

STUDIUM. CITTÀ, MONUMENTI E CULTURA TRA XVI E XXI SECOLO



Miscellanea per i vent'anni della
"SSF-Società di Studi Fiorentini" (1997-2017)

2017-2018

26-27

progetto e cura scientifica di
Ferruccio Canali



BOLLETTINO DELLA SOCIETÀ DI STUDI FIORENTINI

EDITORIALE

7 *Ferruccio Canali*

STUDIUM. CITTÀ, ARCHITETTURA E CULTURA TRA XVI E XXI SECOLO

Miscellanea per i vent'anni della "SSF-Società di Studi Fiorentini" (1996-2016)

(progetto e cura scientifica di Ferruccio Canali)

- 10 *Giuseppe Conti, Giancarlo Littera, Raffaella Paoletti*
MUSICA E ARCHITETTURA NEI MONUMENTI FIORENTINI. ALCUNE NOTAZIONI
PROPORZIONALI
- 25 *Costantino Ceccanti*
L'ESORDIO ARCHITETTONICO DI GIAMBOLOGNA: IL NINFEO DELLA VILLA
VECCHIETTI PRESSO GRASSINA
- 34 *Adriano Marinazzo*
UNA RIFLESSIONE SU ALCUNI DISEGNI ARCHITETTONICI MICHELANGIOLESCHI
- 44 *Marco Maria Melardi*
IL PARCO DI CACCIA DEGLI ORSINI A PITIGLIANO – GROSSETO TRA STORIA
E LEGGENDA
- 57 *Rosy Mattatelli*
PIETRO DA CORTONA A FIRENZE
- 71 *Andrea Amos Niccolini*
IL RIUTILIZZO DEGLI APPARATI TEMPORANEI URBANI A SIENA
- 79 *Valerio Cantafo Casamaggi*
GIOVANNI BATTISTA NICCOLINI, GIACOMO LEOPARDI E IL MARCHESE DE SADE
- 82 *Lorenzo Pagnini*
IL "FONDO DISEGNI" DI MICHELANGELO BONI ARCHITETTO A CAGLI – URBINO
(1811-1858)
- 99 *Enrica Maggiani*
LA RIVIERA LIGURE DI LEVANTE NELLA VERSIONE INGLESE ("ITALY FROM THE
ALPES TO MOUNT ETNA", 1877) DEL VOLUME "ITALIEN. EINE WANDERUNG VON
DEN ALPEN BIS ZUM AETNA", 1876
- 105 *Virgilio C. Galati*
CASTELNUOVO A NAPOLI DA REGGIA 'ANGIOINO-ARAGONESE' A DEPOSITO
DI MUNIZIONI, A MONUMENTO NAZIONALE: UNA QUESTIONE DI IDENTITÀ
CITTADINA (1899-1942)
- 159 *Ferruccio Canali*
L'ARCO DI ALFONSO D'ARAGONA IN CASTELNUOVO A NAPOLI TRA
INTERPRETAZIONE STORIOGRAFICA, "ROBUSTAMENTO" E "ANASTILOSIS": UNA
QUESTIONE DI CRITICA E DI RESTAURO AI PRIMI DEL NOVECENTO (1903-1908)
- 232 *Riccardo Renzi*
ALFREDO LENSI E FIRENZE. ARCHITETTURE E INTERVENTI SUL PATRIMONIO
ESISTENTE (1891-1940)

- 242 *Ferruccio Canali*
 PIANI REGOLATORI DI CITTÀ NELL'ALBANIA ITALIANA: PREVISIONI
 URBANISTICHE PER LA NUOVA "PORTO EDDA" (SANTI QUARANDA/ SARANDA/
 SARANDÈ) (1940-1942)
- 274 *Tommaso Carrafiello*
 ROBERTO NARDUCCI A SALERNO E BATTIPAGLIA
- 290 *Ferruccio Canali*
 «L'ORO DELLA REGINA DI SABA». CENTRI CORPORATIVI AURIFERI (JUBDO,
 SCIUMAGALLÈ, UGARÒ) E NUOVE INFRASTRUTTURE PER IL «PAESAGGIO
 MINERARIO DELLA MODERNITÀ» NELL'ERITREA E NELL'ETIOPIA ITALIANE
 (1935-1941)
- 340 *Olimpia Niglio*
 ECLETTISMO E COLORI NEI PROGETTI DI ANGIOLO MAZZONI IN COLOMBIA
- 350 *Ferruccio Canali*
 L'OSPEDALE DEGLI INNOCENTI A FIRENZE TRA QUESTIONI DI CRITICA E DI
 RESTAURO: LA 'RISCOPERTA' DI BRUNELLESCHI DAL «RIPRISTINO» ALLA
 «LIBERAZIONE E RIMESSA IN VALORE» DI UGO PROCACCI, GUIDO MOROZZI
 E MARIO SALMI (1960-1973)
- 402 *Rosario Pagliaro*
 GUIDO CANALI A VALVIGNA: UN NUOVO OPIFICIO-GIARDINO PER PRADA
- 410 *Ferruccio Canali*
 IL "REALISMO SOCIALISTA" DELLE 'AQUILE D'ALBANIA' (1945-1991) ... MATERIALI
 PER UN PROFILO STORICO E PER UN ATLANTE DELLA "GRAFICA LIBRARIA"

DOSSIER. VITTORIO PAGANO POETA. RIFLESSI DI POESIA FRA LECCE E FIRENZE

a cura di Stefano Pagano

- 483 *Dario Collini*
 VITTORIO PAGANO 'FIORENTINO'
- 485 *Dario Collini*
 VITTORIO PAGANO E GLI AMICI FIORENTINI
- 494 *Maria Occhinegro*
 VITTORIO PAGANO, IL «BENEDETTO MAUDIT»
- 509 *Stefano Pagano*
 VITTORIO PAGANO, INTORNO
- 511 *Vittorio Pagano*
 OTTO POESIE
- 514 *Ferruccio Canali*
 «VEDETTA MEDITERRANEA», LA CULTURA DELL'AVANGUARDIA A LECCE TRA
 TERZO FUTURISMO ED ERMETISMO
- 522 *Stefano Pagano*
 Oreste Macrí – Vittorio Pagano, "Lettere 1942-1978 (con un'appendice di testi dispersi)" a cura di
 Dario Collini, Firenze, Firenze University Press, 2016
 PREFAZIONE APOCRIFA IN CONDIZIONE DI CONCLAMATO CONFLITTO DI
 INTERESSI

FORUM INFORMatico. IL CROLLO DEL “PONTE MORANDI” A GENOVA (14 AGOSTO 2018)

Tanti interrogativi ma anche alcune certezze ...

a cura di Ferruccio Canali

526 RIFLESSIONI ‘A CALDO’ DOPO LA TRAGEDIA DEL CROLLO DEL “PONTE SUL POLCEVERA” O “PONTE MORANDI” A GENOVA (14 AGOSTO 2018)

Quale futuro per il viadotto Morandi e l'area?

Interventi di Ferruccio Canali, Costantino Ceccanti, Virgilio C. Galati, Enrica Maggiani, Olimpia Niglio, Sandro Scarrocchia, Giacomo Tempesta e Alessandro Uras

565 RECENSIONI E APPUNTI

Olimpia Niglio

Proposta di una Carta per la “Risignificazione e la Rigenerazione del Patrimonio culturale di interesse religioso”
La via adriatica del dialogo interreligioso. Religioni, Arte e Cultura: un confronto italo-albanese, Giornata di studio promossa dall'Istituto Superiore di Scienza Religiose “Alberto Marvelli” di Rimini, Rimini, 18 dicembre 2018

Ferruccio Canali

La struttura del Paesaggio. Una sperimentazione multidisciplinare per il Piano della Toscana, a cura di Anna Marson, Bari, Laterza, 2016, pp.298

Ferruccio Canali

The “Baroukos” and the “Mechanics” of Heron, a cura di Giuseppina Ferriello, Maurizio Gatto e Romano Gatto, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2016, pp.432

Ferruccio Canali

Martin Mc Laughlin, Leon Battista Alberti. La vita, l'umanesimo, le opere letterarie, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2016, pp.172

Tommaso Carrافیello

Girolamo Macchi. Scrivere lo Spedale, disegnare la Città. Siena 1649-1734, video, a cura di Anna Comparini, Andrea Amos Niccolini e Alessandro Rinaldi, Firenze, 2017

Ferruccio Canali

Emanuele Ertola, In Terra d'Africa. Gli Italiani che colonizzarono l'Impero, Bari, Laterza, 2017, pp.246

Maria N. Briagliadori

Eugenio Battisti, “Contributo ad una estetica della forma”, Tesi di Laurea in Filosofia (7 luglio 1947), a cura di Giuseppa Saccaro del Buffa Battisti, con “Premessa” di Carlo Ossola, Firenze, Leo Olschki editore, 2017, pp.134

Maria N. Briagliadori

*Raffaele de Vico, Architetto dei Giardini a Roma nell'«accezione romana e italiana dell'epoca moderna ... attraverso i modelli classici»*Ulrike Gawlik (con Massimo De Vico Fallani e Simone Quilici, “Premessa” di Luigi Zangheri), *Raffaele de Vico. I giardini e le architetture romane dal 1908 al 1962*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2017, pp.442, n.49 della serie “Giardino e Paesaggio”

Olimpia Niglio

Ferruccio Canali e Virgilio C. Galati, *Paesaggi, Città e Monumenti di Salento e Terra d'Otranto tra Otto e Novecento. Una “piccola patria” d'eccellenza, dalla Conoscenza, alla Valutazione e alla Tutela dei Monumenti nei resoconti di Letterati, Viaggiatori, Studiosi e Funzionari*, Firenze, Emmebi, 2017 (collana «ASUP-Annali di Storia dell'Urbanistica e del paesaggio dell'Università di Firenze», 6-7, 2018-2019), pp.1174

Ferruccio Canali

Nuove ‘prospettive’ per i Longobardi e la loro Arte: un Popolo sempre molto ... ‘politico’ (sia per l'Europa, sia per l'Italia, sia per il Regionalismo italiano) tra promozione dei siti UNESCO, nuove acquisizioni storiografiche e divulgazione colta “I Longobardi in Italia. Luoghi del Potere (568 - 774 d.C.)/ The Longobards in Italy. Places of the Power (568 - 774 a.D.)”, Dichiarazione, 46° sito italiano UNESCO, 2011Claudio Azara, *I Longobardi*, Bologna, Il Mulino, 2015Carlo Tosco, *L'architettura medievale in Italia (600-1200)*, Bologna, Il Mulino, 2016*Longobardi. Un popolo che cambia la Storia*, Catalogo delle Mostre (Pavia, Napoli, San Pietroburgo, settembre 2017-luglio 2018), a cura di Gian Pietro Brogiolo, Caterina Giostra e Federico Marazzi, Milano, Skira, 2017

Stefano Pagano

Guido Salvadori, Alessandra Martinuzzi, *Stemmi di Famiglie fiorentine dal XIII al XVIII secolo. Percorsi di Storia*, Firenze, Quattroemme, 2018

591 VITA ASSOCIATIVA

a cura di Giorgio Caselli e Paola Pesci

598 RASSEGNA EDITORIALE

EDITORIALE

Ripercorrere la propria storia, seppur di un 'solo' ventennio (1997-2017) nella ricorrenza della nostra prima uscita editoriale del "BSSF-Bollettino della Società di Studi Fiorentini", comporta obbligatoriamente ripensare al percorso culturale compiuto, agli scopi a suo tempo prefissati e alla maggior o minore realizzazione di essi; comporta compiere un bilancio scientifico, culturale e anche umano.

La scelta tematica, per questo numero doppio del "Bollettino", non poteva che essere miscellanea, per dare ulteriore voce alle diverse anime storiche e storiografiche che provengono dai nostri Soci; non poteva che puntare proprio sull'eterogeneità per ribadire quell'iniziale percorso intrapreso, nel senso di una *Fiorentinitas* 'aperta' al mondo, specie in un momento storico nel quale le tensioni tra Identità locali, nazionali, internazionali e sovranazionali acquistano sempre maggiore peso e la *mixitè*, intesa in questo caso con le sue prerogative migliori, può essere rintracciata in gran parte delle epoche passate. Crediamo che il nostro contributo, a livello di riflessione generale, agli "Studi locali e regionali" – una volontà peraltro già messa chiaramente in luce fin dai primi saggi storiografici apparsi sul numero 0 del "Bollettino" nel 1997 – resti ancora oggi più vivo che mai, specie quando ci si è voluti 'aprire' a "Firenze fuori Firenze" a livello nazionale e internazionale oltre che alle analisi di "Firenze su Firenze", dando inoltre possibilità ai nostri Soci con questo numero doppio di poter trovare accoglienza anche per i loro studi extra-fiorentini, legati proprio all'occasione celebrativa e al riconoscimento del "Bollettino" quale testata ampiamente accreditata dal punto di vista scientifico. L'intenzione della nostra Presidenza, dei nostri Organi Direttivi, della Direzione scientifica, è quella di ringraziare i nostri Soci che in questi vent'anni – pur anche con fasi 'dinamiche' legate alle situazione di vita – hanno sempre aderito alle nostre iniziative e hanno permesso di realizzarle contribuendo alla 'costruzione' dei singoli numeri del "Bollettino", condividendo *in primis* i principi fondativi della nostra Società di Studi e, nello specifico, gli indirizzi culturali di essa. A distanza di vent'anni – un tempo breve nella Storia ma significativo per la vita di una rivista e anche di un ambiente culturale – un piccolo, modesto pezzetto di Storia degli Studi a Firenze è stata scritta attraverso di noi, volenti o nolenti (lo dimostrano sitografie scientifiche internazionali oggettive: kubikat, isb.opac, worldcat ...): a volte si è riusciti a coordinarne gli esiti e le aspettative realizzando volumi monografici, altre volte hanno prevalso i contributi miscelanei. Si sarebbero potute fare cose molto diverse; si sarebbero potuti intraprendere percorsi alternativi; si sarebbe potuto puntare ad 'altro': ma i 27 numeri del "Bollettino" ormai esistono, e così i numerosissimi saggi editi ed essi hanno una propria 'vita autonoma' nella Coscienza scientifica rispetto anche a quello che noi avremmo voluto o sperato. Ci auguriamo di aver contribuito ad arricchire il Mondo culturale che ci circonda. Dal nostro punto di vista, di 'ragazzi' del 1997 allora dotati anche di una certa temerarietà e vent'anni dopo ormai maturati, il bilancio è assolutamente positivo, essendo anche passati attraverso 'stagioni' diverse che a volte a noi sembrano far ormai parte della 'Preistoria'. In verità gli anni trascorsi sono relativamente pochi, ma anche noi, culturalmente, ci siamo nel frattempo 'stratificati' come si sono moltiplicati i saggi comparsi sul "Bollettino". Abbiamo cercato di tenere vivi gli spazi della "Vita associativa" (obbligatoria per "Statuto"), delle "Segnalazioni e Recensioni", dei "Dossier" di approfondimento specie per temi legati al dibattito contemporaneo. Sono state per noi 'Rubriche' di radicamento nella realtà contemporanea, per garantire la nostra partecipazione alla 'Storia *in fieri*'. Quella Storia *in fieri* è stata fatta in buona parte anche con Socie e Amici che non ci sono più e che però hanno contribuito negli anni alla nostra maturazione: Alessandro Coppellotti, Gabriele Morolli, Francesco Quinterio e ora anche Gastone Petrini. Li ricordiamo tutti con affetto e con gratitudine perché – chi per sensibilità, chi per maturità 'generazionale' – hanno comunque creduto in noi fin dall'inizio, hanno contribuito a farci crescere, ci hanno aiutato con consigli e indirizzi. Il nostro ringraziamento va dunque, di nuovo, ai nostri Soci presenti, ma anche a quelli che ci hanno abbandonato cammin facendo per vicende della vita o che sono venuti a mancare. Tutti abbiamo creato e fatto vivere la nostra Società di Studi e per questo possiamo dire che *'la Storia è viva, evviva la Storia'*.

