6.

Presentazione, in Clementina Barucci, *Servigliano*, Atlante Storico delle Città Italiane, Marche, 1, Edizioni Kappa, Roma 1992, p. 5.

Presentazione, in Sergio Rotondi, *Il Teatro Valle*, Roma storia/immagini/progetti, Archivio 5, Edizioni Kappa, Roma 1992, p. 5.

1993

Editoriale, *La storia delle piazze*, in «Storia della Città», *Le piazze. Lo spazio pubblico dal Medioevo all'età contemporanea*, 15, 1990 (1993), 54/55/56, pp. 3-6.

Il Ghetto, Atlante Storico delle Città Italiane, Enrico Guidoni, Carla Benocci (a cura di), Roma, 2, Bonsignori, Roma 1993.

Il Museo della Città e del Territorio, in «Il Coltello di Delfo, Rivista trimestrale di Cultura materiale e Archeologia Industriale», VII, 1993, 26, pp. 35-40.

Il Museo della Città e del Territorio, in «Roma Moderna e Contemporanea», *Stranieri a Roma (secc. XVI-XIX),* I, 1993, 1, pp. 145-154.

I rilievi per il "Museo della Città e del Territorio", in «XY Dimensioni del disegno», VII, 1993, 17-18-19, pp. 26-33.

La cattedrale nella storia delle città italiane dal tardo Medioevo al Novecento, in Leonardo Urbani (a cura di), *La Cattedrale di Palermo: studi per l'ottavo centenario dalla fondazione*, Sellerio, Palermo1993, pp. 287-292.

L'Atlante storico di Servigliano, in «Controspazio», n.s., XXIV, 1993, 2, p. 73.

Le mura medievali del Lazio. Studi sull'area viterbese, Enrico Guidoni, Elisabetta De Minicis

(a cura di), Museo della Città e del Territorio, 1, Edizioni Kappa, Roma 1993.

Prefazione, in Enrico Guidoni, Elisabetta De Minicis (a cura di), *Le mura medievali del Lazio. Studi sull'area viterbese*, Museo della Città e del Territorio, 1, Edizioni Kappa, Roma 1993, pp. 5-6.

Presentazione, in Gabriele Corsani, *Lastra a Signa*, Atlante Storico delle Città Italiane, Toscana, 1, Bonsignori, Roma 1993, p. 7.

Vittoria italiana e arte tedesca: la forza dello spirito nelle erme di Adolfo Wildt, in Ugo Soragni, *Il monumento alla Vittoria di Bolzano: architettura e scultura per la città italiana, 1926-1938*, Neri Pozza, Vicenza 1993, pp. 83-94.

1994

Città, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Treccani. [http://www.treccani.it/enciclopedia/citta_%28Enciclopedia-dell'-Arte-Medievale%29/].

Città nuove, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Treccani. [http://www.treccani.it/enciclopedia/citta-nuove_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/]

I caratteri dell'insediamento nella vicenda storica: Roma medievale e moderna, in *Roma*, Guida d'Italia, Ottava edizione, Touring Club Italiano, Milano 1993 (1994), pp. 52-78.

La ceramica nel Museo della città e del territorio, in Elisabetta De Minicis (a cura di), *Le ceramiche di Roma e del Lazio in età medievale e moderna*, Atti del I Convegno di Studi (Roma 19-20 marzo 1993), Museo della Città e del Territorio, 2, Edizioni Kappa, Roma 1994, pp. 205-206.

Talamone, Enrico Guidoni, Laura Pieroni (a cura di), Atlante Storico delle Città Italiane, Toscana, 2, Bonsignori, Roma 1994.

1995

Architecture primitive, Gallimard, Paris 1995. Edizione francese di *Architettura primitiva*, Electa Editrice, Milano 1975.

Continuità e innovazione nel piano dell'Addizione Erculea, in Luciana Finelli (a cura di), *Il Duca Ercole I d'Este e il suo architetto Biagio Rossetti. Architettura e città nella Padania tra Quattro e Cinquecento*, Atti del Convegno Internazionale (Roma, 15-16 giugno 1993), Edizioni Kappa, Roma 1995, pp. 27-33.

Il luogo della Tempesta: il paesaggio e il significato nel capolavoro di Giorgione, Studi su Giorgione e sulla pittura del suo tempo, 1, Librerie Dedalo, Roma 1995. Pubblicato in occasione della conferenza tenuta in Roma, presso l'Università degli Studi "La Sapienza", Facoltà di Architettura, il 15 novembre 1995.

Il Museo di Vetralla nella nuova sede, Enrico Guidoni, Elisabetta De Minicis, in «Notiziario pro-loco Vetralla», agosto 1995, p. 8.

La Ferriera. Documenti sull'antica industria di Ronciglione, Enrico Guidoni (a cura di), Ricerche e rilievi di Renata Giovenco e Giovanna Oliva, Museo della Città e del Territorio, 4, Edizioni Kappa, Roma 1995.

La Prova di Mosè *e il* Giudizio di Salomone, Studi su Giorgione e sulla pittura del suo

tempo, 2, Librerie Dedalo, Roma 1996. Pubblicato in occasione della conferenza tenuta in Roma, presso l'Università degli Studi Roma Tre, il I febbraio 1995.

Normativa urbanistica ed edilizia negli Stati italiani tra XVI e XVIII secolo, in «Archivi e Cultura», n.s., XXVIII, 1995, pp. 23-30.

Nota introduttiva, in Enrico Guidoni (a cura di), *La Ferriera. Documenti sull'antica industria di Ronciglione*, Ricerche e rilievi di Renata Giovenco e Giovanna Oliva, Museo della Città e del Territorio, 4, Edizioni Kappa, Roma 1995, pp. 5-6.

Presentazione, in Giulia Petrucci, *Una strada del Seicento a Roma. La via di S. Francesco a Ripa,* Museo della Città e del Territorio, 3, Edizioni Kappa, Roma 1995, pp. 5-6.

Presentazione, in Paolo Maccari, Marco Noccioli, *Manciano, Montemerano, Saturnia,* Marsiliana, Atlante Storico delle Città Italiane, Toscana, 3, Bonsignori, Roma 1995, p. 7.

Un Museo per Vetralla, in «Notiziario pro-loco Vetralla», maggio 1995, p. 8.

1996

Affreschi di Giorgione nella Certosa di Pavia, Studi su Giorgione e sulla pittura del suo tempo, 7, Librerie Dedalo, Roma 1996. Pubblicato in occasione della conferenza tenuta in Roma, presso la Facoltà di Architettura "La Sapienza", l'11 gennaio 1996.

Case e torri medievali, Enrico Guidoni, Elisabetta De Minicis (a cura di), *La città e le case. Tessuti urbani, domus e case-torri nell'Italia Comunale (secc. XI-XV)*, I, Atti del II Convegno di studi (Città della Pieve, 11-12 dicembre 1992), Museo della Città e del Territorio,7, Edizioni Kappa, Roma 1996.

Dalle città antiche alle città medievali. Continuità e innovazione dal III al VII secolo d.C., in *La città antica e la sua eredità*, Nuovagrafica, Modena 1996, pp. 13-14.

Editoriale, in «Storia dell'Urbanistica», *I Regolamenti edilizi*, n.s., I, 1995, (1996), pp. 5-6.

Giorgione e i volti nascosti. La riscoperta di un "segreto" dell'arte occidentale, Strumenti, 15, Bonsignori, Roma 1996.

Giorgione e la peste. La Venere *di Dresda*, Studi su Giorgione e sulla pittura del suo tempo, 3, Librerie Dedalo, Roma 1996. Pubblicato in occasione della conferenza tenuta in Roma, presso la Biblioteca Hertziana, il 15 gennaio 1996.

I caratteri originali dell'impianto urbanistico di Modena medievale, in *Le città medievali*. Percorsi di Storia della città, ciclo di conferenze annuali, Centro Stampa Comunale, Modena 1996, pp. 18-21.

Intervento senza titolo, in Giulio Mondini (a cura di), *Storia, analisi e valutazione dei beni architettonici e ambientali*, Scuola di Specializzazione in Storia, analisi e valutazione dei beni architettonici e ambientali, Politecnico di Torino - Regione autonoma Valle d'Aosta, vol. III, Celid, Torino 1996, pp. 87-88.

Introduzione, Enrico Guidoni, Elisabetta De Minicis, in *Case e torri medievali*, Enrico Guidoni, Elisabetta De Minicis (a cura di), *La città e le case. Tessuti urbani, domus e case-torri nell'Italia Comunale (secc. XI-XV)*, I, Atti del II Convegno di studi (Città della Pieve, 11-12 dicembre 1992), Museo della Città e del Territorio,7, Edizioni Kappa, Roma 1996, p. 5.

I Tre filosofi: Pitagora, Tolomeo, Copernico, Studi su Giorgione e sulla pittura del suo

tempo, 4, Librerie Dedalo, Roma 1996. Pubblicato in occasione della conferenza tenuta in Roma, presso l'Accademia Polacca delle Scienze, il 7 febbraio 1996.

La città rotonda. Geometria e simbolo della perfezione urbana, in *La città antica e la sua eredità*, Nuovagrafica, Modena 1996, pp. 5-6.

*L'*Adorazione dei Magi *di Londra. Il viaggio a Roma, i dogi Marco e Agostino Barbarigo, l'Oroscopo delle Religioni*, Studi su Giorgione e sulla pittura del suo tempo, 6, Librerie Dedalo, Roma 1996. Pubblicato in occasione della conferenza tenuta in Vicenza, presso il Museo civico di Palazzo Chiericati, il 23 novembre 1996.

Le città medievali in area mediterranea ed europea: stratificazioni materiali e modelli progettuali, in *Le città medievali*, percorsi di Storia della città, ciclo di conferenze annuali, Centro Stampa Comunale, Modena 1996, pp. 5-8.

L'eredità urbanistica della Magna Grecia e l'impianto "per strigas" in età medioevale e moderna, in Attilio Stazio, Stefania Ceccoli (a cura di), *Eredità della Magna Grecia*, Atti del XXXV Convegno di Studi sulla Magna Grecia (Taranto 6-10 ottobre 1995), Istituto per la storia e l'archeologia della Magna Grecia, Taranto 1996, pp. 283-284.

Omaggio a un poeta. "Ritratti" di Giorgione e Giulio Campagnola, Studi su Giorgione e sulla pittura del suo tempo, 5, Librerie Dedalo, Roma 1996. Pubblicato in occasione della conferenza tenuta in Roma, presso la British School of Rome, il 28 marzo 1996.

Paesaggi di Caprarola: la sintesi progettuale farnesiama, in Paolo Portoghesi (a cura di), *Caprarola*, Manfredi, Roma 1996, pp. 18-40.

Presentazione, in Silvio Appodia, *L'area industriale degli opifici a Subiaco,* Museo della Città e del Territorio, 6, Edizioni Kappa, Roma 1996, p. 5.

Presentazione, in Gabriella Orefice, *Castiglion Fiorentino*, Atlante Storico delle Città Italiane, Toscana, 4, Bonsignori, Roma 1996, p. 7.

Priverno. Planimetria ricostruttiva del tessuto medievale. Ricerche e realizzazione di Silvia Bosi e Laura Zanini, Enrico Guidoni, Elisabetta De Minicis (a cura di), in *Case e torri medievali*, Enrico Guidoni, Elisabetta De Minicis (a cura di), *La città e le case. Tessuti urbani, domus e case-torri nell'Italia Comunale (secc. XI-XV)*, I, Atti del II Convegno di studi (Città della Pieve, 11-12 dicembre 1992), Museo della Città e del Territorio,7, Edizioni Kappa, Roma 1996, p. 6. Stampata anche in foglio singolo su cartoncino nella scala 1:1000 e diffusa in occasione di convegni.

Studi su Giorgione e sulla pittura del suo tempo. Conferenze 1995-96, Librerie Dedalo, Roma [s.d. ma 1996]. Raccolta in custodia rigida delle pubblicazioni edite in occasione delle conferenze di argomento giorgionesco tenute dal 15 novembre 1995 al 28 marzo 1996.

Urbanistica, in Cristina De Benedictis, *Firenze*, *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Treccani 1995. [https://www.treccani.it/enciclopedia/firenze_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/]

Vetralla. Planimetria ricostruttiva del centro storico (entro le mura). Ricerche e realizzazione di Roberta Cigalino e Giancarlo Macculi, Enrico Guidoni, Elisabetta De Minicis (a cura di), in *Case e torri medievali*, Enrico Guidoni, Elisabetta De Minicis (a cura di), *La città e le case. Tessuti urbani, domus e case-torri nell'Italia Comunale (secc. XI-XV)*, I, Atti del II Convegno di studi (Città della Pieve, 11-12 dicembre 1992), Museo della Città e del Territorio,7, Edizioni Kappa, Roma 1996, p. 7. Stampata anche in foglio singolo su cartoncino nella scala 1:1000 e diffusa in occasione di convegni.

1997

Due grandi maestri di prospettive urbane: Pietro Antonio degli Abati e Ombrone, Studi su Giorgione e sulla pittura del suo tempo, 11, Librerie Dedalo, Roma 1997. Pubblicato in occasione della conferenza tenuta in Roma, presso l'Istituto Svizzero, il 23 novembre 1996.

Editoriale, in «Storia dell'Urbanistica», *Le strade alberate*, n.s., II, 1996, (1997), pp. 5-6.

Editoriale, in «Storia dell'urbanistica/Campania», *Benevento. Catasti storici, mura, piazze,* IV, 1997, pp. 5-6.

Federico II e l'idea di città, in *Il Sud del Patrimonium Sancti Petri al confine del Regnum nei primi trent'anni del Duecento. Due realtà a confronto*, Atti delle Giornate di Studio (Ferentino, 28-29-30 Ottobre 1994), Centro di Studi "Giuseppe Ermini", Roma 1997, pp. 155-168.

Il moderno è un qualche cosa che si è già affermato fuori dal luogo dove viene apprezzato in *Il moderno a Roma. A cura dell'Osservatorio sul Moderno a Roma*, Groma quaderni, 4, 1997, pp. 42-44.

Introduzione, in «Storia dell'Urbanistica/Sicilia», Enrico Guidoni, Aldo Casamento (a cura di), *Le città ricostruite dopo il terremoto siciliano del 1693. Tecniche e significati delle progettazioni urbane*, Atti del Convegno di Studio (Roma, Facoltà di Architettura, 20-21 marzo 1995), II, 1997, pp. 7-10.

La morte di Giorgione negli affreschi romani di Sebastiano Del Piombo, in «Strenna dei Romanisti», LVIII, 1997, pp.183-189.

La Sacra Conversazione per nozze Corner-Soranzo, Librerie Dedalo, Roma 1997. Pubblicato in occasione della conferenza tenuta in Roma, presso l'Università degli Studi "La Sapienza", Scuola di specializzazione per lo studio ed il restauro dei monumenti, il 16 gennaio 1997.

Le città ricostruite dopo il terremoto siciliano del 1693. Tecniche e significati delle progettazioni urbane, in «Storia dell'Urbanistica/Sicilia», Enrico Guidoni, Aldo Casamento (a cura di), Atti del Convegno di studio (Roma, Facoltà di Architettura, 20-21 marzo 1995), II, 1997.

Lo spazio delle città venete (1348-1509), in «Storia dell'Urbanistica/Veneto», Enrico guidoni, Ugo Soragni (a cura di), Atti del I Convegno nazionale di studio (Verona, 14-16 dicembre 1995), I, 1997.

Nota introduttiva, in «Storia dell'Urbanistica/Veneto», Enrico guidoni, Ugo Soragni (a cura di), *Lo spazio delle città venete (1348-1509)*, Atti del I Convegno nazionale di studio (Verona, 14-16 dicembre 1995), I, 1997, pp. 15-32.

Premessa, in «Studi giorgioneschi», Groma quaderni, 7, 1997 [anno 1 del periodico «Studi giorgioneschi» ospitato nella collana Groma quaderni], pp. 5-6.

Presentazione e Storia dell'urbanistica, in Enrico Guidoni (a cura di), *San Gimignano,* Atlante Storico delle Città Italiane, Toscana 5, Bonsignori, Roma 1997, pp.7-23.

Presentazione, in Laura Giustini, *Fornaci e laterizi a Roma dal XV al XIX secolo,* Museo della Città e del Territorio, 9, Edizioni Kappa, Roma 1997, p. 5.

Presentazione, in Michele Costanzo, *Una Biblioteca pubblica nel parco di Villa York*, Università agli Studi di Roma "La Sapienza", Facoltà di Architettura Dipartimento di Architettura e Analisi della Città, Roma 1997.

Prima di Giorgione. La rappresentazione della scena urbana e la nascita della veduta veneziana, in «Storia dell'Urbanistica/Veneto», Enrico Guidoni, Ugo Soragni (a cura di), *Lo spazio delle città venete (1348-1509)*, Atti del I Convegno nazionale di studio (Verona, 14-16 dicembre 1995), I, 1997, pp. 237-244.

San Gimignano, Enrico Guidoni (a cura di), Atlante Storico delle Città Italiane, Toscana 5, Bonsignori, Roma 1997, pp. 7-23.

Studi su Giorgione e sulla pittura del suo tempo. Conferenze 1996-97, Librerie Dedalo, Roma [s.d. ma 1997]. Raccolta in custodia rigida delle pubblicazioni edite in occasione delle conferenze di argomento giorgionesco tenute dal 28 marzo 1996 al 17 giugno 1997.

Una nuova interpretazione del Cristo portacroce *di San Rocco*, in «Studi giorgioneschi» Groma quaderni, 7, 1997 [anno 1 del periodico «Studi giorgioneschi» ospitato nella collana Groma quaderni], pp. 29-31.

Una nuova opera giovanile: la Madonna col Bambino e S. Giovannino *del Museo Civico di Padova,* Librerie Dedalo, Roma 1997. Pubblicato in occasione della conferenza tenuta in Roma, presso l'Università degli Studi "La Sapienza", Scuola di specializzazione per lo studio ed il restauro dei monumenti, il 29 maggio 1997.

*Un modello classico per la collina rocciosa dell'*Omaggio a un poeta, in «Studi giorgioneschi», Groma quaderni, 7, 1997 [anno 1 del periodico «Studi giorgioneschi» ospitato nella collana Groma quaderni], p. 38.