MUSICA E ARCHITETTURA NEI MONUMENTI FIORENTINI. ALCUNE NOTAZIONI PROPORZIONALI

Giuseppe Conti, Giancarlo Littera, Raffaella Paoletti

ABSTRACT *In questa nota si espongono alcuni esempi relativi ai rapporti musicali presenti nell'architettura, con particolare riguardo ai monumenti fiorentini. Fino dall'antichità le proporzioni armoniche sono state usate nell'architettura anche se con motivazioni diverse, secondo i periodi storici in cui sono state adoperate. Nel medioevo tali proporzioni erano presenti nella costruzione delle chiese, poiché si supponeva che Dio avesse creato l'universo usando le note musicali; nel Rinascimento, a partire da Leon Battista Alberti, si pensava che quei rapporti musicali, gradevoli per le orecchie, sarebbero stati anche gradevoli per gli occhi. Allo scopo di spiegare meglio come queste proporzioni musicali si adattano alle opere architettoniche, che abbiamo considerato, sono presentate numerose figure. La novità di questo saggio consiste anche nel fatto che, alla base di ogni osservazione, vengono utilizzati i più affidabili rilievi scientifici oggi disponibili.*

In this note the authors show some examples of musical relationships in architecture, with particular regard to Florentine monuments. Until antiquity, harmonic proportions were used in architecture, though with different motivations, according to the historical periods in which they have been used. In the Middle Ages such proportions were present in the construction of churches, as it was thought that God had created the universe using musical notes; in the Renaissance, starting with Leon Battista Alberti, it was thought that those consonants, pleasing to the ears, would also be pleasing to the eyes. In order to better explain how these musical relationships fit into the architectural works we have considered, numerous figures are presented. The novelty of this essay also consists in the fact that, at the base of each observation, the most reliable scientific findings available today are used.

Vi è uno stretto legame fra musica e architettura e molti architetti si sono interessati di musica; è sufficiente citare, fra i tanti: Vitruvio, Filippo Brunelleschi, Leon Battista Alberti, Andrea Palladio, Sebastiano Serlio, Jacopo Barozzi da Vignola, Vincenzo Scamozzi. Questo fatto non deve meravigliare perché, fino dall'Antichità, le proporzioni armoniche sono state usate anche nell'Arte, particolarmente in Architettura e nelle Arti figurative¹. Il tema è stato molte volte affrontato o, comunque, ritorna come *Leitmotiv* in quasi tutte le trattazioni sull'architettura², specie del Rinascimento,

senza, tuttavia, che vengano, il più delle volte, adottate delle opportune basi scientifiche, come rilievi attendibili, sulle quali fare affidamento. In questa nota, per ogni manufatto esaminato, sarà evidenziata la fonte dei rilievi scientifici che useremo, avendo cura di considerare quelle che reputiamo fra le più attendibili.

Vedremo che, a partire dalla scala pitagorica, i rapporti fra le frequenze delle note si sono modificati nel corso dei secoli e, in parallelo, gli stessi rapporti sono cambiati anche in architettura. Infatti, nel medioevo, in Musica ed in Architettura si usavano esclusivamente gli intervalli della scala

PEER REVIEW: FERRUCCIO CANALI e OLIMPIA NIGLIO per clear peer review; LETTORE ANONIMO per blind peer review.

1. Per il rapporto fra Matematica e Musica nell'Architettura moderna, si può consultare l'interessante: I. XENAKIS, *Musica. Architettura*, Milano, Spirali, 1982.

2. Per questioni riguardanti il legame fra Musica e Architettura, vedere anche: *Musica & Architettura*, a cura di A. Capanna, F. Cifariello Ciardi, A. I. Del Monaco, M. Gabrieli, L. Ribichini e G. Trovalusci, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2012. A. MARGAGLIOTTA e L. FAILLA, *Composizione Musica Architettura*, Melfi, Casa Editrice Libria, 2013, ed il recente testo: L. ROMAGNI, *Tra architettura e musica. Strutture della composizione*, Macerata, Quodlibet, 2018.

3. Nel Medioevo la Musica rivestiva un'importante collocazione nell'istruzione, nelle manifestazioni religiose e in quelle mondane. Essa faceva parte del *quadrivio* insieme all'Aritmetica, alla Geometria e all'Astronomia. Nel Medioevo si distinguevano tre tipi di Musica: quella *strumentalis*, cioè la Musica cantata e accompagnata da strumenti musicali; quella *humana*, che permette l'unione armoniosa dell'anima con il corpo e quella *mundana*, cioè la Musica prodotta dal movimento dalle sfere celesti e basata su precise relazioni matematiche. Tale distinzione si trova nel "De Institutione Musica" (500-507 d.C.) di Severino Boezio. Questa opera è divisa in cinque libri in cui si trovano esposte le classiche teorie musicali degli antichi greci: Pitagora, Platone, Aristosseno, Tolomeo e altri. Il testo di Boezio fu alla base delle conoscenze musicali del Medioevo. Fino al secolo XI la musica era essenzialmente improvvisata e destinata ad essere eseguita una sola volta; per questo motivo si hanno pochi documenti sulla musica medievale di questo genere. Non

L'ESORDIO ARCHITETTONICO DI GIAMBOLOGNA: IL NINFEO DELLA VILLA VECCHIETTI PRESSO GRASSINA

Costantino Ceccanti

ABSTRACT *Su commissione del nobiluomo fiorentino Bernardo Vecchietti, Giambologna, ormai affermato scultore, venne chiamato a realizzare la sua prima opera d'architettura: il ninfeo della villa Vecchietti presso Grassina, negli anni Settanta del Cinquecento, dando vita a un'opera che si configura come un unicum nel pur vasto panorama fiorentino delle grotte e dei ninfei.*

Commissioned by the Florentine nobleman Bernardo Vecchietti, Giambologna, now a successful sculptor, was called to build his first work of architecture: the nymphaeum of the villa Vecchietti at Grassina, Florence, in the Seventies of the 16th century, creating a work that appears unique in the vast panorama of Florence grottos and nymphaeums.

Il Ninfeo della villa Vecchietti – conosciuto anche come fonte della Fata Morgana – sorge nei pressi del paese di Grassina, pochi chilometri a Sud di Firenze, in una località chiamata Fattucchia.

L'edificio era uno degli annessi della villa "Il Riposo", di proprietà, fino all'inizio del secolo XIX, della famiglia fiorentina dei Vecchietti¹ ed è la prima opera architettonica di Giambologna (1529-1608).

La collocazione e l'impianto planimetrico lo rendono un *unicum* nel panorama fiorentino delle grotte e dei ninfei: infatti non è inserito all'interno di un giardino ma sulla pubblica via e costituisce l'unico elemento sopravvissuto di quella sorta di parco diffuso che ha il suo perno nella villa "Il Riposo". La pianta del complesso è assimilabile a una u rovesciata con uno dei lati molto più corto rispetto all'altro. La struttura è articolata in tre volumi indipendenti l'uno dall'altro: quello principale, il Ninfeo vero e proprio, è posto al centro della composizione, mentre perpendicolarmente a esso, a destra, è situato il volume contenente due fonti e un sedile incassato; alla sinistra si trova invece un tabernacolo.

1. Il prospetto

L'aspetto esterno dell'edificio gioca sul contrasto

tra la facciata del Ninfeo, molto elaborata da un punto di vista plastico, e quella delle fonti che ha un aspetto lineare e essenziale.

Il portale, realizzato in alberese come le finestre che lo affiancano da entrambi i lati, è caratterizzato da un frontone di forma triangolare che viene spezzato da tre conci disposti a raggiera e sbizzati in maniera rustica: è da notare il fatto che il timpano è sfondato e permette l'illuminazione del vano interno, creando suggestivi giochi di luce. Le due finestre si contraddistinguono per la forma dell'apertura, molto stretta, e per avere lo stesso costruito compositivo del portale, ma coi frontoni curvilinei.

Al di sopra del portale si trova una terza finestra, realizzata in pietra bigia con una luce piuttosto larga e molto bassa: anch'essa ha i tre conci disposti a raggiera che spezzano l'architrave superiore.

La copertura del Ninfeo è a capanna e è sorretta da mensole in pietra bigia, sporgenti sulla facciata. Il tabernacolo, contenente in origine un affresco raffigurante la *Samaritana alla Fonte*, forse di mano di Alessandro Allori (1535-1607) o di Santi di Tito (1536-1603), andato distrutto², si presenta come un corpo con una volumetria propria e con caratteristiche classiche: un'apertura ad arco sormontata da un frontone e affiancata da due piccole paterne.

PEER REVIEW: FERRUCCIO CANALI e VIRGILIO C. GALATI per clear peer review; LETTORE ANONIMO per blind peer review.

1. Il Ninfeo viene venduto dagli ultimi esponenti della famiglia Vecchietti nel 1821, la Villa nel 1877 alla famiglia Signorini, tuttora proprietaria. Cfr. Firenze, Biblioteca Riccardiana, Acquisti Diversi, 158, 9: manoscritto di L. Torrigiani, *Il Comune di Bagno a Ripoli, Ricordi e monumenti civili della Contrada di Ponte a Ema*, 1891.

2. L'affresco del tabernacolo risulta ancora esistente negli anni successivi alla Seconda Guerra Mondiale: testimonianze orali raccolte nella zona raccontano che è stato distrutto da azioni vandaliche.

UNA RIFLESSIONE SU ALCUNI DISEGNI ARCHITETTONICI MICHELANGIOLESCHI

La facciata laurenziana e il bozzetto per la Volta Sistina.
Una ricerca presentata alla XIV° Biennale di Architettura di Venezia
diretta da Rem Koolhaas

Adriano Marinazzo

ABSTRACT *Attraverso l'analisi di alcuni importanti disegni conservati a Casa Buonarroti, il testo ricostruisce le fasi progettuali della facciata architettonica per la Chiesa di San Lorenzo a Firenze da parte di Michelangelo, avanzando nuove ipotesi soprattutto in relazione al disegno 44A.*

Nella parte finale del saggio si analizza un altro disegno di Michelangelo recentemente messo in relazione con la Volta Sistina, questo studio ha fatto parte della 14ma Biennale di Architettura di Venezia, una biennale diversa dalle altre perché incentrata sulla ricerca storiografica dell'architettura e degli elementi architettonici.

The text, through the analysis of some important drawings preserved at Casa Buonarroti, reconstructs the planning phases of the architectural façade of San Lorenzo Church in Florence by Michelangelo, advancing new hypotheses especially in relation to the drawing 44A.

In the final part of the essay, there is an analysis on another drawing by Michelangelo recently correlated with Sistine Vault; this study was part of the 14th Biennale of Architecture in Venice, different from the other biennales, because focused on Architectural History and architectural elements.

L'11 marzo del 1513 Giovanni de' Medici, figlio di Lorenzo il Magnifico, venne proclamato papa Leone X, la potente famiglia fiorentina in quell'esatto momento raggiunse l'apice del successo e del potere politico.

Per magnificare e celebrare la grandezza della Casata, il Papa pochi anni dopo la sua elezione volle completare con una nuova e splendida facciata la chiesa di famiglia.

«Farò la più bella opera che si sia mai fatta»; con queste parole Michelangelo definì il progetto per la nuova facciata della basilica di San Lorenzo a Firenze¹. L'antica chiesa consacrata solennemente nel 393 da Sant'Ambrogio vescovo di Milano, fu ampliata nel XV secolo da Brunelleschi sotto il patrocinio della ricca famiglia dei Medici. Filippo e i suoi successori edificarono una chiesa

elegantemente rinascimentale ma lasciarono incompiuta, per questioni economiche, la facciata². Molti anni dopo Papa Leone X nel corso della sua visita a Firenze tra il 1515 e il 1516, decise di completare la basilica di San Lorenzo con la realizzazione del fronte. In quella occasione, per abbellire la città, fu costruita una facciata effimera per la cattedrale di Santa Maria del Fiore da Jacopo Sansovino e Andrea del Sarto; la visione di questa spettacolare costruzione probabilmente indusse il papa a promuovere nel 1516 una gara per l'ideazione della facciata di San Lorenzo. Al 'concorso' parteciparono i massimi architetti del tempo: Antonio e Giuliano da Sangallo, Raffaello, Sansovino e Michelangelo, quest'ultimo insieme a Baccio d'Agnolo ottenne l'incarico da parte di Leone X e di suo cugino il cardinale Giulio de' Medici³. Baccio quindi avrebbe dovuto

PEER REVIEW: FERRUCCIO CANALI e VIRGILIO GALATI per clear peer review; LETTORE ANONIMO per blind peer review.

1. G. MILANESI, *Le lettere di Michelangelo Buonarroti*, Firenze, 1875, p. 394. Per le vicende costruttive della chiesa si veda G. MOROLLI, P. RUSCHI, *San Lorenzo, 393-1993. L'architettura: le vicende della fabbrica*, Firenze, Alinea, 1993.

2. Per un recente studio sulle vicende della facciata laurenziana si veda: *La forza del mito. I progetti per la facciata della Basilica di San Lorenzo a Firenze, da Michelangelo al Concorso del 1900*, Catalogo della Mostra (Firenze, Casa Buonarroti, 8 luglio-15 novembre 2015), a cura di V. Ferretti, M. Savorra, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana Editoriale, 2015 e A. FELICI, *Michelangelo a San Lorenzo (1515-1534). Il linguaggio architettonico del Cinquecento fiorentino*, Firenze, Olschki, 2015.

3. Il Buonarroti all'epoca era impegnato nella realizzazione della tomba di Giulio II, Leone X con il progetto della facciata non permise che il grande artista fosse esclusivamente vincolato alla realizzazione del monumento funebre del suo predecessore.

IL PARCO DI CACCIA DEGLI ORSINI A PITIGLIANO – GROSSETO TRA STORIA E LEGGENDA

Marco Maria Melardi

ABSTRACT *In località Poggio Strozzi presso Pitigliano (Grosseto), sopravvivono le macerie di un complesso monumentale risalente alla seconda metà del XVI secolo, voluto probabilmente dal conte Niccolò IV Orsini. Avanzi di divinità classiche, padiglioni rupestri e sedili scavati nella roccia che fungevano da belvedere al margine di una forra affacciata su una bandita di caccia, testimoniano un gusto particolare per la teatralizzazione della Natura. Alcune convergenze con il Sacro Bosco di Bomarzo suggeriscono contatti tra i due cantieri, nel quadro del coevo revival etrusceggianti.*

Il luogo alberga alcune leggende alla base delle quali si rintracciano precisi eventi reali, che denunciano un clima turbolento all'interno della famiglia Orsini, e gettano luce sull'inadeguatezza della signoria a reggere all'urto delle mutate condizioni politiche della Toscana, dopo la presa di Siena nel 1556.

At Poggio Strozzi, in the nearbies of Pitigliano (Grosseto) are settled a few ruins of a XVIth century sculpture garden, built probably for Count Niccolò IV Orsini. Almost destroyed, all remains are two classic deities and some pavillions and seats carved in the rocks, which allow sightseeing around the landscape of a deep valley, used as hunting park. The place suggests a particular sense of Nature as teathre scene dominated by the local Lords. Several similarities with the Sacro Bosco at Bomarzo are to indicate probable relationships between the two gardens, in particular for the common "etruscan" foreground, whose antiquarian revival bit architectural shapes in Tuscany and High Latium. The park is the background of some legends, reflecting real facts about the decaying reputation of the Orsini family, who was about to lose the lordship of the County, after the Duke of Tuscany Cosimo I de Medici occupied Siena in 1556.

1. Descrizione del luogo e testimonianze dal passato

A Nord dell'abitato di Pitigliano, in provincia di Grosseto, sopravvivono, in precarie condizioni, i ruderi di un singolare parco monumentale fatto erigere molto probabilmente da Niccolò IV Orsini che fu Conte di Pitigliano in due distinti periodi, dal 1547 al 1562 e poi dal 1576 al 1580. Le rovine insistono su un promontorio roccioso tufaceo, dal curioso nome di Poggio Strozzi, analogo a quello più imponente su cui sorge il paese.

La configurazione geomorfologica, tipica del comprensorio vulcanico dei sistemi vulsino e cimino, di cui l'Alta Maremma è la propaggine settentrionale, si presenta composta da numerosi speroni con i fianchi a picco, delimitati a valle da torrenti impetuosi che confluiscono. Il Poggio Strozzi è separato a sud dallo sperone di Pitigliano dal torrente Procchio, mentre nel

fondovalle a nord scorre il Fosso del Lupo, entrambi tributari del bacino della Lente. È sul versante settentrionale che si incontrano resti scultorei, sedili modanati scavati nella roccia viva e scalinate, distribuiti su strette cornici dai margini slabbrati. Il parco, secondo gli storici locali, si estendeva anche nell'area tra il Castello Orsini e il Poggio, attraversata dal Procchio scavalcato da due ponti¹. L'accesso avveniva da un portale in forma di arco trionfale a conci bugnati con nicchie laterali, forse un tempo alloggiamento di statue, oggi molto danneggiato e maldestramente rattoppato².

Si guadagna il versante meridionale del Poggio dalla strada rotabile che esce da Pitigliano in direzione di Sovana, poco prima dell'ex convento di San Francesco, sulla via omonima in corrispondenza del civico 173C. Al sommo di un'erta ripida si raggiunge una spianata, sistemata di recente ad area picnic, con ordinati filari di alberi sotto cui si trovano tavoli e panche in legno.

PEER REVIEW: FERRUCCIO CANALI e VIRGILIO C. GALATI per clear peer review; LETTORE ANONIMO per blind peer

1. E. BALDINI, *Pitigliano nella Storia e nell'arte*, Grosseto, Coop. Tip. Fascista «La Maremma», 1937, p. 126.

2. R. VATTI, *Profili di città etrusche. Sovana, Pitigliano, Sorano*, Pistoia, Tellini, 1993, p. 96; F. TORCHIO, *Memorie in bianco e nero: testimonianze di tutela e dispersioni del patrimonio artistico di Siena e Pitigliano attraverso il fondo storico dell'archivio fotografico della Soprintendenza di Siena e Grosseto*, Asciano, Ali, 2004, p. 55.

PIETRO DA CORTONA A FIRENZE

La “Chiesa Nuova” degli Oratoriani e la mediazione ‘segreta’ del cardinale Giovan Carlo de’ Medici (1640-1645)

Rosy Mattatelli

ABSTRACT *Nel 1644, durante il suo secondo soggiorno a Firenze (1640-1647) al servizio del granduca Ferdinando II, Pietro da Cortona accetta dagli Oratoriani fiorentini l’incarico di ricostruire ex-novo la chiesa medievale di San Firenze. Da recenti studi emerge il ruolo fondamentale del principe-cardinale Giovan Carlo de’ Medici, prima nella complessa vicenda dell’assegnazione della vecchia chiesa agli Oratoriani (1640), poi nella sua opera di mediazione nella vendita delle fattorie granducali del Trebbio e del Sassuolo al gentiluomo Giuliano Serragli (1644), che le lascerà in eredità alla Congregazione per finanziare il cantiere della nuova chiesa. Alla luce di tali nuove acquisizioni è possibile formulare ipotesi più precise circa il lavoro di Pietro da Cortona a San Firenze e la ricostruzione del suo breve ma complesso iter progettuale.*

In 1644 Pietro da Cortona – working in Florence for Grand Duke Ferdinando II de’ Medici from 1640 to 1647 – accepts to redesign for the Oratorians the medieval church of San Firenze. New studies about San Firenze prove the primary role of prince-cardinal Giovan Carlo de’ Medici, Grand Duke’s brother, in adjudging the old church to the Oratorians (1640), and his acting as mediator between the Grand Duke and the florentine nobleman Giuliano Serragli in the sale of the farms of Trebbio and Sassuolo (1644): Giuliano Serragli buys the two farms in order to donate them to the Oratorians and support the building of the new church. These new knowledges help in understanding and reconstructing Pietro da Cortona’s work for San Firenze in its different phases.

1. La “Chiesa Nuova” di San Firenze: cronologia di una vicenda complessa

Il grande complesso oratoriano di San Firenze e la piazza antistante sono frutto di un cantiere durato, tra interruzioni e riprese, più di 130 anni: un percorso progettuale e costruttivo tutt’altro che lineare, che ha modificato gradualmente il disegno urbano dell’area in esame. L’edificio, eretto per singole parti in tempi assai distanziati, «[...] nella sua struttura e fisionomia definitiva, è ben lungi dall’essere realmente quell’insieme unitario che apparentemente dimostra, e per nulla riflette l’idea originaria coltivata dagli antichi Padri»¹: il disegno viene, infatti, modificato di volta in volta durante il corso dei lavori, dai diversi architetti che si avvicendano alla guida del cantiere.

I Padri Pietro Bini e Francesco Cerretani, aristocratici fiorentini trasferitisi a Roma rispettivamente per affari e per completare la

propria formazione culturale, maturano la propria vocazione religiosa presso la comunità oratoriana di Santa Maria in Vallicella, e fondano nel 1632 la Congregazione fiorentina dell’Oratorio di San Filippo Neri, su modello di quella romana, benché indipendente da essa². Dopo altri ordini controriformati – Gesuiti, Teatini, Camilliani, Barnabiti e Scolopi – i Padri dell’Oratorio si inseriscono, col favore del granduca Ferdinando II de’ Medici, e soprattutto delle granduchesse reggenti Cristina di Lorena e Maria Maddalena d’Austria, in una realtà urbana funestata da una grave crisi economica e politica causata dalle conseguenze della Guerra dei Trent’Anni, dalle cattive annate agricole, dalla caduta del commercio della seta e da ricorrenti epidemie di tifo. Complesse vicende portano, nel 1640, all’assegnazione della chiesa medievale di San Firenze ai padri della Congregazione dell’Oratorio che, per costruire una nuova chiesa, e valorizzarla

PEER REVIEW: FERRUCCIO CANALI e MARCO SPESPO per clear peer review; LETTORE ANONIMO per blind peer review.

1. A. CISTELLINI, *Momenti gaudiosi e dolorosi della storia di San Firenze*, Firenze, 1967, p.8.

2. Sulla nascita dell’Oratorio a Firenze si vedano A. CISTELLINI, *I primordi dell’Oratorio filippino in Firenze*, «Archivio Storico Italiano» (Firenze) 1968, pp.191-285 e A. CISTELLINI, *Una pagina di storia religiosa a Firenze nel secolo XVII*, «Archivio Storico Italiano» (Firenze) 1967, pp.186-245.

IL RIUTILIZZO DEGLI APPARATI TEMPORANEI URBANI A SIENA

Il caso oramai storicizzato dell'altare Chigi con la pala di Pietro Perugino
 “Crocifissione e Santi” e l'effimera partitura prospettica.
 La chiesa di Sant'Agostino

Andrea Amos Niccolini

ABSTRACT *Il tema degli apparati Efimeri, che tanta produzione ebbe in epoca Barocca, pone la questione più complessa relativa alla 'conservazione'. L'allestimento scenografico fatto di 'sostanza precaria', causa la caducità materica e complice l'usura, non contemplava la tutela se non quella necessaria al successivo Evento. L'uso reiterato dello specifico allestimento accertandone il valore estetico ne avvalorava il conseguente successo metamorfico verso la complessità del theatrum. Il culmine non era la 'musealizzazione' come opera d'arte ma, nel totale esaurimento, il disfacimento del materiale con il quale era costituito. La "simulazione prospettica" in Sant'Agostino a Siena ha richiesto in questo ambito di ricerca una maggiore attenzione e approfondimento, mai date finora, per una più adeguata genesi e sondaggio storico.*

The theme of Ephemeral apparatus which had so much production during the Baroque era set about the more complex matter concerning 'conservation'. The scenographic set, made of 'precarious substance', causes the material transience wich together with wear and tear did, not consider the protection and defence but the one useful for next Event. The reiterated use of the specific set up, ascertaining its aesthetic value, proved its consequent metamorphic success towards the complexity of the theatrum. The climax was not the "museum exhibition" of a piece of art. Instead, in total wear out, the decay of the material it was made of. The "perspective simulation" in S. Agostino in Siena has required a greater care and thorough examination, never given until nowadays, for a more adequate genesis and historical survey.

“Se quel Perugino, che voi dite haver parlato, è mastro Pietro Perugino, vi dico, che volendo fare di sua mano, lui è il meglio mastro d'Italia”¹

Parole di Agostino Chigi al padre Mariano, preoccupato per le scelte da farsi relative alla

costruzione dell'altare di famiglia nella città natale. Il 4 agosto 1502, l'opera pensata per essere allestita sull'altare, venne dunque commissionata al maestro Perugino² voluta da Mariano Chigi³ (il cui palazzo è ubicato nei pressi della piazza del Campo⁴), per la Cappella di famiglia nella grande

PEER REVIEW: FERRUCCIO CANALI ed ENRICA PETRUCCI per clear peer review; LETTORE ANONIMO per blind peer review.

1. Città del Vaticano, Biblioteca Vaticana (Città del Vaticano, BV da ora), *Codice Chigi*, R.V.c., fol.12r-13r, Roma 7 Novembre 1500.

2. Pietro Vannucchi detto *il Perugino* (Città della Pieve 1445-50/Firenze 1524) seguace di Andrea Verrocchio aprì in seguito prestigiosa Bottega dove alla fine del '400 arrivò da allievo Raffaello Sanzio. Su Perugino si veda: Vittoria Garibaldi e Francesco Mancini, *Perugino il divin pittore*, Catalogo della Mostra, Milano 2004. Note fondamentali sull'altare, arredo e sull'opera pittorica si veda: MONIKA BUTZEK e HANS TEUBENER, *Die Kirken von Siena*, vol. I: “Abbadia all'Arco – San Biagio”, Monaco di Baviera, 1985, pp.54,124.