Urbanistica per i giubilei. Roma, via Alessandrina. Una strada "tra due fondali" nell'Italia delle corti (1492-1499), Enrico Guidoni, Giulia Petrucci, Museo della Città e del Territorio, 8, Edizioni Kappa, Roma 1997.

Zorzi Cigna. Il nome di Giorgione: testimonianze, documenti, opere siglate, Studi su Giorgione e la pittura del suo tempo, 10, Librerie Dedalo, Roma 1997. Pubblicato in occasione della conferenza tenuta in Roma, presso l'Accademia di San Luca, il 17 giugno 1997.

1998

Due affreschi di Masaccio in Santa Maria di Foro Cassio, in «Studi Vetrallesi», 1998, 1, pp. 1-2.

Editoriale, in «Storia dell'Urbanistica», *La Città del Quattrocento*, n.s., IV, 1998, pp. 5-6.

Editoriale, in «Studi Vetrallesi», Enrico Guidoni, Elisabetta De Minicis, 1998, 1, p. 1.

Giorgione e Perugino. La Santa Maria Maddalena, Studi su Giorgione e la pittura del suo tempo, 12, Librerie Dedalo, Roma 1998. Pubblicato in occasione della conferenza tenuta in Perugia, presso il Palazzo dei Priori, il 6 maggio 1998.

Giulio Campagnola miniatore: il Petrarca Queriniano, *la* Divina Commedia *(Roma, Casa di Dante), la* Miscellanea Rothschild*, opere minori*, Studi su Giorgione e la pittura del suo tempo, 13, Librerie Dedalo, Roma 1998. Pubblicato in occasione della conferenza tenuta in Venezia, presso l'Ateneo Veneto, il 10 marzo 1998.

*L'*Allegoria sacra *di Giovanni Bellini*, in **«**Spazio d'autore**»**, n. 7. Pubblicato in occasione della conferenza tenuta in Roma, presso l'Università degli Studi "La Sapienza", il 16 dicembre 1998.

Piazza, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, Treccani, [http://www.treccani.it/enciclopedia/piazza_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/]

Presentazione, in Letizia Bianchetti, Paola Nicoletta Imbesi, *San Miniato*, Atlante Storico delle Città Italiane, Toscana, 6, Bonsignori, Roma 1998, p. 7.

Raffaello e Giorgione, Studi su Giorgione e la pittura del suo tempo, 14, Librerie Dedalo, Roma 1998. Pubblicato in occasione della conferenza tenuta in Roma, presso l'Università degli Studi "La Sapienza", Scuola di specializzazione per lo studio ed il restauro dei monumenti, il 28 maggio 1998.

Ricerche su Giorgione e sulla pittura del Rinascimento, Edizioni Kappa, Roma 1998. Sono qui ripubblicati i contributi editi in occasione delle conferenze di argomento giorgionesco e di storia dell'arte rinascimentale tenute dal 15 novembre 1995 al 28 maggio 1998 e i saggi *Prima di Giorgione. La rappresentazione della scena urbana e la nascita della veduta veneziana* (pp. 33-40) [*Lo spazio delle città venete (1348-1509)*, 1997]; *La morte di Giorgione negli affreschi romani di Sebastiano Del Piombo* (pp. 123-126) [«Strenna dei Romanisti», LVIII, 1997, pp.183-189]; *Una nuova interpretazione del* Cristo portacroce *di San Rocco* (pp. 191-196); *Un modello classico per la collina rocciosa dell'*Omaggio a un poeta (pp. 197-198) [«Studi giorgioneschi», 1997]. Il saggio *L'autore e la data delle Antiquarie prospettiche romane: Bartolomeo Suardi detto il Bramantino, 1497* (pp. 227-234) è inedito.

Roma: bando dell'ill.mo Tribunale delle Strade, 1778, Enrico Guidoni, Giulia Petrucci, in «Storia dell'Urbanistica», *La Città del Quattrocento*, n.s., III, 1998, pp. 235-252.

1999

*Basaiti, Dürer e l'*Adamo ed Eva *della Galleria Borghese*, in «Strenna dei Romanisti», LX, 1999, pp. 215-222.

Editoriale, in «Storia dell'Urbanistica», *I Piani Regolatori*, n.s., III, 1997, (1999), pp. 5-6.

Editoriale, in «Storia dell'Urbanistica», *Città Medievali: Orientamenti e Metodi di Ricerca,* n.s., V, 1999, pp. 5-6.

Editoriale, in «Studi giorgioneschi», II, 1998, (1999), p. 5. Numero monografico dedicato a *Il paesaggio*.

Editoriale. Un affresco di Lorenzo di Pietro (il Vecchietta) nel S. Francesco di Vetralla (1460 – 62 c.), in «Studi Vetrallesi», 1999, 3, pp. 1-2.

Editoriale. Un territorio da tutelare, in «Studi Vetrallesi», 1999, 4, pp. 1-2.

Giorgione. Opere e significati, Editalia, Roma 1999.

Giorgione ritratto nel San Costanzo di Hans Clemer (Saluzzo, Cattedrale), in «Studi giorgioneschi», II, 1998, (1999), p. 49. Numero monografico dedicato a *Il paesaggio*.

Il Palazzo della Penna di Perugia, Enrico Guidoni, Francesco Federico Mancini, Marsilio, Venezia 1999.

Introduzione, in «Storia dell'Urbanistica/Sicilia», Enrico Guidoni, Aldo Casamento (a cura di), *L'urbanistica del Cinquecento in Sicilia*, Atti del Convegno di Studio (Roma, facoltà di Architettura, 30-31 ottobre 1997), III, 1999, pp. 5-8.

I volti nascosti nell'opera di Benedetto Bonfigli, in Maria Luisa Cianini Pierotti (a cura di), *Benedetto Bonfigli e il suo tempo*, Atti del Convegno (Perugia, 21-22 febbraio 1997), Volumnia, Perugia 1998 (1999), pp. 111-113.

*La sposa ideale. Passioni e morte, tra Venezia e Roma, nell'*Amor sacro e Amor profano *di Tiziano*, in «Capitolium Millennio», III, 1999, 8, pp. 88-91.

L'autore e la data delle Antiquarie prospettiche romane: Bartolomeo Suardi detto il Bramantino, 1497, in «L'Urbe», LIX, 1999, pp. 7-19.

Le rocce nella pittura di Giorgione, in «Studi giorgioneschi», II, 1998, (1999), pp. 6-10. Numero monografico dedicato a *Il paesaggio*.

L'urbanistica del Cinquecento in Sicilia, Enrico Guidoni, Aldo Casamento (a cura di), Atti del Convegno di Studio (Roma, facoltà di Architettura, 30-31 ottobre 1997), III, 1999.

Modena Medievale. Pianta in scala 1:2000 del centro storico al secolo XIV, Enrico Guidoni, Angelica Zolla, Edizioni Kappa, Roma 1999.

Prefazione, in Donato Giancarlo De Pascalis, *Nardò: il centro storico: analisi storico-urbanistica (secc. IX-XIX)*, Besa, Nardò, 1999, pp. 11-12.

Presentazione, in Carla Benocci, *Santa Fiora*, Atlante Storico delle Città Italiane, Toscana, 7, Bonsignori, Roma 1999, p. 7.

Presentazione, in Gabriella Centofanti, *I fabbri a Roma nel XVI e XVII secolo*, Museo della Città e del Territorio, 11, Edizioni Kappa, Roma 1999, p. 5.

Roma medievale e moderna, in *Roma*, Guida d'Italia, Decima edizione, Touring Club Italiano, Milano 1999, pp. 61-88.

San Giminiano, Enrico Guidoni, Simona Manacorda, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Treccani, 1999. [http://www.treccani.it/enciclopedia/san-giminiano_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/]

Siena (lat. Saena Etruriae, Sena Iulia), Enrico Guidoni, Italo Moretti, Valerio Ascani, Enzo Carli, Antonella Capitanio, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Treccani, 1999. [http://www.treccani.it/enciclopedia/siena_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/]

Sigle del giovane Michelangelo nelle opere di Domenico Ghirlandaio e Francesco Granacci, Image, Vetralla 1999. Pubblicato in occasione della conferenza tenuta in Roma, presso l'Università degli Studi "La Sapienza", Scuola di specializzazione per lo studio ed il restauro dei monumenti, nel maggio 1999.

Un affresco di Michelangelo nella chiesa di S. Francesco a Capranica (VT), Davide Ghaleb, Vetralla 1999.

Una regione a misura d'uomo, in *Umbria*, Attraverso l'Italia, Touring Club Italiano, Milano 1984, pp. 9-14.

Un crocifisso ligneo di Michelangelo, Diagonale, Roma 1999.

Uno scempio sotto gli occhi di tutti, in «L'altra Vetralla. Idee, progetti, dibattiti sulla realtà vetrallese», II, 1999, 3, p. 3.

Verso una cronotipologia analitica delle città medievali: stratificazioni materiali e modelli progettuali, in Antonio Cadei, Marina Righetti Tosti Croce, Anna Maria Segagni Malacart, Alessandro Tomei (a cura di), *Arte d'Occidente. Temi e metodi. Studi in onore di Angiola Maria Romanini*, voll. 3, Sintesi Informazione, Roma 1999, I, pp. 251-256.