3. Mariano Chigi Banchiere senese (1439-1504) Capostipite della famiglia Chigi a Roma, resa maggiormente illustre dal figlio Agostino detto *Il Magnifico*. Mariano e la famiglia abitavano nel grande palazzo Chigi nei pressi della piazza del Campo, nel comprensorio territoriale di pertinenza dei frati Agostiniani, egli aprì vari 'Banchi' e uno anche Roma dove fu anche ambasciatore presso Alessandro VI. Si veda: WILDE TOPE, *Il magnifico Agostino Chigi*, Roma, 1970; PATRIZIA ZAMBRANO, *A new scene by Sodoma from the ceiling of Palazzo Chigi at casato di sotto Siena*, in «The Burlington Magazine», 1 Settembre 1994, vol. 136 (1098), pp.609-612; A. ANGELINI, M. BUTZEK e B. SANI, *Alessandro VII Chigi (1599-1667): Il papa senese di Roma Moderna*, Firenze, 2000.

4. ANDREA NICCOLINI, *Siena di Girolamo Macchi (1649-1734). La Città come spazio scenico: Feste e Palazzi dalla cronaca manoscritta*, Tesi di Laurea in Architettura, Università degli Studi di Firenze, relatore prof. G. Morolli, 2002/2003, p.136. In Girolamo Macchi (in *Memorie D 106*, presso Siena, Archivio di Stato [da ora in poi: Siena, ASSI] coll. Siena 1715, c. 53v) sottolinea: «Questo palazzo in Siena alla bocca del Casato fu della felice memoria del signor Agostino Chigi Rettore dello Spedale di Santa Maria della Scala e dopo fu del signore don Mario Chigi della felice memoria di Papa Alessandro VII de Chigi di Siena, è oggi del signor Principe don Augusto Chigi abitante in Roma il quale per di fuori c'è dipinto delle guerre».

GIOVANNI BATTISTA NICCOLINI, GIACOMO LEOPARDI E IL MARCHESE DE SADE

Valerio Cantafio Casamaggi

ABSTRACT *L'attenzione che di recente si è tornati a dedicare ai componenti del gruppo di intellettuali riuniti intorno all' "Antologia" del Vieuuseux dà l'occasione per alcuni spunti di riflessione a proposito di Giovanni Battista Niccolini (1782-1861), amico e corrispondente non del tutto persuaso di Giacomo Leopardi ma anche lettore assai critico dell'altro "pessimista cosmico" della letteratura europea di quel tempo, il marchese de Sade.*

The attention that recently returned to devote to the members of the group of intellectuals gathered around the "Anthology" of the Vieuuseux gives the opportunity for some food for thought about Giovanni Battista Niccolini (1782-1861), friend and correspondent not entirely persuaded by Giacomo Leopardi but also a very critical reader of the other "cosmic pessimist" of European literature at the time, the Marquis de Sade.

Leco suscitata da una fortunata pellicola cinematografica di Mario Martone (*"Il giovane favoloso"*, protagonista Elio Germano, apparsa nel 2014) e la recente conferenza tenuta l'11 febbraio 2017 dallo scrittore Maurizio Maggiani nella Sala Ferri del Gabinetto Vieuuseux a Firenze a proposito del «rapporto controverso tra Giacomo Leopardi e gli intellettuali dell'«Antologia»»¹, hanno gettato di nuovo un fascio di luce su uno dei principali componenti di quel gruppo di intellettuali, il tragediografo celeberrimo (ai suoi tempi) Giovanni Battista Niccolini².

Nato nel 1782, brillante studente di legge all'Università di Pisa in anni in cui strinse amicizia fra gli altri con Ugo Foscolo, Niccolini intraprese poi una 'carriera' assai singolare che lo vide rivestire cariche ora onorifiche (bibliotecario dell'Accademia di Belle Arti), ora prestigiose (socio e censore dell'Accademia della Crusca), ora 'alimentari' (funzionario presso l'Archivio delle Riformazioni) sia durante il periodo napoleonico che dopo la Restaurazione, mentre le tragedie che cominciò a pubblicare con successo negli anni Venti dell'Ottocento (alternandole a testi di linguistica e critica letteraria) ebbero la sorte – comune peraltro a quella di altri scrittori oggi quasi

dimenticati – di accendere dibattiti e soprattutto di creare il pretesto per pubbliche dimostrazioni patriottiche. E se la più celebrata fra le sue opere teatrali fu l'«*Arnaldo da Brescia*» (1843) (stampata dall'editore Le Monnier in Francia e fatta passare di nascosto nel Granducato) pure «*Medea*» (1825), «*Antonio Foscari*» (1827), «*Giovanni da Procida*» (1830) e «*Filippo Strozzi*» (1847) gli valsero da un lato gli strali della censura e da un altro (prima di una vecchiaia solitaria e della morte, avvenuta nel fatidico 1861) una solida fama di «*autore civile*»³.

Il suo nome è di recente tornato d'attualità insieme con quelli di altri illustri componenti del 'crocchio' raccolto intorno al Vieuuseux⁴ (anche se il Niccolini non fu certo il più ottuso) che non comprese o non volle comprendere il genio del conte Giacomo Leopardi (accolto a Palazzo Buondelmonti già nel 1825), bocciando come noto le sue «*Operette Morali*» nel Premio quinquennale della Crusca del 1830 (1.000 scudi che avrebbero consentito allo scrittore di affrancarsi dalla dipendenza finanziaria recanatese). Pure, il Niccolini restò in contatto epistolare con Leopardi (e nelle sue lettere non mancarono i commenti sulle 'qualità' di Fanny

PEER REVIEW: FERRUCCIO CANALI e VIRGILIO C. GALATI per clear peer review; LETTORE ANONIMO per blind peer review.

1. C. DINO, *La cricca che odiava Leopardi*, «Corriere Fiorentino», 9 febbraio 2017.

2. Cfr. G. SBRANA, *Giovanni Battista Niccolini: vita e opere*, Pisa, Tip. Editrice Pisana 1984 e *Studi su Giovan Battista Niccolini*, Atti del Convegno, S. Giuliano Terme (16-18 settembre 1982), Pisa, Giardini 1985.

3. A. BENEDETTI, *Gli ultimi anni di Giovanni Battista Niccolini*, «Miscellanea Storica della Valdelsa», CXVII, 2011, 2-3, p. 265.

4. Cfr. *Leopardi nel carteggio Vieuuseux. Opinioni e giudizi dei contemporanei (1823-1837)*, a cura di E. Benucci, L. Melosi e D. Pulci, Firenze, Olschki 2001.

IL “FONDO DISEGNI” DI MICHELANGELO BONI ARCHITETTO A CAGLI – URBINO (1811-1858)

**Un allievo vitruviano e neopalladiano della Scuola di Valadier nelle Marche.
Repertorio dei teatri, edifici centrali, entrate monumentali, *tholos*, edicole e dei progetti
mai realizzati, presso la Biblioteca Comunale di Cagli**

Lorenzo Pagnini

ABSTRACT *La galleria disegni di Michelangelo Boni ripercorre didatticamente una stagione di architettura attraverso l'immaginario e il repertorio del miglior allievo dell'Accademia di San Luca sotto la direzione del Valadier, professore nella "Cattedra di Architettura Pratica". Un architetto cagliese il cui ruolo culturale non è stato ancora pienamente riconosciuto dalla storiografia. Fu anticipatore di una prassi del recupero storico-architettonico con importanti scoperte pittoriche nell'ambito di restauri da lui eseguiti all'interno di un contesto risorgimentale pre-unitario ancora caratterizzato da emergenze di igiene e salubrità urbana. Il suo pensiero architettonico fu portatore di un misurato classicismo, rigidamente accademico, ma annunciatore di uniformità e di dialogo con le preesistenze, vitale per le sue aderenze sociali e culturali alle istanze della cittadinanza cagliese da cui ebbe pieno riconoscimento. Per questo si inserì compiutamente nella cultura ottocentesca della sua città cui seppe portare il 'lume delle arti' e di cui rimane una salda figura di riferimento che ha saputo raccogliere profonda stima e affetto a imperitura memoria.*

The gallery drawings by Michelangelo Boni recount didactically an architectural season through the imaginary and the repertoire of the best student of the Academy of Saint Luke under the direction of Valadier, professor of the "Chair of practical Architecture". Born in Cagli, his cultural role has not been fully recognized by historians yet. He was a forerunner of the practice of recovering the historical and architectural paintings with important discoveries in the field of restoration performed by him within the context of a pre-renaissance unit still characterized by emergencies of urban hygiene and health. His architectural thinking was the bearer of a measured classicism, strictly academic, while announcing uniformity and dialogue with the existing, which was vital for its adherence to the social and cultural demands for Cagli citizenship, from which he had full accreditation. He was fully integrated with the nineteenth-century culture of his town, where he was able to bring the light of the arts and for this reason he became a firm point of reference destined to everlasting fame.

Sono declinazioni sulla Cagli risorgimentale quelle di Michelangelo Boni, Accademico di San Luca a Roma e allievo di Giuseppe Valadier. Non solo Progettista appassionato, interprete di una 'Cultura del Restauro' capace di dialogare con le preesistenze, ma anche Architetto, disegnatore, amante e cultore dell'Arte. La particolare attenzione per la pittura i suoi etimi lo rende aperto al dialogo con il contesto dell'Opera tanto da redigere un "Quaderno" di appunti e memorie¹. Il suo nome è legato alla scoperta d'importanti pitture del sec. XIII a

Cagli, in uno dei suoi primi restauri lavorò per la rimessa in luce di affreschi in San Francesco e San Domenico. Anche la monumentale cappella della famiglia Tiranni in San Domenico diviene motivo di studio accademico e storico-architettonico. Il suo repertorio compositivo e progettuale testimonia da un "Fondo disegni" depositato presso palazzo Berardi Mochi Zamperoli in Cagli² rispecchia integralmente l'iperuranio del Valadier romano, ma è arricchito e ampliato attraverso nuovi innesti formali emendati dal dialetto locale, nonostante

PEER REVIEW: FERRUCCIO CANALI ed ENRICA PETRUCCI per clear peer review; LETTORE ANONIMO per blind peer review.

1. Michelangelo Boni, *Quaderno delle pitture classiche esistenti nella città di Cagli*, manoscritto in Cagli, Biblioteca Comunale ms., 1852 (d'ora in poi: Cagli, ASCM), Coll. sc. 37 n.18. Vedi l'intera trascrizione del testo in appendice del presente documento.

2. Il "Fondo disegni" proveniente dall'Archivio Moderno dell'Antica Biblioteca del Comune di Cagli che raccoglie documenti dal 1817 al 1939, depositato presso il 'Polo culturale di eccellenza' di palazzo Berardi-Mochi-Zamperoli via I. Alessandri n. 39, Cagli, ASCM, "Fondo disegni Michelangelo Boni".

**LA RIVIERA LIGURE DI LEVANTE NELLA VERSIONE INGLESE
 (“ITALY FROM THE ALPES TO MOUNT ETNA”, 1877) DEL VOLUME
 “ITALIEN. EINE WANDERUNG VON DEN ALPEN BIS ZUM AETNA”, 1876**

Enrica Maggiani

ABSTRACT *La descrizione contemporanea e l'individuazione dei valori del Paesaggio ligure è largamente tributaria alla letteratura europea prodotta a partire dalla seconda metà del XVIII secolo. Un contributo particolarmente significativo, per la sua fortuna e per la persistenza degli schemi interpretativi proposti, fu dato da “Italien. Eine Wanderung von den Alpen bis zum Aetna” di Karl Stieler, Eduard Paulus e Waldemar Kaden (1876), che illustra la Liguria nella sua suddivisione in due Riviere, di Ponente e di Levante. A quest'ultima è dedicato il saggio, che mette in luce le origini di alcuni miti fondativi del Paesaggio, spesso collegati a personalità ed eventi di fama europea ed al riconoscimento delle identità nazionali tra stereotipi ed innovazione.*

The contemporary description and identification of the values of the Ligurian Landscape is largely due to the European literature since the second half of the eighteenth century. “Italien. Eine Wanderung von den Alpen bis zum Aetna” by Karl Stieler, Eduard Paulus and Waldemar Kaden (1876) is a very relevant example as a widely and persistently appreciated guide to Liguria in its subdivision into two Rivieras, Ponente and Levante. The essay focuses on the origin of some founding myths of the Riviera di Levante Landscape, often related to celebrities and events of European reputation and to the recognition of national identities between stereotypes and innovation.

La descrizione contemporanea del paesaggio ligure è in larga misura fondata sulla letteratura odeporea europea prodotta a partire dalla seconda metà del XVIII secolo, di cui è un esempio maturo *“Italien. Eine Wanderung von den Alpen bis zum Aetna”*¹ di Karl Stieler, Eduard Paulus e Waldemar Kaden. Nel volume, pubblicato in tedesco nel 1876 e tradotto in inglese nel 1877², la regione è illustrata nella sua suddivisione in due parti, ossia la Riviera di Ponente³ dalla frontiera francese fino a Genova, quest'ultima inclusa, e quella di Levante da Genova fino a Pietrasanta⁴. La Superba si configura così come il punto che discrimina un ambito dall'altro, in questo vedendo riconfermata la propria centralità e supremazia sul territorio dominato da secoli; il fatto che il capoluogo sia compreso nella Riviera di Ponente sottolinea la preminenza di

quest'ultima rispetto al Levante. Inoltre all'epoca del viaggio di Stieler e compagni, Genova corrisponde ad un'altra cesura: non essendo ancora stata completata la linea che avrebbe collegato tra loro le località dell'intero arco costiero ligure, proprio a Genova la strada ferrata s'interrompeva per riprendere a Sestri Levante, da dove proseguiva verso La Spezia. Il percorso diventava così più faticoso e si snodava attraverso luoghi non ancora toccati dalla modernità e che permanevano – agli occhi dei Visitatori – nel loro secolare squalore. La visione degli Autori tedeschi, pur tendendo all'oggettività, non è neutra, come peraltro mai avveniva nei resoconti in cui i Viaggiatori più o meno consapevolmente trasmettevano sulle realtà visitate le convinzioni, le aspettative o i desideri diffusi nella loro Madrepatria. Nondimeno tale

PEER REVIEW: FERRUCCIO CANALI e OLIMPIA NIGLIO per clear peer review; LETTORE ANONIMO per blind peer review.

1. K. STIELER, E. PAULUS e W. KADEN, *Italien. Eine Wanderung von den Alpen bis zum Aetna*, Stoccarda, Engelhorn, 1876, con 930 xilografie e una carta litografata stampate da Adolf Closs da disegni di diversi artisti. Gli illustratori noti che firmarono le xilografie per la ‘traduzione’ di quei disegni sono: G. Bauerfeind, German Bohn, Arthur Calame, G. [A.] Closs, L. Dill, Bh. Fiedler, Johannes Graf, L. Heilbuth, A. Hertel, E. Kanold, H. Kaulbach, W.v. Kaulbach, F. Keller, E. Kirchner, Lindemann-Frommel, A. Metzener, L. Passini, P.F. Peters, W. Riefstahl, R. Schick, G. Schoenleber, F. Skarbina, Th. Weber, A. v. Werner. Ai fini del presente saggio ho preferito tradurre – in totale autonomia rispetto alla versione italiana del 1876 – la versione inglese del volume (K. STIELER, E. PAULUS e W. KADEN, *Italy from the Alpes to Mount Etna*, Londra, Chapman and Hall, 1877) per meglio comprendere il fenomeno internazionale dei visitatori inglesi o anglolofoni che già da decenni frequentavano la Liguria. Desidero esprimere un sentito ringraziamento a Ferruccio Canali, che mi ha procurato la versione inglese del testo e che mi ha aiutata a sviluppare diverse riflessioni. Ringrazio inoltre il giovane architetto Fabio Borghini che ha collaborato con me per la ricerca e per la traduzione dall'Inglese.

2. K. STIELER, E. PAULUS e W. KADEN, *Italy from the Alpes to Mount Etna*, Londra, Chapman and Hall, 1877.

**CASTELNUOVO A NAPOLI DA REGGIA 'ANGIOINO-ARAGONESE'
A DEPOSITO DI MUNIZIONI, A MONUMENTO NAZIONALE:
UNA QUESTIONE DI IDENTITÀ CITTADINA (1899-1942)**

**Gli interventi di Adolfo Avena, le attenzioni di Camillo Boito,
i coinvolgimenti di Giacomo Boni e di Corrado Ricci, le polemiche sui restauri
tra Achille Stella e Riccardo Filangieri**

Virgilio C. Galati

ABSTRACT *Le complesse vicende che hanno interessato Castelnuovo di Napoli dopo la ricostruzione della Reggia da parte di Alfonso il Magnanimo verso il 1450 dell'antico maniero angioino, sono state tanto articolate da aver consegnato alla Municipalità napoletana, alla fine del XIX secolo, un complesso fortemente trasformato nelle sue cortine murarie e nelle sue destinazioni funzionali, essendo stata adibita addirittura a deposito di munizioni. Alfonso Avena, Direttore del locale "Ufficio per la Conservazione dei Monumenti", venne incaricato dei primi interventi di restauro per valorizzare la monumentalità del complesso sulla base delle attenzioni di Camillo Boito (e i suggerimenti di Giacomo Boni), dando origine alla "Stagione Avena", ma la sua opera non fu né facile né priva di polemiche. Una situazione che si ripresentò negli anni Venti, quando del complessivo restauro del monumento, venne incaricato Riccardo Filangieri (la "Stagione Filangieri"), che per sedare le nuove polemiche insorte e supportate in buona parte da Achille Stella, dovette far ricorrere il Ministero della Pubblica Istruzione al giudizio di Corrado Ricci. La complicata e lunga vicenda, svoltasi per circa quarant'anni, e i dibattiti occorsi, vengono qui ripercorsi attraverso la lettura inedita delle fonti conservate presso l'Archivio Centrale dello Stato di Roma e rianalizzando le fonti bibliografiche disponibili riguardanti il dibattito culturale (tecnico-stilistico), dai connotati spesso politici, bilicato tra chi avrebbe voluto valorizzare l'indirizzo stilistico angioino e chi invece la successiva fase aragonese. Al termine dei restauri condotti da Filangieri, invece, venne consegnata alla città una 'nuova' reggia, dove la componente aragonese-rinascimentale si presentava decisamente predominante su quella angioino-medievale, scatenando sin da subito forti note polemiche. Secondo i detrattori i risultati del restauro della Commissione, guidata da Riccardo Filangieri, avevano portato alla realizzazione di un vero e proprio 'ibrido'.*

The complex events that have affected the Castelnuovo di Napoli after Alfonso the Magnanimous reconstruction of the palace around 1450 of the ancient Angevin manor, were so complex that they handed over to the Neapolitan Municipality, at the end of the XIXth century, a complex transformed into its walls and its functional destinations, having been used as a munitions depot. Alfonso Avena, Director of the local "Office for the Conservation of Monuments", was entrusted with the first restoration work to enhance the monumentality of the complex based on the attentions of Camillo Boito (and suggestions by Giacomo Boni), giving rise to the "Avena Season", but his work was neither easy nor polemical.

A situation that reappeared in the 1920s, when the complex was restored by Riccardo Filangieri (the "Filangieri Season"), which had to resort to the Ministry of Education at the judgment of Corrado Ricci to quell the new controversies that had arisen and supported in large part by Achille Stella. The complex and long story, held for about forty years, and the debates occurred, are here traced through the unpublished reading of the sources conserved at the Central Archive of the State of Rome and re-analyzing the bibliographic sources available.

Castelnuovo di Napoli, considerato dagli angioini la «Reggia e fortezza massima del Regno», fondata da Carlo I nel 1279 nel «bel mezzo del campus

oppidi, quell'ampio pianoro che si estendeva tra le mura occidentali della città e le rovine dell'antico *castrum* o *oppidum Lucullanum*, tra le pendici

PEER REVIEW: FERRUCCIO CANALI e OLIMPIA NIGLIO per clear peer review; LETTORE ANONIMO per blind peer review.

Desidero rivolgere un sentito ringraziamento a Ferruccio Canali per i suoi preziosi suggerimenti.

**L'ARCO DI ALFONSO D'ARAGONA IN CASTELNUOVO A NAPOLI
TRA INTERPRETAZIONE STORIOGRAFICA, "ROBUSTAMENTO"
E 'ANASTILOSI': UNA QUESTIONE DI CRITICA E DI RESTAURO
AI PRIMI DEL NOVECENTO (1903-1908)**

**I dibattiti critici sulla paternità dell'Arco, la fama del "Robustamento" di Adolfo Avena,
le istanze teoriche e il coinvolgimento di Camillo Boito
(fino ai sopralluoghi di Corrado Ricci e Gustavo Giovannoni del 1926 e del 1928)**

Ferruccio Canali

ABSTRACT *Le vicende restaurative che hanno interessato l'Arco di Alfonso di Aragona in Castelnuovo a Napoli tra il 1903 e il 1908 grazie all'ingegnere Adolfo Avena (1860-1937), Direttore del locale "Ufficio regionale per la Conservazione dei Monumenti delle Province meridionali", hanno rappresentato, nell'ambito della Cultura del Restauro italiana del Novecento, un passaggio fondamentale per la realizzazione di una moderna prassi restaurativa in grado di condensare aspetti estetici e valori conservativi. Sono successivamente state individuate diverse ispirazioni per quell'opera di Avena, svoltasi tra il 1903 e il 1904, ma senza dubbio l'appoggio tributato all'ingegnere da Camillo Boito (con le sue riflessioni teoriche e metodologiche), quelle napoletane di Benedetto Croce e poi quelle ministeriali di Corrado Ricci (dopo il 1906), gli permisero di mettere a punto un'azione particolarmente apprezzata dalle Autorità del Ministero competente e quindi efficacemente divulgata; anche Gustavo Giovanni successivamente non mancò di lodare l'opera di Avena prima di venir egli stesso coinvolto nelle vicende restaurative del Castello (1928). Una vicenda complessa che vide insomma coinvolte – direttamente e indirettamente – tutte le principali riviste specialistiche del momento, dando luogo anche ad ampi dibattiti interpretativi sul problema della paternità progettuale dell'Arco, oltre che sui paradigmi metodologici del Restauro.*

The restorative events that interested the Arch of Alfonso di Aragona in Castelnuovo in Naples between 1903 and 1908 – thanks to the engineer Adolfo Avena (1860-1937), Director of the local "Regional Office for the Conservation of Monuments of the Southern Provinces" – represented, in the Italian Restoration culture of the Twentieth century, a fundamental step for the development of a modern restorative practice able to condense aesthetic aspects and conservative values. Several inspirations were subsequently identified for that work by Avena, held between 1903 and 1904, but without doubt the support given to the engineer by Camillo Boito (with his theoretical and methodological reflections), ones in Naples by Benedetto Croce and then the ministerial ones of Corrado Ricci (after 1906), allowed him to develop an action particularly appreciated by the competent Ministry Authorities and therefore effectively published; also Gustavo Giovanni later did not fail to praise the work of Avena before he himself became involved in the restoration of the Castle (1928). A complex story that was reviewed in short, directly and indirectly, by all the main Specialists of the moment, giving rise also to extensive interpretative debates on the problem of the design paternity of the Arch, as well as on the methodological paradigms of the Restoration.

«Castel Nuovo è uno dei monumenti simbolo di Napoli. Difficile raccontare in breve il significato di questo edificio. L'ultimo castello napoletano

all'epoca del suo fondatore, Carlo I d'Angiò, ha subito distruzioni, ricostruzioni, trasformazioni e sostituzioni, ma è rimasto sempre al centro delle

PEER REVIEW: VIRGILIO C. GALATI e OLIMPIA NIGLIO per clear peer review; LETTORE ANONIMO per blind peer review.

Il presente saggio si struttura in paragrafi e sottoparagrafi: 1. *Il Castello e l'Arco dalla "stagione Avena" alla "stagione Filangieri": i primi restauri sistematici di un 'sistema complesso' e i sopralluoghi di Corrado Ricci e di Gustavo Giovannoni (1928-1929); 1.1. 1904, annus mirabilis. Corrado Ricci, Ettore Bernich e le "Celebrazioni centenarie della nascita di Leon Battista Alberti", Benedetto Croce e la Direzione di «Napoli Nobilissima» per Castelnuovo e l'Arco di Alfonso; 2. "Sciovinismi" esterofili per la paternità dell'Arco: le interpretazioni della Storiografia austro-tedesca dal Positivismo (Von Fabriczy) al Nazionalismo (Rolfi per Francesco Laurana), le attenzioni filo-francesi (filo-lombarde) di Emile Bertaux; 3. L'Arco di Alfonso tra Nazione sabauda e Regionalismi italiani: una complessa interpretazione storiografica (Bernich, Croce e Avena) alla luce della lettura «italiana»,*

**ALFREDO LENSI E FIRENZE.
ARCHITETTURE E INTERVENTI SUL PATRIMONIO ESISTENTE
(1891-1940)**

Riccardo Renzi

ABSTRACT *Questo scritto nasce come prima ricognizione sulla figura di Alfredo Lensi, progettista fiorentino estremamente attivo nella prima metà del Novecento a Firenze. Figura di rilievo nella cultura architettonica italiana, autore di numerose pubblicazioni, curatore del Museo Stibbert, tra gli organizzatori delle principali mostre fiorentine del tempo, Lensi è stato inoltre artefice dei principali interventi di progetto sul patrimonio pubblico a Firenze grazie al ruolo di capo dell'Ufficio Belle Arti del comune ricoperto a partire dal 1907. Il presente scritto si pone come tappa preliminare del lavoro di ricerca condotto dall'autore sull'archivio privato gentilmente messo a disposizione dagli Eredi dal 2011 e tutt'ora in corso ed, oltre a definire il perimetro operativo di Lensi, porta alla luce le caratteristiche invariabili di un metodo progettuale che è stato capace di inserirsi nelle teorie di intervento sul patrimonio storico italiano per tutta la prima metà del ventesimo secolo.*

This paper is a preliminary study about Alfredo Lensi, Florentine designer active in the first half of the twentieth century in Florence. He has been a relevant figure in the Italian architectural culture: author of many books and essays; curator of the Stibbert Museum; organizers of the main exhibitions of art in Florence; author of the main project on public property in Florence. He has been the head architect in the heritage preservation office of the municipality of Florence since 1907. This Paper is a preliminary stage of the research conducted by the author on the private archive started in 2011 and still on going. This paper also define Lensi's operating perimeter as designer and brings to light its personal role in cultural panorama of italian architecture of the first half of XXth century.

Un'articolata descrizione di Alfredo Lensi¹ tracciata dal figlio Giulio Cesare², ricalca un più completo profilo raccontato da Lensi stesso nel 1918 in una memoria recentemente data alle stampe³ ancora oggi irrinunciabile fonte, a cui si aggiungono i nuovi ed accurati studi di Carlo Francini con particolare attenzione agli eventi legati a Palazzo Vecchio⁴. Attraversando sessant'anni di vita politica, culturale e artistica, quella di Lensi è stata una delle figure che ha potuto

interpretare al meglio, attraverso un'ampia quantità di realizzazioni e di contributi scritti, l'evoluzione del ruolo tecnico-amministrativo della prima metà del secolo scorso in uno dei principali momenti di recente trasformazione della città italiana. Membro dell'Accademia delle Arti del Disegno dal 1917, venne chiamato da Gustavo Giovannoni nel 1931 ai lavori della Carta d'Atene portando il suo contributo sull'architettura dei giardini e sulla legislazione del restauro in Italia⁵ e nel 1940, alla

PEER REVIEW: FERRUCCIO CANALI e CARLO FRANCONI per clear peer review; LETTORE ANONIMO per blind peer review.

1. Uomo di cultura, si occupa di architettura con circa ottanta tra restauri, interventi sul patrimonio storico e nuove costruzioni, di storia italiana ed di armi antiche collaborando alla realizzazione di mostre di rilievo e pubblicando numerosi libri oltre ad una larga serie di articoli e contributi sulle riviste del tempo. Collabora inoltre anche con l'Enciclopedia Treccani per la quale redige il termine "Armi". Profili coevi di Lensi sono pubblicati sui seguenti: *World Biography*, Institute for New York, Research in Biography, Inc, 1948; *International Who's Who*, Londra, A. & C. Black, 1947; *TOURING CLUB ITALIANO, Guida di, Firenze e dintorni*, a cura di L.V. Bertarelli, Milano, TCI, 1937.