Vetralla 1991/1999. Il Museo della Città e del Territorio, Enrico Guidoni (a cura di), in occasione della Mostra, Facoltà di Architettura, Aula Fiorentino, 9-19 giugno 1999, DAAC incontri, 9/99, «Foglio di GROMA, giornale del DAAC», Roma 1999.

2000

Da Bellini a Giorgione: il Cristo Portacroce *di Rovigo,* Davide Ghaleb, Vetralla 2000. Pubblicato in occasione delle conferenze tenute in Rovigo, presso l'Accademia dei Concordi, il 28 aprile e il 12 maggio 2000.

Distruzioni di città per motivi politici e militari nell'Italia comunale (secc. XII-XIII), in Martin Körner, Niklaus Bartolome, Erica Flückiger (a cura di), *Stadtzerstörung und Wiederaufbau*. Zerstörung durch die Stadtherrschaft, innere Unruhen und Kriege, Paul Haupt, Berne 2000, II, pp. 45-52.

Editoriale, in «Storia dell'Urbanistica/Campania», *Napoli e Amalfi tra IX e XII secolo*, VI, 2000, pp. 5-6.

Editoriale, in «Storia dell'Urbanistica/Campania», Teresa Colletta (a cura di), *Centri altomedievali della Campania. Agropoli, Castelvolturno, Borgo di Corpo di Cava*, V, 2000, pp. 5-6.

Editoriale, in «Studi Vetrallesi», 2000, 5, p. 1.

Editoriale, in «Studi Vetrallesi», 2000, 6, p. 1.

Fanciullezza di Michelangelo, conferenza del 21 gennaio 2000, M l'Artista Divino, I, Diagonale, Roma 2000.

Il paesaggio nell'opera di Michelangelo, in «Quaderni di Estetica e Critica», 1999-2000, IV-V, (2000), pp. 51-60.

Il "Redentore benedicente" di Orte: una tavola firmata e datata (1491) da Michelangelo, in «Lazio ieri e oggi», XXXVI, 2000, 12, pp. 374-376.

L'affresco michelangiolesco di Capranica, L'Artista Divino, Collana di Studi su Michelangelo, 1, Diagonale, Roma 2000.

Michelangelo. La Pietà *di San Pietro*, L'Artista Divino, Collana di Studi su Michelangelo, 2, Diagonale, Roma 2000.

Michelangelo scalpellino: il tabernacolo di Capranica, in «Studi Vetrallesi», 2000, 6, pp. 13-16.

Michelangelo scultore a Roma prima del 25 giugno 1496, in «Strenna dei Romanisti», LXI, 2000, pp. 251-269.

Michelangelo urbanista, in «Capitolium», ns., IV, 2000, pp. 92-97.

Prefazione, in Giulia Vertecchi, *Wiener Neustadt. Studio di una città di fondazione medievale*, Civitates, 3, Bonsignori, Roma 2000, pp. 7-8.

Presentazione e intervento, in Enrico Guidoni, Paolo Maccari (a cura di), *Interventi urbanistici esemplari di età tardomedievale (XI-XV secc.)*, in *Siena e centri senesi sulla via Francigena*, Atlante Storico delle Città Italiane, Toscana 8, Bonsignori, Roma 2000, pp. 9-20.

Presentazione, in Giovanni Cigalino, *La piazza e il duomo di Vetralla*, Quaderni di Vetralla, 1, Museo della Città e del Territorio, 1, Davide Ghaleb, Vetralla 2000, p. 5.

Presentazione, in Giuliana Petroni, Valeria Santangelo, *Il centro storico di Vetralla. Gli abitanti e le case nel Catasto Gregoriano 1819,* Quaderni di Vetralla, 2, Museo della Città e del Territorio, Davide Ghaleb, Vetralla 2000, pp. 5-7.

Presentazione, in «Studi giorgioneschi», Enrico Guidoni, Umberto Daniele, Daniele Ferrara, Ugo Soragni, III, 1999 (2000), pp. 6-10. Numero monografico dedicato a *Vincenzo Catena*.

Progetti per una città: Bologna nei secoli XIII e XIV, Enrico Guidoni, Angelica Zolla, Civitates, 2, Bonsignori, Roma 2000.

Ricerche su Giorgione e sulla pittura del Rinascimento, Edizioni Kappa, Roma 2000, vol. II. Sono qui ripubblicati *I volti nascosti nell'opera di Benedetto Bonfigli* (pp. 7-16) **[**Atti del Convegno su Benedetto Bonfigli, 1998]; *L'*Allegoria sacra *di Giovanni Bellini* (pp. 17-36**)** [**«**Spazio d'autore**»**, 1998]; *Basaiti, Dürer e l'*Adamo ed Eva *della Galleria Borghese* **[«**Strenna dei Romanisti», LX,1999, pp. 215-222]; *Paesaggi giorgioneschi: le rocce e l'albero*, con l'aggiunta di un paragrafo inedito (pp. 43-50) [«Studi giorgioneschi», 1999, dove compare con il titolo *Le rocce nella pittura di Giorgione*]; *La sposa ideale. Passioni e morte, tra Venezia e Roma, nell'*Amor sacro e Amor profano *di Tiziano* (57-66) [«Capitolium», 1999]; *Vincenzo Catena: Catena e Giorgione, firme e rebus, nuove attribuzioni* (pp. 71-82) [«Studi giorgioneschi», 2000]; *Sigle del giovane Michelangelo nelle opere di Domenico Ghirlandaio e Francesco Granacci* (pp. 109-124) [1999]. Sono inediti i saggi: *L'edificio composito nel* Giudizio di Salomone *di Giorgione: identificazione e significato delle architetture costituenti* (pp. 51-56); *Lorenzo Canozi "maestro di prospettiva" nell'*Annunciazione *di Francesco del Cossa* (pp. 67-70); *Sodoma, Giorgione e Raffaello in un affresco di Monteoliveto* (pp. 83-88); *Dosso Dossi. Nuove interpretazioni* (pp. 89-108); *M come Michelangelo, Bo come Buonarroti* (pp. 125-160); *Il* Ganimede *di Michelangelo: esaltazione e confessione di una colpa* (pp. 161-164); *Giorgione e i significati del* Cenacolo *vinciano* (pp. 165-186); *Leonardo e Giorgione nella* Leda con il cigno (pp. 187-192); *Le radici culturali e "familiari" di Giorgione e del suo gruppo. Eresia e culto solare nel Marchesato di Saluzzo* (pp. 193-218).

Siena e centri senesi sulla via Francigena, Atlante Storico delle Città Italiane, Toscana 8, Bonsignori, Roma 2000.

Terrenuove fiorentine, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, Treccani, [http://www.treccani.it/enciclopedia/terrenuove-fiorentine_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/]

Vincenzo Catena: Catena e Giorgione, firme e rebus, nuove attribuzioni, in «Studi giorgioneschi», III, 1999 (2000), pp. 29-32. Numero monografico dedicato a *Vincenzo Catena*.

2001

Blera. Planimetria ricostruttiva del centro storico. Ricerche e realizzazione di Elisabetta Ferracci, Maria Tiziana Marcelli e Federica Santoni, in Enrico Guidoni, Elisabetta De Minicis (a cura di), *Case e torri medievali*/II, Atti del III Convegno di Studi, *La città e le case. Indagini sui centri nell'Italia Comunale (secc. XI-XV): Toscana, Lazio, Umbria*, (Città della Pieve, 8-9 novembre 1996), Museo della Città e del Territorio, 12, Edizioni Kappa, Roma 2001, p. 7. Stampata anche in foglio singolo su cartoncino nella scala 1:1000 e diffusa in occasione di convegni.

Case e torri medievali/II, Atti del III Convegno di Studi, *La città e le case. Indagini sui centri nell'Italia Comunale (secc. XI-XV): Toscana, Lazio, Umbria*, Enrico Guidoni, Elisabetta De

Minicis (a cura di), (Città della Pieve, 8-9 novembre 1996), Museo della Città e del Territorio, 12, Edizioni Kappa, Roma 2001.

Editoriale, in «Studi giorgioneschi», IV, 2000 (2001), p. 4.

Editoriale, in «Studi Vetrallesi», 2001, 7, p. 1.

Gli esordi di Michelangelo architetto (1490-1500), Davide Ghaleb, Vetralla 2001. Pubblicato in occasione della conferenza tenuta in Roma, presso l'Università degli Studi "La Sapienza", Facoltà di Architettura "Valle Giulia", il 24 ottobre 2001.

Introduzione, Enrico Guidoni, Elisabetta De Minicis, in Enrico Guidoni, Elisabetta De Minicis (a cura di), *Case e torri medievali*/II, Atti del III Convegno di Studi, *La città e le case. Indagini sui centri nell'Italia Comunale (secc. XI-XV): Toscana, Lazio, Umbria*, (Città della Pieve, 8-9 novembre 1996), Museo della Città e del Territorio, 12, Edizioni Kappa, Roma 2001, p. 5.