2. Cfr. G.C. LENSI ORLANDI CARDINI, *Alfredo Lensi e Firenze*, dattiloscritto senza data consegnato al Comune di Firenze come curriculum complessivo di Lensi in vista di una nuova strada da intitolare all'architetto scomparso. In Firenze-Pian de Giullari, Archivio Eredi Lensi.

3. Cfr. A. LENSI, *Quaderni di ricordi. 1871-1918*, Firenze, Centro 2P, 1996, edizione curata dal nipote l'architetto Geri Lensi Orlandi Cardini, oggi custode dell'archivio Lensi.

4. Ai meticolosi studi di Carlo Francini si deve il merito di aver riportato alla luce in tempi recentissimi la figura di Alfredo Lensi avendo inoltre analizzato la nascita dell'Ufficio Belle Arti del Comune di Firenze nei rapporti tra questo ed il sindaco Sangiorgi, con particolare riferimento alle ricerche inerenti la fabbrica di Palazzo Vecchio e le sue trasformazioni operate ad inizio del XX secolo. Si vedano i seguenti: *Palazzo Vecchio officina di opere e di ingegni*, a cura di C. Francini, Milano, Silvana, 2006, e C. FRANCONI, *Palazzo Vecchio, l'invenzione del museo*, «BSSF-Bollettino della Società di Studi Fiorentini», 7-8, 2000-2001, pp. 89-147.

5. Cfr. G. CARBONARA, *Avvicinamento al Restauro*, Napoli, Liguori, 1997, p. 243.

**PIANI REGOLATORI DI CITTÀ NELL'ALBANIA ITALIANA:
PREVISIONI URBANISTICHE PER LA NUOVA "PORTO EDDA"
(SANTI QUARANDA/ SARANDA/ SARANDË) (1940-1942)**

L'attività dell'"UCUEA-Ufficio Centrale per l'Urbanistica e l'Edilizia dell'Albania",
diretto dai fiorentini Gherardo Bosio e Ferdinando Poggi,
nella documentazione degli Archivi albanesi.

Il Piano funzionalista di Porto Edda, nuova «Città giardino balneare» italiana:
la «Relazione» del Piano Regolatore di Leone Carmignani per la città «corporativa»
del Turismo e della Cantieristica

Ferruccio Canali

ABSTRACT *Nell'ambito dei Centri urbani albanesi, le vicende che, tra 1939 e 1943 durante il Governo italiano dell'Albania, hanno interessato Sarandë/Santi Quaranda – località marina posta nel Sud del Paese di fronte alla greca isola di Corfù – si mostrano particolarmente interessanti per la definizione di una nuova "Città corporativa" particolarmente votata all'Industria del Turismo; un esempio di "Urbanistica corporativa per la Città balneare" che a partire da preesistenze molto limitate ha visto il progetto di due Piani urbanistici funzionalisti – quello di Gherardo Bosio e poi quello perfezionato dai suoi collaboratori dell'"Ufficio Centrale per l'Urbanistica e l'Edilizia dell'Albania", e in particolare dall'arch. Leone Carmignani, con la supervisione di Ferdinando Poggi – in linea con gli esempi delle più aggiornate località turistiche italiane e con i modelli della "Città giardino balneare". In particolare la "Relazione" del "Piano Carmignani/Poggi" del 1942 e le vicende del Piano stesso sottoposto agli Organi amministrativi albanesi – vicende testimoniate dai documenti conservati presso gli Archivi di Tirana – evidenziano le caratteristiche di un "Piano funzionalista" votato al Turismo, ma anche intenzionato a riproporre gli schemi delle tradizionali città italiane (specie nella presenza di una Piazza) e della tipologia del Lungomare per la nuova "Porto Edda".*

Within the Albanian urban centers, the events that, between 1939 and 1943 during the Italian Government of Albania, interested Sarandë / Santi Quaranda – a marine site located in the South of the Country in front of the Greek island of Corfu – are particularly interesting for the definition of a new "Corporate City" particularly valued at the Tourism Industry; an example of "Corporate Urbanism for the Bathing City" which, from a very limited extent, has seen the design of two Functionalistic Planning Plans – that of Gherardo Bosio and then the one perfected by its collaborators of the "Ufficio Centrale per l'Urbanistica e l'Edilizia dell'Albania", and in particular by arch. Leo Carmignani, with the supervision of Ferdinando Poggi – in line with the examples of the most up-to-date Italian tourist resorts and with the models of the "Bathing Garden City". In particular, the "Report" of the "Piano Carmignani / Poggi" of 1942 and the events of the Plan at the Albanian Administrative Offices – from the documents held at the Archives of Tirana – highlight the characteristics of a "Functionalistic Plan" voted for Tourism, but also intent on re-designing the patterns of the traditional Italian cities (mostly the Piazza) and the typology of the Lungomare for the new "Porto Edda".

PEER REVIEW: VIRGILIO C. GALATI e OLIMPIA NIGLIO per clear peer review; LETTORE ANONIMO per blind peer review.

Il presente saggio si struttura nei seguenti Paragrafi e Sottoparagrafi: 1. In attesa dell'approvazione del Piano Regolatore Generale: le decisioni edilizie per Porto Edda e la "Commissione Centrale per l'Edilizia e l'Urbanistica dell'Albania"; 2. L'approvazione del primo Piano Regolatore Generale di Porto Edda da parte della "Commissione Centrale per l'Edilizia e l'Urbanistica dell'Albania": il "Piano Bosio/Ufficio Centrale" del novembre 1940; 3. In attesa del nuovo "Piano" fino all'approvazione del Piano Regolatore Generale di Porto Edda da parte della "Commissione Centrale per l'Edilizia e l'Urbanistica dell'Albania" ("Piano Carmignani-Poggi") del maggio 1943; 4. La "Relazione" e i "Regolamenti" del Piano regolatore di Porto Edda dell'aprile 1942, redatto da Leone Carmignani con la supervisione di Ferdinando Poggi; 4.1. 'Filosofia' e 'Politica' del Piano: un nuova città, italiana 'de nomine et de facto'. L'Urbanistica come disciplina dell'«ordine che, a prescindere dal valore estetico di ogni edificio, sarà di per se stesso un primo passo verso l'Estetica della città» e per conseguire «risultati definitivi, che segnino un gradino di più verso la conquista di quei principi di collettività sociale cui l'uomo deve tendere»; 4.2. Il problema della "Politica fondiaria" per il nuovo centro di "Porto Edda"; 4.3. Lo «stato attuale e le nuove previsioni»: i caratteri salienti dell'insediamento santiquarandese nella "Relazione" del Piano regolatore; 4.3.1.

ROBERTO NARDUCCI A SALERNO E BATTIPAGLIA

Dal 'classicismo modernizzato' dell'Edificio Postale
al modernismo minimalista della Stazione Ferroviaria

Tommaso Carrafiello

ABSTRACT Nella provincia di Salerno sono presenti due interessanti edifici di Roberto Narducci, il Palazzo delle Poste e Telegrafi del Capoluogo e la stazione ferroviaria di Battipaglia. Queste due architetture si collocano ai poli 'classicista' e 'modernista' della sua attività professionale, e costituiscono un esempio delle due tipologie edilizie che egli progettò per il neo-istituito Ministero delle Comunicazioni. I pesanti interventi di ristrutturazione che hanno interessato recentemente entrambi questi edifici costituiscono l'occasione per fare il punto sulla loro realizzazione in pieno Ventennio fascista e sulla rispettiva situazione attuale.

In the province of Salerno there are two interesting buildings designed by Roberto Narducci, the Post Office Building in Salerno itself, and the Railway Station in Battipaglia. These two works represent the classicist and the modernist models of his architectural style, and they are an example of the two types of buildings which he designed for the newly established Ministry of Communications. The heavy restoration of both these buildings gives the opportunity to make a point on their realization in the Fascist Age and on their present situation too.

1. Roberto Narducci e Salerno

La figura dell'architetto-ingegnere Roberto Narducci (1887-1979) è stata rivalutata dalla Storiografia all'inizio di questo secolo¹, quasi in parallelo agli analoghi – ma ben più copiosi – approfondimenti critici dedicati dagli Studiosi ad Angelo Mazzoni (1894-1979), il suo principale collega-antagonista². I due Progettisti condivisero,

infatti, gli anni di più intensa attività lavorativa presso l'Ufficio 5° – “Costruzioni Edilizie e Stradali”, Sezione 15ª – “Fabbricati”, che operava nell'ambito del “Servizio Lavori e Costruzioni” della Direzione Generale delle Ferrovie dello Stato.

In proposito appare opportuno ricordare che, con l'istituzione del nuovo Ministero delle Comunicazioni (30 aprile 1924), le competenze

PEER REVIEW: FERRUCCIO CANALI e SIMONA TALENTI per clear peer review; LETTORE ANONIMO per blind peer review.

ABBREVIAZIONI: ASFFS = Roma, Archivio Storico della Fondazione FS, *Fondo Narducci*, U.A. 16, busta 6 (*Battipaglia FV*); ACS = Salerno, Archivi Comunali; MART = Rovereto, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto.

Ringrazio vivamente Maurizio Budetti, Maria Manzo, Ilaria Pascale e Paola Pettenella per la preziosa collaborazione alle mie ricerche.

Ove non diversamente specificato le pagine *web* e tutti gli articoli di giornale sono stati consultati *on-line* nel novembre 2017.

1. MILVA GIACOMELLI, *Roberto Narducci (1887-1979) architetto-ingegnere del Ministero delle Comunicazioni*, in *Architettura ferroviaria in Italia*, a cura di Ezio Godoli, Antonietta Iolanda Lima, Atti del Convegno (Palermo 2003), Palermo, Dario Flaccovio Editore, 2004, v. 2 (*Novecento*, Atti del Convegno tenuto a Palermo nel 2003), pp. 105-128, da cui sono tratti tutti i riferimenti biografici, ove non diversamente specificato; *La stazione di Redipuglia di Roberto Narducci*, a cura di Alessandro Morgera, catalogo della mostra (Stazione di Redipuglia, 31 ottobre-11 novembre 2007), Fogliano Redipuglia, Sentieri di Pace-Pro loco, 2007.

2. Mazzoni allude ripetutamente ai difficili rapporti di lavoro con Narducci, manifestando freddezza e perplessità nei suoi confronti, forse anche in conseguenza degli esiti opposti che ebbero le rispettive carriere. Il primo riuscì ad ottenere la riabilitazione dopo l'epurazione causata da presunte compromissioni con il Fascismo, ma dopo aver denunciato undici suoi accusatori per falsa testimonianza e calunnia preferì trasferirsi in Colombia. Il Nostro, invece, proseguì brillantemente il proprio percorso professionale nell'Amministrazione ferroviaria, assumendo ruoli sempre più prestigiosi, e giungendo persino a progettare la ricostruzione postbellica delle stazioni di Siena e Reggio Emilia (1948-1949), realizzate dal suo ex collega e gravemente danneggiate dai bombardamenti (GIACOMELLI, *Roberto Narducci* ..., cit., pp. 110-113; vedi anche: *Angelo Mazzoni (1894-1979). Architetto ingegnere del Ministero delle Comunicazioni*, Atti del Convegno di studi (Firenze, Palazzina reale della stazione di Santa Maria Novella, 13-15 dicembre 2001), Milano, Skira, 2003, p. 350.

«L'ORO DELLA REGINA DI SABA»

**CENTRI CORPORATIVI AURIFERI (JUBDO, SCIUMAGALLÈ, UGARÒ)
E NUOVE INFRASTRUTTURE PER IL «PAESAGGIO MINERARIO
DELLA MODERNITÀ» NELL'ERITREA E NELL'ETIOPIA ITALIANE
(1935-1941)**

Ferruccio Canali

ABSTRACT *La fondazione o organizzazione di centri minerari per l'estrazione dell'Oro nell'Eritrea e nell'Etiozia italiana tra il 1935 e il 1941 ha costituito, per il Ministero dell'Africa Italiana attraverso le sue Aziende controllate SAPIE, AMAO ed in parte COMINA, un momento di grande importanza per la modernizzazione di ampie aree delle Colonie, fondandosi su una Tradizione di coltivazioni aurifere che risaliva agli antichi Egizi e alla biblica Regina di Saba. Anche se la gran parte di quelle iniziative di ricerca ebbe successo limitato – visti i pochi anni a disposizione – le opere infrastrutturali e anche la pianificazione territoriale messe in campo costituirono comunque importanti esempi di progettazione 'di area vasta' (con un'estensione a volte pari a quella di più regioni italiane); aree per le quali vennero previste strade, piste, dighe, impianti tecnologici, facendo perno sui principali "centri minerari auriferi" di Sciumagallè, Ugarò, Torat in Eritrea; e di Jubdo e Ondonok nell'Ovest dell'Etiozia. Non vi fu il tempo per un progetto urbano consistente per quei centri, ma per una 'ingegneristica' "Zonizzazione funzionale" di essi (nella distinzione tra area di ricerca mineraria, area di lavorazione, area di «insediamento indigeno», area per gli Europei); un singolare progetto urbano venne però pensato e realizzato – a Ugarò e Jubdo – per il «quartiere indigeno» dove le tipiche case rotonde abissine (tucul), che nei villaggi avevano disposizione circolare attorno ad un'area centrale, venivano ora invece disposte secondo una rigida griglia ortogonale indifferenziata, tipica dell'Urbanistica europea, dando vita così ad un modello insediativo singolare sia per l'Africa che per l'Europa, peraltro utilizzato anche nei quartieri per indigeni di Asmara. Per le costruzioni principali vennero impiegati i brevetti dei prefabbricati in legno allora più all'avanguardia in Italia (come quelli della "Ditta Pasotti di Brescia" per l'AMAO); ma certo è che venne a costituirsi, in svariate aree dell'Africa Orientale Italiana, un "Paesaggio della Modernità industriale-mineraria" allora del tutto inedito e singolare, del quale si dette conto nella "Mostra autarchica del Minerale Italiano" a Roma del 1938-1939, il cui padiglione dell'"Africa Italiana" venne allestito, con i materiali e le fotografie anche eritree ed etiopi, dagli architetti Carlo Enrico Rava e Franco Petrucci.*