Introduzione e intervento: Modena e le città europee: originalità, modelli, derivazioni. La Carta di Modena Medievale, in Enrico Guidoni, Catia Mazzeri (a cura di), *L'urbanistica di Modena medievale (secc. X-XV): Interrelazioni, confronti, approfondimenti*, Atti della Giornata Nazionale di studi (Modena, 3 dicembre 1999), Edizioni Kappa, Roma 2001, pp. 11-13 e pp. 81-93.

Introduzione: geometria di una fondazione medievale, in Gabriella Orefice, *Castelfranco di sopra*, Atlante Storico delle Città Italiane, Toscana, 9, Bonsignori, Roma 2001, pp. 7-8.

Michelangelo e il Quirinale, in «Strenna dei Romanisti», LXII, 2001, pp. 271-286.

Michelangelo e il tabernacolo di S. Maria della Quercia (Viterbo), in «Studi Vetrallesi», 2001, 8, pp. 2-4.

Michelangelo nel segno dell'Arca. Le storie della Genesi nella Cappella Sistina, L'Artista Divino, Collana di Studi su Michelangelo, 3, Diagonale, Roma 2001.

Nota introduttiva, in *Arte a Capranica dal Medioevo al Novecento,* Quaderni di Capranica,1, Museo della Città e del Territorio, Davide Ghaleb, Vetralla 2001, p. 7.

Prefazione, in Donato Giancarlo De Pascalis, con un saggio di Giovanni De Cupertinis, *L'arte di fabbricare e i fabbricatori: tecniche costruttive tradizionale e magistri muratori in Terra d'Otranto dal Medioevo all'età moderna*, Cultura e territorio, 23 Besa, Lecce, 2001, p. 9.

Presentazione, in Daniele Camilli, Elisabetta Perugi, *S. Maria di Foro Cassio*, Quaderni di Vetralla, 3, Museo della Città e del Territorio, Davide Ghaleb, Vetralla 2001, p. 5.

Presentazione, in Enrico Guidoni, Donato Tamblè, *I centri storici di Calcata, Castel Sant'Elia, Monteromano. Gli abitanti e le case nel Catasto gregoriano (1818-1820)*, Quaderni della Tuscia, 1, Museo della Città e del Territorio, Davide Ghaleb, Vetralla 2001, p. 5.

Presentazione, in *Genio Loci. Opere recenti di Monica Ferrando,* Mostra monografica (Vetralla, Museo della Città e del Territorio, 22 settembre-7 ottobre 2001), Catalogo (Dossier 3), Davide Ghaleb, Vetralla 2001.

Presentazione, in Marco Cadinu, *Urbanistica medievale in Sardegna*, Civitates, 4, Bonsignori, Roma 2001, pp. 9-10.

Urbanistica in età barocca a Viterbo e nella Tuscia, in Francesco Gandolfo, Maria Teresa Marsilia (a cura di), *Il Barocco a Viterbo*, Atti del Convegno (Viterbo, 8-11 ottobre 1998), Fondazione Carivit, Viterbo 2001, pp. 3-14.

Urbanistica poligonale, in «Storia dell'Urbanistica», *La città del Quattrocento*, n.s., IV, 1998, (2001), pp. 5-6.

Venetie MD. L'immagine di Venezia incisa da Jacopo de' Barbari e i suoi autori, in «Studi giorgioneschi», IV, 2000 (2001), pp. 5-13.

2002

Assisi. Urbanistica comunale e architettura francescana, in Stefano Brufani, Enrico Menestò (a cura di), *Assisi anno 1300*, Medioevo Francescano. Saggi, Edizioni Porziuncola, Assisi 2002, pp. 77-98.

Città venete e città europee: le concavità private dei fili stradali, in Enrico Guidoni, Ugo Soragni (a cura di), «Storia dell'Urbanistica/Veneto», *Lo spazio nelle città venete, 1152-1348. Espansioni urbane, tessuti viari, architetture*, Atti del Convegno (Verona, 11-13 dicembre 1997), L'urbanistica nelle città medievali italiane, II, 2002, pp. 11-16.

Editoriale. *L'imitazione del nome "Museo della Città e del Territorio"; Vetralla Città d'Arte; Santa Maria di Foro Cassio e l'affresco di Masaccio; La prima Casa Museo della Tuscia,* in «Studi Vetrallesi», 2002, 10, pp. 1-2.

Editoriale, in «Storia dell'Urbanistica/Campania», Teresa Colletta, Edith Giacalone (a cura di), *Napoli e Amalfi tra IX e XII secolo,* VI, 2002, pp. 5-6.

Editoriale. Regolamenti per l'ornato e parchi suburbani, in «Studi Vetrallesi», 2002, 9, p. 1.

Firenze nei secoli XIII e XIV, Atlante Storico delle Città Italiane, Toscana, 10, Bonsignori, Roma 2002.

Gli affreschi con storie bibliche nel Palazzo Santacroce di Oriolo Romano, capolavoro di Andrea Boscoli (1560 c.-1607), in «Studi Vetrallesi», 2002, 10, p. 30.

I centri storici di Graffignano, Monterosi, Roccalvecce (VT): gli abitanti e le case nel catasto gregoriano (1820), Enrico Guidoni, Donato Tamblè (a cura di), Quaderni della Tuscia, 2, Museo della Città e del Territorio, Davide Ghaleb, Vetralla 2002.

Il dio caprino. Luoghi, persone e concetti nel nominalismo individuale di Michelangelo, in Daniela Angelucci (a cura di), *Arte e diamon*, Estetica e critica, Quodlibet, Macerata 2002, pp. 145-156.

Il fonte battesimale del Duomo di Rieti: una scultura michelangiolesca, in «Lazio ieri e oggi», XXXVII, 2001, (2002), pp. 356-358.

Il libro dei Cimini. Antiche immagini di panorami e ambienti urbani, Quaderni della Tuscia, 3, Museo della Città e del Territorio, Davide Ghaleb, Vetralla 2002.

Il Museo della città e del territorio, Enrico Guidoni, Elisabetta De Minicis, in Flavia Festuccia (a cura di), «Archeoclub di Castel Sant'Angelo», Bollettino n. 2, agosto 2002, p. 8.

Il paragone in chiave urbanistica tra Bologna e Firenze: proposta di un nuovo genere investigativo, in «Storia dell'Urbanistica», *Città medievali. Orientamenti e metodi di ricerca*, n.s., V, 1999, (2002), pp. 77-82.

La cattedrale di Spoleto nello spazio e nel panorama urbano medievale, in Giordana Benazzi, Giovanni Carbonara (a cura di), *La cattedrale di Spoleto. Storia, Arte, Conservazione*, Fondazione Cassa di Risparmio di Spoleto, Milano 2002, pp. 16-23.

La veduta di Firenze "del Lucchetto e della Catena", Davide Ghaleb, Vetralla 2002. Pubblicato in occasione delle conferenze tenute in Firenze, presso l'Accademia delle Arti del Disegno il 18 marzo 2002, e in Roma, presso l'Università degli Studi "La Sapienza", Facoltà di architettura "Valle Giulia", l'11 aprile 2002.

Leonardo da Vinci e le prospettive di città. Le vedute quattrocentesche di Firenze, Roma, Napoli, Genova, Milano e Venezia, Museo della Città e del Territorio, Edizioni Kappa, Roma 2002. È qui ripubblicato *Venetie MD. L'immagine di Venezia incisa da Jacopo de' Barbari e i suoi autori* (pp. 82-95) [«Studi giorgioneschi», 2001]. Sono inediti i saggi: *Firenze e la Toscana nelle miniature di Piero del Massaio* (pp. 7-15); *Napoli nella* Tavola Strozzi (pp. 16-23); *La veduta di Firenze "del Lucchetto e della Catena"* (pp. 24-28); *Roma nel Cassone di Francoforte* (pp. 65-67); *Genova e la flotta di Paolo Fregoso* (pp. 68-72); *Studio per una veduta a volo d'uccello di* Milano (Codice Atlantico, f. 199 v) (pp. 73-74); *Veduta di Roma (tempera mantovana)* (pp. 75-81); tavv. a colori (I-XLVII, pp. 33-64).

L'eresia segreta di Giorgione, in «Civiltà del Rinascimento», Anno II, n. 2 (13), febbraio 2002, pp. 60-65.

Lo spazio nelle città venete, 1152-1348. Espansioni urbane, tessuti viari, architetture, in «Storia dell'Urbanistica/Veneto», Enrico Guidoni, Ugo Soragni (a cura di), Atti del Convegno (Verona, 11-13 dicembre 1997), L'urbanistica nelle città medievali italiane, II, Roma 2002.

Michelangelo, giovanissimo genio. A vent'anni dava consigli per il Salone dei Cinquecento a Firenze, e prima dei venticinque anni aveva già creato veri e propri capolavori architettonici, in «Civiltà del Rinascimento», II, 2002, 8, pp. 62-68.

Michelangelo: la Vita contemplativa *(Vittoria Colonna) e la* Vita attiva *(Faustina Mancini) nel monumento a Giulio II in S. Pietro in Vincoli,* in «Strenna dei Romanisti», LXIII, 2002, pp. 321-337.

Modena Medievale/2. Pianta in scala 1:2000 con la localizzazione delle Famiglie tra il XIII ed il XIV secolo, Enrico Guidoni, Angelica Zolla (a cura di), Edizioni Kappa, Roma 2002.

Pittura a Sutri dal Medioevo al Novecento, Museo della Città e del Territorio, Quaderni di Sutri, 1, Davide Ghaleb, Vetralla 2002.

Presentazione, in Claudia Rusciano, *Napoli, 1484-1501. La città e le mura aragonesi*, Civitates, 5, Bonsignori, Roma 2002, pp. 7-8.

Presentazione, in Maurizio Crocco, *Roma, Via Felice*, Museo della Città e del Territorio, 15, Edizioni Kappa, Roma 2002, pp. 5-6.

Tra gli artisti esplode il culto del Sole, in «Civiltà del Rinascimento», Anno II, n. 6 (17), giugno 2002, pp. 68-73.

Urbanistica islamica e città medievali del Mediterraneo, in Alireza Naser Eslami (a cura di), *Architetture e città del Mediterraneo tra Oriente ed Occidente,* De Ferrari & Davega, Genova 2002, pp. 183-204.

2003

Arnolfo di Cambio e il "quinto ponte" di Firenze. Un attraversamento dimenticato, in *Il Tesoro delle Città. Strenna dell'Associazione Storia della Città*, I, Edizioni Kappa, Roma 2003, pp. 230-235, tavv. XVI e XVII.

Arnolfo di Cambio urbanista, Enrico Guidoni (a cura di), Catalogo della Mostra (San Giovanni Valdarno, 6 dicembre 2003 – 14 marzo 2004), Bonsignori, Roma 2003.

Arnolfo di Cambio urbanista, Enrico Guidoni (a cura di), Civitates, 8, Bonsignori, Roma 2003.

Da Bellini a Giorgione: il Cristo Portacroce *di Rovigo*, in «Studi giorgioneschi», V-VI, 2001-2002 (2003), pp. 51-53. Numero monografico dedicato a *Eresie e censure*.

Da Tiziano a Rubens: la Vergine con la spada, in «Studi giorgioneschi», V-VI, 2001-2002 (2003), pp. 57-59. Numero monografico dedicato a *Eresie e censure*.

Domenico Panetti: temi eretici e giorgioneschi, in «Studi giorgioneschi», V-VI, 2001-2002 (2003), pp. 54-56. Numero monografico dedicato a *Eresie e censure*.

Editoriale, in «Storia dell'Urbanistica», Enrico Guidoni (a cura di), *Città medievali. Orientamenti e metodi di ricerca,* n.s., V 1999, (2003), p. 6.

Editoriale, in «Studi giorgioneschi», V-VI, 2001-2002 (2003), p. 5. Numero monografico dedicato a *Eresie e censure*.

Editoriale. Vetralla: restauri di antiche facciate, in «Studi Vetrallesi», 2003, 11, p. 1.

Eresie e dintorni. Tra incredulità e devozione. La religiosità di Pietro Perugino, in «Studi giorgioneschi», V-VI, 2001-2002 (2003), pp. 45-50. Numero monografico dedicato a *Eresie e censure*.

Fanciullezza e giovinezza di Leonardo da Vinci, Museo della Città e del Territorio, 18, Edizioni Kappa, Roma 2003.

Introduzione, in Enrico Guidoni, Guglielmo Villa (a cura di), *Portali e portoni di Capranica,* Quaderni di Capranica, 2, Museo della Città e del Territorio, Davide Ghaleb, Vetralla 2003.

Introduzione, in «Storia dell'Urbanistica/Sicilia», Enrico Guidoni, Aldo Casamento (a cura di), *Le città medievali dell'Italia meridionale e insulare*, Atti del Convegno (Palermo 28-29 novembre 2002), IV, 2004, pp. 7-11.

La Vecchia *di Giorgione e la sua cornice*, in «Studi giorgioneschi», V-VI, 2001-2002 (2003), pp. 35. Numero monografico dedicato a *Eresie e censure*.

Le città medievali dell'Italia meridionale e insulare, in «Storia dell'Urbanistica/Sicilia» Enrico Guidoni, Aldo Casamento (a cura di), Atti del Convegno (Palermo 28-29 novembre 2002), IV, 2004.

Le nuove fondazioni e il centro nelle città medievali, in Claudia Bonardi (a cura di), *La Torre, la Piazza, il Mercato. Luoghi del potere nei borghi nuovi del basso Medioevo*, Atti del Convegno (Cherasco 19 ottobre 2002), Società per gli Studi archeologici ed artistici della provincia di Cuneo, Cherasco-Cuneo 2003, pp. 9-16.

Michelangelo e la Natività. *Mostra iconografica*, Museo della Città e del Territorio, Quaderni di Caprese Michelangelo, 1, Edizioni Kappa, Roma 2004.

Michelangelo e l'iscrizione sulla facciata della Madonna del Piano a Capranica, in «Studi Vetrallesi», 2003, 11, pp. 2-3.

Nota introduttiva, in *Il Tesoro delle Città. Strenna dell'Associazione Storia della Città*, I, Edizioni Kappa, Roma 2003, pp. 7-8.

Pittura a Nepi dal Medioevo all'Ottocento, Museo della Città e del Territorio, Quaderni di Nepi, 2, Davide Ghaleb, Vetralla 2003.

Portali e portoni di Capranica, Enrico Guidoni, Guglielmo Villa (a cura di), Quaderni di Capranica, 2, Museo della Città e del Territorio, Davide Ghaleb, Vetralla 2003.

Presentazione, in Antonietta Finella, *Benevento medievale. Analisi ed interpretazione dell'impianto urbano,* Civitates, 7, Bonsignori, Roma 2003, pp. 7-8.

Presentazione, in Maria Maddalena Scoccianti, *La "Strata Magna". Urbanistica nelle Marche tra Medioevo e Rinascimento*, Civitates, 6, Bonsignori, Roma 2003, pp. 7-8.

Presentazione, in Paolo Maccari, *Pietrasanta,* Atlante Storico delle Città Italiane, Toscana, 11, Bonsignori, Roma 2003, p. 7.

Presentazione, in Paolo Micalizzi, *Roma nel XVIII secolo*, Atlante Storico delle Città Italiane, Roma, 3, Voll. I-II, Edizioni Kappa, Roma 2003, I, p. 5.

Presentazione, in Marina Stanziale, *Il Palazzo Comunale di Nepi,* Quaderni di Nepi, 1, Museo della Città e del Territorio, Davide Ghaleb, Vetralla 2003, p. 6.

Progetto e controllo ambientale dello spazio abitato in età medievale e moderna, in Catia Mazzeri (a cura di), *Le città sostenibili. Storia, natura, ambiente. Un percorso di ricerca*, Urbanistica, Franco Angeli, Milano 2003, pp. 35-47.

Tommaso Boscoli e Michelangelo nella statua di Giulio II in S. Pietro in Vincoli, in «Strenna dei Romanisti», LXV, 2003, pp. 347-358.

Urbino Rinascimentale, Pianta in scala 1:1000 della città murata intorno al 1520, Enrico Guidoni, Paola Raggi, Edizioni Kappa, Roma 2003.

2004

Alle origini dei cataloghi figurati di castelli e città: gli affreschi nella Camera d'Oro di Torrechiara, Parma (1460 - 1462), in *Il Tesoro delle Città. Strenna dell'Associazione Storia della Città*, II, Edizioni Kappa, Roma 2004, pp. 307-316.

Aspetti metodologici della ricerca storico-ambientale, in Vanni Bulgarelli (a cura di), *Città e ambiente tra storia e progetto. Repertorio di idee, esperienze e strumenti per una pianificazione urbana sostenibile*, Franco Angeli, Milano 2004, pp. 83-101.

Editoriale. II Convegno di Roma del 2004, in «Studi Vetrallesi», 2004, 13, p. 1.

Editoriale, in «Studi giorgioneschi», VII, 2003 (2004), p. 5. Numero monografico dedicato a *Colori e parole*.

Giorgione e Segurano Cigna, in «Studi giorgioneschi», VII, 2003 (2004), pp. 68-72. Numero monografico dedicato a *Colori e parole*.

La firma e l'autoritratto del Pinturicchio nella Cappella Baglioni a Spello, in «Studi giorgioneschi», VII, 2003, (2004), pp. 77-78. Numero monografico dedicato a *Colori e parole*.

L'angioletto di Cagli: Raffaello collaboratore di Giovanni Santi, in «Studi giorgioneschi», VII, 2003 (2004), pp. 73-76. Numero monografico dedicato a *Colori e parole*.

La struttura urbanistica, in Marcella Guglielmo (a cura di), *Storia di Torino, Storia di Città*, Percorsi, Il Mulino, Bologna 2004, pp. 13-20.

Le città medievali dell'Italia meridionale e insulare, Enrico Guidoni, Aldo Casamento (a cura di), Atti del Convegno (Palermo, 28-29 novembre 2002), in «Storia dell'Urbanistica/Sicilia» IV, 2004.

Le figure di Platone e Aristotele nella Scuola di Atene *di Raffaello*: *una nuova interpretazione*, in «Strenna dei Romanisti», LXIV, 2004, pp. 297-312.

Le sigle di Leonardo da Vinci, in *Atti della Accademia delle Arti del Disegno (2003-2004),* Accademia delle Arti del Disegno. Monografie, 11, Leo S. Olschki, Firenze 2004, pp. 65-70.