The foundation or renovation of mining centers for Gold extraction in Eritrea and in Italian Ethiopia between 1935 and 1941 constituted, for the Italian Ministry of East Africa ("Ministero dell'Africa Italiana") through its subsidiaries SAPIE, AMAO and COMINA in part, a moment of great importance for the modernization of large areas of the Colonies, based on a Tradition dating back to the ancient Egyptians and the biblical Queen of Sheba. Although most of those research initiatives were unsuccessful – given the few years available – infrastructural works and even the territorial planning put in place still constituted important examples of 'large area' project (with an extension sometimes equal to that of several Italian regions); areas for which roads, tracks, dams, technological systems were planned, based on the main "gold mining centers" of Sciumagallè, Ugarò, Torat in Eritrea; and of Jubdo and Ondonok in the West of Ethiopia. There was no time for a large urban project for those centers, but only for a "functional" Zoning" of them (in the distinction among mining research area, processing area, "indigenous settlement", area for Europeans); a singular urban project was conceived and built – in Ugarò and Jubdo – for the "indigenous district" where the typical Abyssinian round houses (tucul), which in the villages had circular arrangement around a central area, were now arranged according to a rigid undifferentiated and orthogonal grid, typical of European urban planning, thus creating a singular settlement model for both Africa and Europe, also used in neighborhoods for Asmara indigenous people. For the main constructions the patents of the prefabricated wooden buildings were used, then more advanced in Italy (like those of the "Ditta Pasotti di Brescia" for the AMAO); but it is certain that, in various areas of Italian Eastern Africa, a "Landscape of Industrial-Mining Modernity" was established, then completely new and unusual, which was accounted for in the "Autarchic Exhibition of Italian Minerals" ("Mostra autarchica del Minerale Italiano") in Rome in 1938-1939, whose pavilion of "Italian Africa" was set up, with the Eritrean and Ethiopian materials and photographs, by the architects Carlo Enrico Rava and Franco Petrucci.

ECLETTISMO E COLORI NEI PROGETTI DI ANGILO MAZZONI IN COLOMBIA

Olimpia Niglio

ABSTRACT *Il contributo è il risultato di una ricerca internazionale, realizzato presso gli archivi istituzionali colombiani e presso l'Archivio '900 del Museo Mart di Rovereto. Questo contributo intende analizzare un aspetto particolarmente inedito ed innovativo della progettualità di Angiolo Mazzoni in Colombia. Qui l'ingegnere italiano, influenzato dal Futurismo e dal Razionalismo europeo, si lascia trasportare completamente dalle emozioni e dai forti contrasti culturali che una terra, approdo di immigrati di diversi Paesi del mondo, non poteva che valorizzare. Mazzoni inizia così un nuovo percorso progettuale segnato anche da forti contrasti con i nuovi colleghi colombiani ma la sua fama di progettista fu tale che mai fu oscurata la sua vanità creativa. Oltre un centinaio i progetti proposti in poco più di dieci anni di permanenza in Colombia, ma di questi solo alcuni parzialmente realizzati. È evidente una grande innovazione nella ricerca stilistica che risente dei colori latino americani quanto dei segni di un Paese colonizzato dagli Spagnoli per oltre quattro secoli. Ancora è evidente un forte interesse per forme eclettiche che non rinunciano a dialogare con le più alte espressioni del Razionalismo.*

The contribution is the result of an international investigation, developed at Colombian institutional archives and at the Mart Museum in Rovereto, Italy. This paper analyzes an unusual and innovative topic of the projects of Angiolo Mazzoni in Colombia. Here the Italian engineer, influenced by Futurism and Rationalism European, is carried away completely by emotions and by strong contrasts that a land as Colombia, landing of immigrants from different countries of the world, could only enhance. Mazzoni starts a new design process marked by strong contrasts with the new Colombian colleagues, but his reputation as designer was such that his creative vanity never was obscured. Over a hundred projects proposed in little more than ten years in Colombia, but of these only some partially realized. It is clearly a major innovation in the stylistic research that reflects the colors of the Latin America as the signs of a country colonized by the Spanish for over four centuries. Still it is evident a strong interest for the eclectic forms, an interest that does not renounce to dialogue with the highest expressions of Rationalism.

1. L'incontro con la Colombia

Angiolo Mazzoni nella Storia dell'Architettura italiana del Novecento è ben noto a tanti Studiosi e Ricercatori. I numerosi progetti per le stazioni ferroviarie e per i palazzi delle poste, realizzati tra la metà degli anni '20 e la fine degli anni '30 del Novecento in Italia, hanno contribuito non poco allo sviluppo della storiografia architettonica italiana intorno al nome dell'ingegnere Mazzoni¹.

La sua carriera progettuale, se pur oscurata da discusse vicende politiche, non tardò a trovare asilo in terre molto lontane e precisamente nell'estremo Occidente dell'America Latina, in Colombia paese dove fu accolto con la sua famiglia nel marzo del 1948. Quei tristi giorni che avevano preceduto l'esilio furono rivissuti dallo stesso Mazzoni anni dopo quando un giovane giornalista colombiano, Carlos Salgar, corrispondente da Roma per il quotidiano colombiano «El Espectador» nel

PEER REVIEW: FERRUCCIO CANALI e VIRGILIO C. GALATI per clear peer review; LETTORE ANONIMO per blind peer review.

1. Angiolo Mazzoni nasce a Bologna il 21 maggio del 1894 da genitori di origine senese. Il padre Ciro era funzionario del Ministero delle Comunicazioni; la madre era Adalgisa Del Grande. Nel 1905 la famiglia si trasferisce a Roma dove Angiolo inizia i suoi studi. Nel 1914 si iscrive alla Scuola di Applicazione per Ingegneri di Roma sotto la guida di Gustavo Giovannoni, Giovanni Battista Milani e Vincenzo Fasolo. Gli anni universitari si concludono nel 1919 con il conseguimento del titolo di ingegnere civile. Nello stesso anno inizia a lavorare come assistente sempre presso la Scuola di Applicazione per Ingegneri e lavora all'ufficio tecnico della Banca di Sconto a Vicenza. Nel 1920 inizia una stretta collaborazione con Marcello Piacentini e fonda la Società Autori e Cultori dell'Architettura Bolognese, scrivendo anche saltuariamente sul "Resto del Carlino". Nel 1921 si trasferisce a Milano per assumere l'incarico di funzionario presso le Ferrovie dello Stato, Sezione Speciale Lavoro e nel mese di dicembre sposa Maria Bozzato da cui avrà due figli: Elisa e Marcello. Tra il 1921 ed il 1923 frequenta l'Accademia di Belle Arti a Bologna ed intraprende alcuni studi urbanistici per la città, particolarmente influenzati dai insegnamenti giovannoniani. Nel novembre del 1922 viene nominato ispettore stabile presso le Ferrovie dello Stato e nel 1924 con la unificazione di questo ente alle Poste e Telegrafi, Angiolo Mazzoni

L'OSPEDALE DEGLI INNOCENTI A FIRENZE TRA QUESTIONI DI CRITICA E DI RESTAURO: LA 'RISCOPERTA' DI BRUNELLESCHI DAL «RIPRISTINO» ALLA «LIBERAZIONE E RIMESSA IN VALORE» DI UGO PROCACCI, GUIDO MOROZZI E MARIO SALMI (1960-1973)

Dall'ampliamento del catalogo delle opere di Brunelleschi, agli interventi di Guido Morozzi sul complesso monumentale, alla ricezione internazionale: l'approvazione del restauro da parte della "Commissione ministeriale" (Guglielmo De Angelis d'Ossat, Raffaello Fagnoni, Alfredo Barbacci, Carlo Ceschi e Cesare Valle), la fama europea su «*Connaissance des Arts*» (1969) di Parigi, le stroncature del «*Burlington Magazine*» (1970) e gli attacchi critici della 'Scuola longhiana' su «*Paragone*» (1971)

Ferruccio Canali

1419-2019: per il VI Centenario
della fondazione dell'Ospedale degli Innocenti

ABSTRACT *Tra il 1960 e il 1964 il complesso del fiorentino Ospedale/Spedale degli Innocenti, il cui porticato su piazza Santissima Annunziata risultava da secoli riferito alla progettazione di Filippo Brunelleschi, veniva interessato da rinnovate ricerche archivistiche, coordinate da Ugo Procacci; ricerche che portarono a connettere al magistero brunelleschiano anche tutto il nucleo centrale dell'edificio, ampiamente trasformato però nei secoli. A partire dal 1961 a quelle scoperte faceva seguito la volontà di «ripristinare» l'originaria facies della fabbrica, seppur non facilmente riconoscibile, e dell'opera veniva incaricato l'architetto Guido Morozzi che, sotto la guida prima di Procacci e poi con i consigli di Mario Salmi, procedeva, come Soprintendente ai Monumenti di Firenze, a un restauro fortemente 'interpretativo'. Il caso era sintomatico di un modus operandi diffuso in tutta Italia e avvallato dalle "Commissioni" ministeriali. Il risultato, inizialmente assai lodato, dai primi anni Settanta veniva invece sottoposto ad una dura critica negativa, proprio per la carica 'inventiva' che Morozzi avrebbe posto in quel ripristino.*

Between 1960 and 1964 the complex of the Florentine Hospital of the Innocents (Ospedale degli Innocenti), whose portico on piazza Santissima Annunziata appeared for centuries to refer to the design of Filippo Brunelleschi, was affected by renewed archival research, coordinated by Ugo Procacci; research that led to the reconnection of the entire central nucleus of the building to the Brunelleschi magisterium, but it was extensively transformed over the centuries. From 1961 to those discoveries was followed by the desire to "restore" the original facies of the monument, although not easily recognizable, and the work was directed by the architect Guido Morozzi who, under the guidance of Procacci and then Mario Salmi advises, as Superintendent of Monuments of Florence, obtained a strongly 'interpretative' restoration. The case was symptomatic of a modus operandi widespread throughout Italy and endorsed by the ministerial "Commissions". The result, initially highly praised, had instead been subjected to a harsh negative criticism since the early 1970s, precisely because of the 'inventive' practice that Morozzi would have placed in that restoration.

PEER REVIEW: VIRGILIO C. GALATI e OLIMPIA NIGLIO per clear peer review; LETTORE ANONIMO per blind peer review.

Ringrazio Maria Letizia Sagù e in particolare Daniela Lojola, per avermi permesso lo studio della documentazione archivistica – attualmente fuori consultazione – depositata presso l'Archivio Centrale dello Stato di Roma e della quale è stata complessa la stessa individuazione (non esistendo ancora un censimento inventariale ed essendo le cartelle contrassegnate da una doppia numerazione). Le attestazioni archivistiche analizzate in questo mio saggio derivano, dunque, dalla documentazione relativa all'Ospedale fiorentino conservata presso l'Archivio Centrale dello Stato (Roma, Archivio Centrale dello Stato, fondo "Ministero della Pubblica Istruzione-Direzione delle Antichità e Belle Arti", Divisione V, d'ora in avanti: Roma, ACS, AA.BB.AA., Div.V.) e può essere intersecata con quella presente presso l'Archivio fiorentino dell'Ospedale degli Innocenti; tra i due fondi vi è in genere complementarità e non precisa sovrapposizione, per cui sarebbe necessaria un'opera di confronto e collazione.

GUIDO CANALI A VALVIGNA: UN NUOVO OPIFICIO-GIARDINO PER PRADA

Stabilimento industriale a Terranuova Bracciolini, Arezzo (1998-2017)

Rosario Pagliaro

ABSTRACT *Con una nuova realizzazione a Valvigna, in un'area industriale in degrado posta nelle colline del Valdarno, tra Arezzo e Firenze, Guido Canali ripropone l'idea della green-factory mediante articolati e complessi intrecci con il paesaggio. La grazia dei giardini pensili e la trasparenza delle geometrie catturano l'attenzione di chi l'osserva dalla vicina autostrada. L'incontro tra la virtuosa committenza e l'esperienza progettuale si articola qui con nuove varianti sul tema dei luoghi del lavoro, della ricerca e della produzione.*

Through a new realization in Valvigna, in a degraded industrial area situated between Arezzo and Florence, Guido Canali reintroduces the green-factory concept, through some well structured and complex twists with the landscape. The graceful hanging gardens and the transparent geometries capture the observers' attention from the close motorway. The meeting between the virtuous commissioning and the planning experience is here organized in new different variations about the places of work, of research and production.

Nel raggiungere il Valdarno Superiore ci può capitare di osservare distrattamente l'infinita varietà dell'edificato del fondovalle, quel fitto tessuto viario che tesse un reticolo ininterrotto di percorsi tra fabbricati sempre differenti, nuovi e spesso ignari di *misura et ornamento*. L'espansione urbana e le sorde leggi del mercato ci mostreranno un paesaggio vivacissimo e nello stesso tempo distante dalle accoglienti suggestioni dei centri storici.

I contrasti della 'città diffusa', eterno non-finito privo di finimenti ammalianti, si svelano senza scenografici inganni lungo la strada che collega San Giovanni Valdarno a Montevarchi o, proseguendo, in direzione dell'altro polo del territorio urbanizzato, verso Terranuova Bracciolini¹. Il percorso più importante in cui ci inoltriamo è quello che conduce dal casello autostradale agli stabilimenti industriali e all'intenso intreccio di attività artigianali e del terziario, fino alla strada di Valvigna.