Maestri al vento nella Deposizione *del Sodoma*, in «Studi giorgioneschi», VII, 2003, (2004), pp. 79-80. Numero monografico dedicato a *Colori e parole*.

Nota introduttiva, in *Il Tesoro delle Città. Strenna dell'Associazione Storia della Città*, II, Edizioni Kappa, Roma 2004, pp. 7-8.

Nuovi contributi sull'attività pittorica e architettonica di Francesco di Giorgio, in Barbara Nazzaro, Guglielmo Villa (a cura di), *Francesco di Giorgio Martini. Rocche, città, paesaggi*, Atti del Convegno Nazionale di studio (Siena 30-31 maggio 2002), Museo della Città e del Territorio, 21, Edizioni Kappa, Roma 2004, pp. 11-18.

Oriolo Romano. La fondazione, lo statuto, gli abitanti e le case nel Catasto gregoriano (1820), Enrico Guidoni, Giada Lepri (a cura di), Quaderni di Oriolo Romano, 1, Museo della Città e del Territorio, Davide Ghaleb, Vetralla 2004.

Paris Bordon: la pala di Bari, in «Studi giorgioneschi», VII, 2003, (2004), pp. 63-67. Numero monografico dedicato a *Colori e parole*.

Prefazione, in Barbara Nazzaro, Guglielmo Villa (a cura di), *Francesco di Giorgio Martini. Rocche, città, paesaggi*, Atti del Convegno Nazionale di studio (Siena, 30-31 maggio 2002), Edizioni Kappa, Roma 2004, p. 9.

Presentazione, in Enrico Guidoni, Donato Tamblè, in Selma Littarru, Beatrice Vivio, *Il centro storico di San Martino al Cimino. Gli abitanti e le case nel Catasto Gregoriano 1819,* Quaderni di Viterbo, 1, Museo della Città e del Territorio, Davide Ghaleb, Vetralla 2004, p. 7.

Presentazione, in Gabriella Andreoli, Eleni Bousdra (a cura di), *La Rocca di Caprese Michelangelo. Studio e progetto di restauro*, Catalogo della Mostra iconografica (Caprese, Casa natale di Michelangelo, 6 marzo-31 ottobre 2004), Quaderni di Caprese Michelangelo, 2, Edizioni Kappa, Roma 2004, p. 6.

Presentazione, in Giada Lepri, *L'urbanistica di Borgo e Vaticano nel Medioevo*, Civitates, 10, Bonsignori, Roma 2004, pp. 7-8.

Presentazione, in Guglielmo Villa, *Siena medievale. La costruzione della città nell'età "ghibellina" (1200-1279)*, Civitates, 9, Bonsignori, Roma 2004, pp. 7-8.

Presentazione, in Laura Bertolaccini, *Città e cimiteri. Dall'eredità medievale alla codificazione ottocentesca*, Museo della Città e del Territorio, 23, Edizioni Kappa, Roma 2004, pp. 7-8.*Presentazione*, in Massimo Tosi, *Castel San Giovanni*, Comune di San Giovanni Valdarno 2003, s.p.

Presentazione, in Vincenzo Desiderio (a cura di), *I mulini di Caprese. Macine per cereali e castagne nella Valle del Singerna*, Catalogo della Mostra iconografica (Caprese, Museo Michelangelo, 16 ottobre 2004-9 gennaio 2005), Quaderni di Caprese Michelangelo, 3, Edizioni Kappa, Roma 2004, p. 6.

Pulchritudo civitatis: statuti e fonti non statutarie a confronto, in Michael Stolleis, Ruth Wolff (a cura di), *La bellezza della città. Stadtrecht und Stadtgestaltung im Italien des Mittelalters und der Renaissance*, Atti del Symposium (Villa Vigoni, Lago di Como, 20-23 settembre 2001), Villa Vigoni, 16, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 2004, pp. 71-81.

Tra incredulità e devozione. La religiosità di Pietro Perugino, in Laura Teza (a cura di), Mirko Santanicchia (con la collaborazione di), *Pietro Vannucci, il Perugino*, Atti del Convegno Internazionale di Studio (Perugia-Città della Pieve, 25-28 ottobre 2000), Volumnia, Perugia 2004, pp. 441-448.

Un nuovo Raffaello: il Ritratto del cardinale Giulio de' Medici, in «Studi giorgioneschi», VII, 2003, (2004), pp. 59-62. Numero monografico dedicato a *Colori e parole*.

Venere e Marte *di Sandro Botticelli: una nuova interpretazione*, in «Studi giorgioneschi», VII, 2003, (2004), pp. 7-14. Numero monografico dedicato a *Colori e parole*.

Vetralla nella poesia. Un patrimonio di armonie e di contrasti, Quaderni di Vetralla, 4, Museo della Città e del Territorio, Davide Ghaleb, Vetralla 2004.

2005

*Case e torri medievali/*III, Enrico Guidoni e Elisabetta De Minicis (a cura di), Atti del IV Convegno di Studi *Case e torri medievali. Indagini sui centri dell'Italia comunale (secc. XI-XV). Piemonte, Liguria. Lombardia* (Viterbo-Vetralla, 29-30 aprile 2004)*,* Museo della Città e del Territorio, 26, Edizioni Kappa, Roma 2005.

Editoriale, in «Studi giorgioneschi», VIII, 2004, (2005), p. 5. Numero monografico dedicato a *Opere cifrate*.

Editoriale. Puntini sulle I, in «Studi Vetrallesi», 2005, 14, p. 1.

Il luogo della nascita: Michelangelo ricorda Caprese: fanciullezza di Michelangelo, Museo della Città e del Territorio, Quaderni di Caprese Michelangelo, 4, Edizioni Kappa, Roma 2005.

Introduzione, in Enrico Guidoni e Elisabetta De Minicis (a cura di), *Case e torri medievali, III*, Atti del IV Convegno di Studi *Case e torri medievali. Indagini sui centri dell'Italia comunale (secc. XI-XV). Piemonte, Liguria. Lombardia* (Viterbo-Vetralla, 29-30 aprile 2004)*,* Museo della Città e del Territorio, 26, Edizioni Kappa, Roma 2005, p. 5.

La Pietà *di Viterbo: Sebastiano, Michelangelo e Leonardo*, in «Studi giorgioneschi», VIII, 2004, (2005), pp. 51-70. Numero monografico dedicato a *Opere cifrate*.

La Primavera *di Botticelli. L'armonia tra le città nell'Italia di Lorenzo il Magnifico*, Capolavori svelati. L'arte italiana del Rinascimento, Edizioni Kappa, Roma 2004.

Le città portuali e il paesaggio urbano medievale, in Andrea Cerenza (a cura di), *Città di mare del Mediterraneo medievale: tipologie*, Atti del Convegno di Studi in memoria di Robert P. Bergman (Amalfi, 1-3 giugno 2001), Centro di Cultura e Storia Amalfitana, Amalfi 2005, pp. 51-59.

Le sigle di Filippino Lippi nelle vesti del Mardocheo della collezione Pallavicini, in Giada Lepri (a cura di), *Capolavori da scoprire. Colonna, Doria Pamphilj, Pallavicini*, Skira, Milano 2005, pp. 137-139.

Pallade e il Centauro *di Sandro Botticelli ovvero la Pace del 1486*, in «Studi giorgioneschi», VIII, 2004 (2005), p. 46-50. Numero monografico dedicato a *Opere cifrate*.

Presentazione, in Antonietta Finella, *Storia dell'urbanistica di Salerno nel Medioevo*, Civitates, 12, Bonsignori, Roma 2005, p. 7.

Presentazione, in Cristina Letizia D'Alessandro, *Roma, via Panisperna. Dal progetto sistino*

alle trasformazioni sei-settecentesche, Museo della Città e del Territorio, 27, Edizioni Kappa, Roma 2005, p. 5.

Presentazione, in Francesca Domenici, Stefania Ricci, *Il centro storico di Civitella S. Paolo. Gli abitanti e le case nel Catasto Gregoriano (1819),* Quaderni di Civitella S. Paolo - Provincia di Roma, Museo della Città e del Territorio, Davide Ghaleb, Vetralla 2005, p. 5.

Presentazione, in Irina Baldescu, *Transilvania medievale. Le città fondate di Sibiu, Bistrita, Brasov, Cluj,* Civitates, 11, Bonsignori, Roma 2005, p. 7.

Presentazione, in Vincenzo Desiderio, Claudia Ornaghi, *Guida all'Archivio storico di Caprese,* Quaderni di Caprese Michelangelo, 5, Edizioni Kappa, Roma 2005, p. 6.

Michelangelo e i poeti rappresentati nel Parnaso *di Raffaello*, in «Strenna dei Romanisti», LXVI, 2005, pp. 391-409.

Savoldo con Giorgione e Dürer nell'Autoritratto di Vienna, in «Studi giorgioneschi», VIII, 2004, (2005), pp. 71-74. Numero monografico dedicato a *Opere cifrate*.

2006

Arte a Ronciglione dal Medioevo al Settecento Enrico Guidoni, Daniela Corrente, Quaderni di Ronciglione, 1, Ghaleb, Vetralla 2006.