Quest'area è una estensione in posizione baricentrica tra i centri urbani vicini, dotata di importanti infrastrutture viarie e in cui si manifesta la varietà dell'edificazione della 'città policentrica' nei suoi capitoli tutti differenti: nuovi insediamenti per attività produttive si alternano ad isolati e articolati edifici residenziali che sembrano attingere alle rassicuranti tradizioni costruttive del luogo con minime variazioni al tema della casa plurifamiliare e poi, ancora, piccoli vignetti con le attigue grandi volumetrie dei prefabbricati destinati alle attività commerciali. Le tante piccole proprietà sono ricucite con un infinito *collage* di orti, ramificati percorsi e recinzioni dilatate fino a consumare il bordo di ogni percorso carrabile e si allargano d'improvviso fino a disorientare, per lasciare spazio a nuovissimi e semplici volumetrie e impianti tecnologici d'incognita funzione.

È in questo territorio così compromesso che si è potuto realizzare il nuovo progetto di Guido

PEER REVIEW: FERRUCCIO CANALI e VIRGILIO C. GALATI per clear peer review; LETTORE ANONIMO per blind peer review.

1. Il dibattito sulle descrizioni, sui modelli e sul degrado delle periferie urbane è sempre vivo e sul caso delle espansioni urbanistiche nel territorio valdarnese se ne trova una sintesi in LORENZO BELLICINI e RICHARD INGERSOLL, *Periferia italiana*, Roma, Meltemi editore, 2001. Per altre utili considerazioni sulla frantumazione del territorio e sulla mobilità: PIER ANGILOLO CETICA, *Estetica del traffico*, Ancona-Milano, Costa & Nolan, 2000.

IL “REALISMO SOCIALISTA” DELLE ‘AQUILE D’ALBANIA’ (1945-1991). SOCIETÀ, ARCHITETTURA, CITTÀ, TERRITORIO, PAESAGGIO E INFRASTRUTTURE

Materiali per un profilo storico e per un atlante della “Grafica libraria”
tra Società, Politica e Arte in riviste e libri del “Socialismo reale”

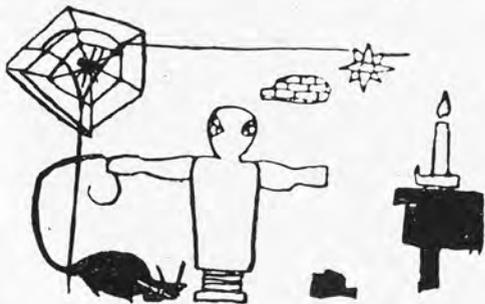
Ferruccio Canali

ABSTRACT *La stagione della Grafica del “Realismo socialista” (o “Socialismo reale”) in Albania, tra il 1945 e il 1991, ha costituito un importante momento non solo dal punto di vista artistico, ma soprattutto per la stretta relazione di essa con la Politica e la Società, visto che il Partito Albanese dei Lavoratori, partito comunista unico al potere coordinato da Enver Hoxha (fino al 1985), aveva individuato nei prodotti grafici (manifesti, etichette, slogan, logoi, francobolli, poster cinematografici ...) il più diretto sistema di trasmissione al popolo della nuove direttive socio-politiche-morali. In ciò, anche alla Grafica libraria (copertine di libri, disegni di corredo anche su riviste come «Drita» e «Nëntori», etc.) era affidato un ruolo particolare grazie alla diffusione del libro (stampato in migliaia di copie), alla sua durata (rispetto alla momentaneità del Manifesto propagandistico), al suo potere attrattivo ed educativo ... La Grafica libraria albanese, inizialmente ispirata da quella sovietica e quindi realizzata in gran parte da quegli stessi Artisti (Pittori, Grafici, Architetti ...) che operavano anche per le ‘Arti maggiori’, registrava nei suoi diversi ‘generi’ (politico, satirico, infantile, letterario, poetico, scientifico ...), le ‘pulsioni’ della Società, della Politica, ma anche dell’Arte, seguendo i vari indirizzi di esse e figurando anche le diverse chiusure o aperture nei confronti dell’ambiente internazionale (dal punto di vista politico con il deciso avvicinamento e poi distacco dall’Urss e dalla Cina, fino a giungere all’“Illirismo” isolazionista e all’“Enverismo”; dal punto di vista artistico, in relazione al Realismo, al Figurativismo, ma anche all’Astrattismo, all’Espressionismo, alla Grafica tipografica tipica del primo periodo sovietico ...). Seppur fino ad oggi completamente trascurata dall’attenzione storiografica e critica, la Grafica libraria costituisce invece un interessante ‘termometro’ delle vicende albanesi dopo la Seconda Guerra Mondiale fino alla caduta del Regime, anche alla luce dell’alta qualità dei prodotti artistici da essa presentati.*

The season of “Socialist Realism” (or “Real Socialism”) Graphics in Albania, between 1945 and 1991, was an important moment not only from the artistic point of view, but above all for its close relationship with the Politics and the Society, because the Albanian Party of Communist Labours, a single party in power coordinated by Enver Hoxha (until 1985), had identified in the graphic products (posters, tabs, slogans, logos, stamps, movie posters ...) the most direct system for transmission to the people of the new socio-political-moral directives. In this, also to the Graphic Books (book covers, accompanying drawings also in magazines like «Drita» and «Nëntori», etc) a particular role was given thanks to the diffusion of the book (printed in thousands of copies), to its duration (with respect to the momentary nature of the propagandaposters), to its attractive and educational power ... The Albanian book graphics, initially inspired by the Soviet one and therefore largely made by those same Artists (painters, graphic artists, architects ...) who also worked for the ‘major arts’, recorded in its various ‘genres’ (political, satirical, childish, literary, poetic, scientific ...), the ‘impulses’ of the Society, of Politics, but also of Art, following the various directions of them and also including the various closures or openings towards the international environment (from the political point of view with the resolute approach and then detachment from the USSR and from China, up to reaching the isolationist “Illyrism” and the “Enverism”; from the artistic point of view, in relation to Realism, Figurativism, but also to Abstractionism, Expressionism, Typographic Graphics typical of the early Soviet period ...). Although until now completely neglected by the historiographical and critical attention, book graphics instead constitute an interesting ‘thermometer’ of the Albanian events after the Second World War until the fall of the Regime, also in light of the high quality of the artistic products presented by it.

PEER REVIEW: VIRGILIO GALATI e OLIMPIA NIGLIO per clear peer review; LETTORE ANONIMO per blind peer review.

Il presente saggio si struttura in paragrafi e sottoparagrafi: 1. *Il Realismo socialista sovietico per il Realismo socialista d’Albania: un modello ‘inossidabile’ nello scorrere dei decenni*; 2. *Grafica politica, Grafica artistica: la nascita in Albania di nuovi generi artistici*; 2.1. *Grafica e Politica. Il ‘periodo russo’ filo-jugoslavo e la prima importazione dei modelli artistici della Grafica*



Esistono linee immaginarie, nel tempo effettivo, che connettono realtà distanti. La lingua di terra che separava Lecce da Firenze, dagli anni Quaranta alla fine dei Settanta, era ancora lunga e spezzettata da macroscopiche differenze. In quest'arco temporale Vittorio Pagano, costretto in uno scrigno salentino di cui non poteva o non voleva disfarsi, lanciava le proprie catene in direzione di quella città dove suoi conterranei erano riusciti a "espatriare", a vivere, a far parte del fluido che costituiva l'essenza culturale fiorentina. Vecchi, nuovi, lontani e sconosciuti amici diventavano così ancore di salvataggio. Scambi di lettere e di esplosioni istintive con Macrí, Bigongiari, Parronchi, Luzi rendevano concreta l'esistenza di un piano alto in cui incontrarsi con la poesia. Per la poesia. Sopra gli schemi e lontano dai luoghi. L'impulso ermetico toscano era potente e Pagano ne ha fatto parte, anche se da lontano.

Loccazione dell'uscita del volume, curato da Dario Collini, sullo scambio epistolare tra Vittorio Pagano e Oreste Macrí, ha riportato all'attenzione il senso del magnetico contatto tra due città separate solo dai chilometri.

Maria Occhinegro, Dario Collini e Stefano Pagano. Tre voci diverse per raccontare le storie e i meccanismi di una poesia senza confini.



Vittorio Pagano allo studio

Senza dubbio il crollo del Ponte sul Polcevera ("Ponte Morandi") a Genova il 14 agosto 2018 ha costituito nell'immaginario nazionale, e anche internazionale, uno spartiacque: molti ponti crollano al mondo ogni anno, ma la carica iconica ed evocativa del Ponte genovese resta senza dubbio unica; oltre, naturalmente, alla decisa carica emozionale e di pietas nei confronti delle 43 vittime. Subito all'indomani del crollo sono iniziate però le polemiche, sono state avanzate numerose ipotesi sulle cause, sono state fornite spiegazioni diverse, si è pensato a che cosa fare ora. Questo nostro dossier, con l'approccio 'minimale' che caratterizzava Morandi noto per la sua «modestia ed efficace semplicità», ha inteso condensare i risultati di un forum via-mail che ha coinvolto, 'a caldo' all'indomani del crollo, alcuni nostri Soci e Amici che hanno voluto fornire il loro contributo di riflessione proprio, in primis, alla luce di quella carica emozionale che ha caratterizzato il post evento. È evidente in questi nostri contributi l'aspetto di riflessione in progress sulla base dell'affastellarsi delle notizie, spesso in un fumus e in uno scontro tra le varie posizioni che hanno affollato la rete e i giornali. E questa nostra resterà, perlomeno, la testimonianza di un 'clima'. Non si è certo inteso fare chiarezza, ma semmai, porsi - come tutti - una serie di domande, avanzando soprattutto aspettative e cercando di individuare almeno alcuni punti fermi. Del resto, è prerogativa disciplinare dell'Architetto fin dal "*De Architectura*" di Vitruvio chiedersi come e perché le opere 'reggano' o 'non reggano' (la «firmitas») e anche come, eventualmente, crollino e si distruggano (nel "*Decimo libro*" del trattato vitruviano), come sottolineava poi anche Leon

Battista Alberti nel suo "*De Re Aedificatoria*". Ma soprattutto è emerso chiaramente, da tutti i contributi di questo forum, come anche un ponte - apparentemente una 'semplice' infrastruttura 'di servizio' - possa essere considerato a tutti gli effetti un Monumento (di Ingegneria o di Architettura, poco importa) e che dunque sia le soluzioni, sia le valutazioni ex post vadano compiute alla luce del suo possibile Valore monumentale (se cadesse un pezzo del Colosseo, si demolirebbero le parti restanti?). E il Ponte di Morandi a Genova era, e resta, senza dubbio un Monumento; e Morandi resta, al di là di tutto, un grande Maestro. Anche l'interesse 'fiorentino' per la vicenda genovese ha una sua motivazione pur relativamente tangenziale: oltre ad aver progettato in gruppo, occupandosi della parte strutturale, a Firenze sull'Arno, il ponte San Niccolò (1946-1949), il ponte Vespucci (1954-1956), l'autorimessa Lazzi presso Santa Maria Novella (1954) e il "ponte dell'Indiano" (1968), Morandi, da 1959 al 1969, venne incaricato presso la Facoltà di Architettura fiorentina della cattedra di "*Forma e struttura dei Ponti*"; "Professore a incarico gratuito" mai inserito a pieno titolo nell'Accademia - lui che era già famosissimo, un'Autorità, e con uno Studio professionale con oltre 40 dipendenti - ma comunque accolto dalla sensibilità dei propri Colleghi fiorentini (da Giuseppe Gori a Leonardo Ricci, tra gli altri). Poi nel 1969 - anche se già dal 1967 si era reso indisponibile per l'incarico didattico - Morandi passava, con lo stesso ruolo all'Università della Sapienza di Roma; ma erano stati proprio gli anni a Firenze che avevano visto il suo progetto per il Ponte genovese, inaugurato nel 1967.

Edito in occasione della celebrazione del ventennale della nostra prima uscita editoriale (1997), questo numero doppio (il n.26-27 del 2017-2018) del “BSSF-Bollettino della Società di Studi Fiorentini” si pone come una raccolta miscelanea di ricerche diverse, che, pur nella varietà degli argomenti trattati, ha inteso mostrare la vitalità e l’importanza dello “*Studium*” della Storia, inteso non solo come studio/ricerca, ma anche come ‘officina’, scaturigine e ordinamento di eventi, che si pongono in relazione con le dinamiche di una Società complessa come quella attuale. Al di là dei contenuti specifici – pur di alto valore – ogni saggio qui presentato, infatti, costituisce una palestra metodologica che mette al centro la ‘filologia della ricerca’ e il rigore dell’interpretazione. Scelta affatto ovvia in un momento come il presente nel quale, almeno in Italia, le Discipline storico/umanistiche vivono una profonda fase di ripensamento quando non di crisi, e negli ambiti tecnico/applicativi come l’Architettura e il Restauro del Patrimonio, il rapporto tra Storia e Critica, tra Ricerca storica e applicazione di essa sta diventando sempre più problematico. Ci è dunque apparso necessario, dopo vent’anni di ricerche, ‘stringere i ranghi’ attorno ad un ‘nocciolo duro’, che tutti noi condividiamo e che ha fatto parte, da sempre, della nostra identità: la ricerca storica deve mantenere la propria autonomia metodologica rispetto alla deriva divulgativa e formalistica (estetico-modaiola e ludica) che intende trasformare la Storia sempre e comunque in ‘Narrazione’ (cioè in “*Story telling*”). È invece per noi una ricerca che va assimilata al duro e paziente lavoro che si svolge in laboratorio, procedendo spesso per piccoli passi, con caute acquisizioni, tanta pazienza, silenzio, dedizione e riflessione. Anche in una ‘Società della Narrazione’ come quella attuale – dove la Storia, la Ricerca, lo Studio si pretende che siano facili e accattivanti – la divulgazione (giusta e doverosa, sia di livello alto, medio o basso) non può, però, soppiantare quel rigore della ricerca, l’esegesi, l’apporto critico, l’interpretazione, la valutazione; semplicemente, essa appartiene ad un ambito diverso e per cercare di comprendere la nostra Società complessa, paradossalmente, c’è sempre più ‘bisogno’ di Storia. “*Studium*” resta per noi un valore e con esso, attraverso questo volume frutto di rigorose ricerche dal Medioevo all’Età contemporanea, abbiamo inteso celebrare i nostri (primi) vent’anni di attività di studio.

€ 45,00