Dall'Ermatena ai colossi fluviali: Vasari, Michelangelo e il mondo dell'arte, in «Studi Vetrallesi», 2006, 15, pp. 20-22.

Diva Cassia, Davide Ghaleb, Vetralla 2006.

Editoriale, in «Studi Vetrallesi», 2006, 15, pp. 1-2.

Il Sacro Bosco di Bomarzo nella cultura europea, Museo della Città e del Territorio, Quaderni di Bomarzo, 1, Davide Ghaleb, Vetralla 2006.

La Gioconda *di Leonardo,"opera de facti e precepti"*, Capolavori svelati. L'arte italiana del Rinascimento, Edizioni Kappa, Roma 2006.

La scultura a Vetralla. Calendario 2006, ultima pagina, Davide Ghaleb, Vetralla 2006.

Le piante ricostruttive di città. Inquadramento generale e metodologico, in «Storia dell'Urbanistica/Campania», Teresa Colletta (a cura di), *Le piante ricostruttive dei tessuti urbani medievali e moderni; metodi e ricerche*, VII, 2006, pp. 9-14.

Le piazze italiane dal Medioevo all'Ottocento. Progettazione, vedute, metrologia, Enrico Guidoni (a cura di), Edizioni Kappa, Roma 2006,

Lo spazio urbano medievale in Italia e in Europa, in Beatriz Arizaga, Jesús Ángel Solórzano (a cura di), *El espacio urbano en la Europa medieval: Nájera, Encuentros Internacionales del Medioevo*, (Nájera 26 - 29 de Julio 2005), Actas, 1, Instituto de Estudios Riojanos, Logroño 2006, pp. 373-385.

Nota introduttiva, in *Il Tesoro delle Città. Strenna dell'Associazione Storia della Città*, III, Edizioni Kappa, Roma 2005 (2006), pp. 7-16.

Pienza e il disegno di una signoria Piccolomini, in Giuseppe Giorgianni (a cura di), *Pio II, la città, le arti: la rifondazione umanistica dell'architettura e del paesaggio,* catalogo della Mostra (Pienza, Palazzo Piccolomini, Duomo, Battistero, 28 maggio - 8 ottobre 2006), Protagon Editori Toscani, Siena 2006, pp. 35-45.

Presentazione, in Flavia Festuccia, *I restauri delle porte di Roma dal pontificato di Clemente XII all'Unità d'Italia*, Museo della Città e del Territorio, 29, Edizioni Kappa, Roma 2006, p. 5.

Presentazione, in Teresa Colletta, *Napoli città portuale e mercantile. La città bassa, il porto e il mercato dal VI al XVII secolo*, Edizioni Kappa, Roma 2006, p. 9.

Presentazione, in Vincenzo Desiderio, Claudia Ornaghi, *Caprese. Gli abitanti, le case e il territorio nel Catasto Lorenese (1826),* Quaderni di Caprese Michelangelo, 6, Edizioni Kappa, Roma 2006, p. 6.

Tipologia e metrologia delle piazze dal Medioevo al Novecento, in Enrico Guidoni (a cura di), *Le piazze italiane dal Medioevo all'Ottocento. Progettazione, vedute, metrologia*, Edizioni Kappa, Roma 2006, pp. 5-9.

Viterbo medievale. Pianta della città murata intorno al 1462, Enrico Guidoni, Carlo Armati, Luigina Romaniello, Edizioni Kappa, Roma 2006.

2007

Editoriale, in «Storia dell'Urbanistica», Enrico Guidoni (a cura di), *L'urbanistica di Roma dal Medioevo al Novecento*. Atti del Convegno (Roma, 10-12 ottobre 2002), n.s., VI, 2000-2002 (2007), pp. 5-6.

Editoriale, in «Studi giorgioneschi», IX-X, 2005-2006, (2007). Numero monografico dedicato a Bartolomeo della Gatta e all'affresco *Testamento e morte di Mosè* (Città del Vaticano, Cappella Sistina), p. 5.

Il culto del Sole e degli dei pagani nelle Antiquarie prospetiche romane *di Bramantino,* in «Strenna dei Romanisti», LXVIII, 2007, pp. 361-368.

I tre arcangeli. Leonardo, Michelangelo e Raffaello, Museo della Città e del Territorio, 31, Quaderni di Caprese Michelangelo, 7, Edizioni Kappa, Roma 2007.

Leon Battista Alberti, Leonardo da Vinci e il panorama prospettico di Venezia inciso da Erhard Reuwich nel 1486, in *Il Tesoro delle Città. Strenna dell'Associazione Storia della Città*, IV, Edizioni Kappa, Roma 2006 (2007), pp. 241-257.

Les foires à Rome et dans sa région à partir du Moyen Age jusqu'au XIXe siècle, in Franz Irsigler, Michel Pauly (a cura di), *Messen, Jahrmärkte und Stadtentwicklung in Europa: Foires, marchés annuels et développement urbain en Europe*, Publications du Centre Luxembourgeoise de Documentation et d'Etudes Médiévales*,* Beiträge zur Landes - und Kulturgeschichte, 5, Porta Alba, Trier 2007, pp. 63-68.

Liberale da Verona e Bartolomeo della Gatta: la Tavola dei pittori *(1472) nella Cattedrale di Viterbo e i suoi significati*, in «Studi giorgioneschi», IX-X, 2005-2006, (2007). Numero monografico dedicato a Bartolomeo della Gatta e all'affresco *Testamento e morte di Mosè* (Città del Vaticano, Cappella Sistina), p. 5.

L'urbanistica di Roma dal Medioevo al Novecento, in «Storia dell'Urbanistica», Enrico Guidoni (a cura di), Atti del Convegno (Roma, 10-12 ottobre 2002), n.s., VI, 2000-2002 (2007).

Michelangelo e Bregno, tra Roma e Siena (1490-1504), in «Via Cassia. Periodico di cultura, costume e società», Sintesi della Relazione introduttiva al Convegno promosso dal Comitato Nazionale per le celebrazioni di Andrea Bregno (Vetralla, Museo della Città e del Territorio, 16 Giugno 2007), I (2007), 4, p. 9.

Nota introduttiva, in *Il Tesoro delle Città*, *Strenna dell'Associazione Storia della Città*, IV, Edizioni Kappa, Roma 2006 (2007), pp. 7-18.

Nota introduttiva, in «Studi giorgioneschi», IX-X, 2005-2006, (2007), con Daniela Corrente. Numero monografico dedicato a Bartolomeo della Gatta e all'affresco *Testamento e morte di Mosè* (Città del Vaticano, Cappella Sistina), p. 14.

Presentazione, in Federica Angelucci, *Bristol medievale. L'impianto di fondazione e lo sviluppo urbanistico*, Civitates, 13, Bonsignori, Roma 2007, pp. 7-8.

Raffaello fanciullo nella cappella Basso della Rovere in S. Maria del Popolo, s.n.t, Roma 2007.

Un nuovo S. Giuseppe col Bambino *di Bartolomé Esteban Murillo*, in «Studi giorgioneschi», IX-X, 2005-2006, (2007), pp. 78-80. Numero monografico dedicato a Bartolomeo della Gatta e all'affresco *Testamento e morte di Mosè* (Città del Vaticano, Cappella Sistina).

2008

Città grandi, ricche, sicure, sante e belle. L'apogeo urbano nell'Europa del Trecento, in «Storia dell'Urbanistica/Sardegna», Enrico Guidoni, Marco Cadinu (a cura di), *La città europea del Trecento. Trasformazioni, monumenti, ampliamenti urbani*, Atti del Convegno Internazionale (Cagliari 9-10 dicembre 2005), I, 2008, pp. 13-23.

Città nuove medievali: San Giovanni Valdarno, la Toscana, l'Europa, Enrico Guidoni (a cura di), Civitates, 14, Bonsignori Editore, Roma 2008.

Fin dove riusciamo a leggere, Monica Ferrando (a cura di), Raccolta di poesie di Enrico Guidoni, Davide Ghaleb, Vetralla 2017.

La città europea del Trecento. Trasformazioni, monumenti, ampliamenti urbani, in «Storia dell'Urbanistica/Sardegna», Enrico Guidoni, Marco Cadinu (a cura di), Atti del Convegno Internazionale (Cagliari 9-10 dicembre 2005), I, 2008.

Michelangelo, Andrea Bregno e la scultura italiana di fine Quattrocento, in Claudio Crescentini, Claudio Strinati (a cura di), *Andrea Bregno*, MIBAC, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Comitato Nazionale Andrea Bregno, Maschietto Editore, Firenze 2008, pp. 441-455.

Pienza e il disegno di una signoria Piccolomini, in *Il Tesoro delle città. Strenna dell'Associazione Storia della Città*, V, Edizioni Kappa, Roma 2007 (2008), pp. 271-278.

2009

L'affresco con il Martirio di S. Sebastiano di Castel Madama, Enrico Guidoni, Daniela Corrente (a cura di), Museo della Città e del Territorio, Comune di Castel Madama, Quaderni di Castel Madama, I, Davide

Ghaleb, Vetralla 2008.

2012

Introduzione, in Marta Putelli, *L'urbanistica di Barcellona medievale*, Arkétipos, Altredizioni, Cerveteri (RM) 2012, p. 5.

ISSN 2035-8733
ISBN 978-88-32 240-72-6